



БЕОГРАД

15–17. IX 2011.
БЕОГРАД

**НАУЧНИ
САСТАНАК
СЛАВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ**

ИВО АНДРИЋ У СРПСКОЈ
И ЕВРОПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

4 1/2

БЕОГРАД, 2012.

МЕЂУНАРОДНИ СЛАВИСТИЧКИ ЦЕНТАР
Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3/1

**ИВО АНДРИЋ У СРПСКОЈ И ЕВРОПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ**

За издавача:
Проф. др *Бошко Сувајић*

Редактори:
Проф. др *Злата Бојовић*
Проф. др *Јован Делић*
Проф. др *Бошко Сувајић*
Проф. др *Тихомир Брајовић*
Проф. др *Александар Јерков*
Проф. др *Томислав Јовановић*
Доц. др *Александра Корда-Петровић*
Др *Весна Матовић*
Проф. др *Ана Кречмер*
Проф. др *Владислав Лубаш*
Проф. др *Герхард Ресел*
Проф. др *Галина Тјанко*

Технички уредила и штампу водила:
Мина Ђурић

Коректор:
Мина Ђурић

Преводи резимеа са српског на руски језик:
Светлана Гољак

Овај Зборник је штампан уз помоћ Министарства просвете, науке
и технолошког развоја Републике Србије

Издавач:
Међународни славистички центар
на Филолошком факултету
Филолошки факултет, Београд,
Студентски трг 3

Рукописи се не враћају

Штампа:
ЧИГОЈА ШТАМПА
Београд, Студентски трг 13

ISBN 978-86-6153-085-2

Миодраг Б. ЛОМА*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

АНДРИЋЕВ АЛИЈА ЂЕРЗЕЛЕЗ**

Циљ овог истраживања је да на основу уметничке транспозиције усмене епске традиције оцени Андрићев књижевни преокрет ка приповедним формама и да вреднује његов уметнички домет са становишта канона општекњижевних вредности. Притом се користе методи духовне историје и историје књижевних родова и врста. Резултат је опис прве Андрићеве приповедне форме као баладескне са севдалинком у њеном свеуједињујућем средишту, а закључак – да је то иновативан уметнички облик који најбоље изражава неутаживу еротску чежњу главног јунака, који је стално на осећајном путовању ка оностраној и трајној, савршеној и свезадовољавајућој ценетској женствености хурија, обећаној посредством *Курана* истрајним, храбрим и верним подвижницима и стремитељима ка Божјим обећањима.

Кључне речи: виша историјска мисија, царство земаљско, еротска чежња, еротопатија, балада, севдалинка.

Зашто Андрић своју прву објављену приповетку (1920) посвећује легендарном муслиманском јунаку? Какав је одговарајући облик за ову причу којом након лирских збирки (*Ex Ponto*, 1918; *Немири*, 1920) прелази на прозну дикцију? Одговори на ова питања повезани су и испреплетани један с другим у оној мери у којој се садржина и облик њеног изражавања узајамно условљавају и прожимају у уметнички успелом књижевном делу.

Оно прво тематско питање заслужује себи одговарајући духовноисторијски одговор. Андрић га је накнадно и посредно дао у својој докторској тези о *Развоју духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, коју је одбранио у Грацу 1924. године. Ту завршава поглавље о „Утицају друштвених и административних институција ислама оличених у турској власти на живот немуслиманског становништва”¹ (Андрић 2009: 38–56) следећим закључком: „Чак ни оном делу Јужних Словена који је прешао на ислам Турци нису могли да донесу неки културни садржај нити неки виши историјс-

* mloma@open.telekom.rs/miodrag.loma@sbb.rs

¹ „Die Einflüsse der sozialen und administrativen Einrichtungen des Islams, in ihrer Verkörperung in der türkischen Herrschaft auf das Leben der nichtmuhammedanischen Bevölkerung” (наслови поглавља на немачком језику према фотокопији оригинала дисертације, која није пагинирана, Андрић 1924).

ки смисао; хришћански део поданика, међутим, њихова владавина довела је до губитка обичаја и до наставка у сваком погледу² (Андрић 2009: 56). Лик Алије Ђерзелеза не можемо у Андрићевој младалачкој интелектуалној перспективи сагледати у контексту „неког културног садржаја” као „неког вишег историјског смисла”, односно „једне више историјске мисије” (eine höhere historische Mission), која би се тичала духовних домета природених европској, балканској и јужнословенској традицији. Штавише, турска власт на Балкану, која је потицала из сасвим другачијег државноправног и културнорелигијског круга и заступала његове интересе, довела је до „извесног огрубљења обичаја” (eine Verrohung der Sitten) код домаћег хришћанског становништва, које је управо по мери тог „огрубљења” губило сопствене традиције, а с њима и своју „вишу историјску мисију”.

Андрићевог Алију Ђерзелеза, као босанског спахију и ратника, домаћег конвертита на ислам, можемо, верно следећи духовноисторијску визуру младог писца, посматрати само у контексту једног релативно нижег историјског смисла, оног који се односи на материјалне основице егзистенције социјалне и економске природе које учествују у историјској динамици друштвених и привредних положаја појединаца и сталежа. Наиме, у поглављу своје дисертације, које је посвећено разматрању „Ширења ислама као непосредном утицају турске владавине³ (Андрић 2009: 29–37) докторант тврди да „следећи своју вековну атавистичку љубав и приврженост према земљи, босански властелин определили се за ’царство земаљско’: да би спасао своју земљу и своје тле, он је прихватио веру освајача и, пошто је стара вера затајила, одмах је отпочео да свој земљишни посед, права и привилегије везане за њега, чвршће и трајније веже за прописе и формулације нове вере⁴ (Андрић 2009: 34). Онај релативно нижи историјски смисао показује се овде као опредељење за „царство земаљско” (das irdische Reich), за задржавање пређашњег материјалног положаја, који омогућава сталешку и привредну доминацију у друштву уз за то неопходну промену вере: „Ко је желео да трајно сачува посед и позицију власти везану за посед, а заједно с тим и привилегије”, констатује Андрић, „морао је на крају прећи на ислам⁵ (Андрић 2009: 33). Напокон, он додатно у својим фрагментарним варијантама уз тезу закључује да је „ислам код Турака био ’Lebensinhalt u. Lebenszweck’. Код истурчених

² „Nicht einmal jenem Teile der Südslawen, der zum Islam übertrat, konnten die Türken einen kulturellen Inhalt oder eine höhere historische Mission bringen; für den christlichen Teil ihren Untertanen aber führte ihre Herrschaft nur zu einer Verrohung der Sitten und zu einem Rückschritt in jeder Beziehung” (Андрић 1924; Тошовић 2008: 280).

³ „Die Ausbreitung des Islams als unmittelbare Einwirkung der türkischen Herrschaft” (Андрић 1924).

⁴ „Jetzt, vor das oben erwähnte Dilemma gestellt, hat sich der bosnische Adelige, bei dem immer die atavistische Liebe und Anhänglichkeit zu dem Grund und Boden das Übergewicht gewann, für, das irdische Reich’ entschieden: um seinen Grund und Boden zu retten, hat er den Glauben des Eroberers angenommen und hat gleich begonnen seinen Grundbesitz und die damit verbundenen Rechte und Privilegien umso fester und dauerhafter an die Vorschriften und Formeln der neuen Religion zu ketten, da die alte versagte” (Андрић 1924; Тошовић 2008: 247).

⁵ „Wer auf die Dauer seinen Besitz und die damit verbundene Machtstellung mit ihrer Privilegien behalten wollte, der musste schließlich zum Islam übertreten” (Андрић 1924; Тошовић 2008: 246).

Бошњака новопримљена вера се такође претварала врло брзо у дубок и искрен фанатизам, тим лакше што се уз нову веру везао земаљски интерес и опстанак. Свој привилегисани положај муслиман је бранио не само оружјем и влашћу, него је и с неба свлачио разлоге који су му помагали да га учврсти” (Андреј 2009: 122). Тиме је Андреј нову веру босанских конвертита на ислам у потпуности детерминисао материјалним интересима.

Ово опредељење босанске властеле искључиво „за царство земаљско” на наведеном месту код Андреја налази се у очигледној и непосредној алузивној вези са оним подразумеваним супротним – за Царство Небеско, коме се приклонило српско племство борећи се и гинући за своју традиционалну веру и њој адекватну политичку слободу у косовској бици 1389. године у супротстављању продору Османлија на Западни Балкан. Косовско опредељење српске аристократије би се онда могло схватити као одлука за превасходно очување традицијом природног духовног идентитета, те као постигнуће адекватне „културне”, односно „више историјске мисије”. Ту могућност посредно потврђује следеће тврђење из Андрејеве дисертације: „По географском положају Босна би заправо требало да повезује земље Подунавља са Јадранским морем, а то значи две периферије српско-хрватског елемента и уједно две различите области европске културе. Потпавши под ислам, Босна не само да је била лишена могућности да испуни овај задатак, који јој је по природи припадао, и да учествује у културном развоју хришћанске Европе (којој припада по својим географским и етнографским обележјима), него је, штавише, због домаћег исламизираниог елемента постала моћна препрека хришћанском Западу. У томе неприродном положају Босна је остала за све време турске владавине”⁶ (Андреј 2009: 32).

Дотично „природно”, односно духовно природно „културно” опредељење српске властеле, које би сходно наведеним Андрејевим младалачким разликовањима могли да уврстимо у ону по њему „вишу историјску мисију”, опевано је у хришћанским јуначким песмама, које је сабрао Вук Стефановић Караџић, као и у песничком делу Петра Петровића Његоша. А већ остарели Андреј је у једном од својих разговора са Љубом Јандрићем нагласио „јак утицај” који су на њега од младости остављали управо књижевни радови ове двојице (Јандрић 1977: 272). Дакле, Берзелезово јунаштво ради ширења и очувања у Европи моћи Турске царевине и ислама као њене државотворне идеологије није по Андреју могло имати било какву духовну, „културну”, односно „вишу историјску мисију” на тлу хришћанског и словенског Блакана.

⁶ „Nach seiner geographischen Lage hätte Bosnien die Donauländer mit dem adriatischen Meere, d. h. zwei Peripherien des serbo-kroatischen Elementes und zwei verschiedene Zonen der europäischen Kultur zugleich miteinander verbinden sollen. Dem Islam anheimgefallen, ist es nicht bloß außer Stand gesetzt worden, diese seine natürliche Aufgabe zu erfüllen und an der kulturellen Entwicklung des christlichen Europas, dem es nach ethnographischen und geographischen Merkmalen angehört, teilzunehmen, sondern es ist vielmehr, dank dem einheimischen islamisierten Elemente, sogar zu einem mächtigen Bollwerk gegen den christlichen Westen geworden. In dieser unnatürlichen Lage bleibt Bosnien während der ganzen Dauer der Türkenherrschaft” (Андреј 1924; Тошовић 2008: 244–245).

У разговорима са Јандрићем Андрић је поменуо „народног и мог јунака Алију Ђерзелеза” као историјску личност из околине Добруна у Босни (Јандрић 1977: 330). Ово „народни” се односи на усмену књижевност не само босанских муслимана него и хришћана, у којој је Алија Ђерзелез, по свој прилици, прерастао историјске оквире босанског спахије и ратника с краја 15. века (Бутуровић 1975: 172–178) и стапањем различитих историјских ликова попримио митске, полубожанске, херојске димензије (Крњевић 1980: 165–179). А она неоспорна историјска основа Ђерзелезовог лика како у народној, тако и у уметничкој књижевности Иве Андрића је за младог писца, у сваком случају, била класно одредива. При душевном портретисању босанских властeosких конвертита на ислам Андрић је навео изреку свог уз Вука трајног духовног сапутника Његоша (Јандрић 1977: 149), који, како каже, „увек може да слови као највернији израз начина мишљења и схватања у народу”. Посреди су следећи Његошеви стихови: „Постадоше лафи ратарима, / Истурчи се плахи и лакоми”⁷ (Андрић 2009: 35). Дакле, код босанске исламизоване властеле, по Андрићу, превагнула је сталешка похлепа за материјалним, земаљским, пре свега земљишним иметком као основом привредне и друштвене моћи у средњовековној Босни. Наиме, он Његошеве речи „плахи и лакоми” преводи са „der Feige und der Gierige”, које на немачком сасвим непосредно указују на класну карактерну девијацију – кукавичлук и похлепу.

Но, тај за Андрића социјалнопсихолошки темељ једног босанског спахије, као ни његова историјска ратничка модификација и митска надградња у Ђерзелезовом јуначком лику (Јандрић 1977: 259) нису у првом плану Андрићеве књижевне обраде, будући да су лишени духовног, културног садржаја који би даље градио домаћу, европску хришћанску традицију, те тиме и себи природне „више историјске мисије”. Утолико се Ђерзелез Андрићу није могао указати као књижевни јунак погодан за обраду на некој вишој стилској равни, на пример на епски или трагички начин, али због свог племства и јунаштва ни на некој нижој, пре свега на комички начин. Стога Андрић Ђерзелеза није могао доживљавати као комичну књижевну фигуру. То што у његовој приповеци други с овим терају шегу нема за циљ да изазове смех код читалаца, него пре свега да укаже на трагикомични (Крњевић 1980: 201), унеколико средњи положај књижевноуметничке обраде који је природан овом лику чије јунаштво нема неки „виши историјски смисао”. Утолико се код њега Ђерзелез већ при својој првој појави у причи („Ђерзелез у хану”) одређује као онај ко је „пројахао своју младост између Травника и Стамбола” (Андрић 1954: 8), а на почетку њене треће и закључне приповедне деонице („Ђерзелез у Сарајеву”) као онај ко је тако „несрећан, славан и смијешан” „обишао пô царевине” (Андрић 1954: 23), чиме је само назначено његово јуначко испољавање силе као лутање, као потуцање по Турском царству без

⁷ „Njegoš, der stets als der treueste Ausdruck der Denkart und Auffassung des Volkes gelten kann, schildert in seiner plastischen, bündiger Weise den Prozess der Islamisierung folgendermaßen: 'Postadoše lafi ratarima, / Isturči se plahi i lakomi' ('Die Löwen – die christlichen Kämpfer, die dem Galuben ihrer Ahnen treu bleiben – wurden zu Ackerbauern, und zum Islam traten über der Feige und der Gierige')” (Андрић 1924; Тошовић 2008: 249).

неког вишег циља и смисла, штавише као на крају крајева погрдно и унесређујуће искуство, и поред све неоспорне јуначке славе.

Историјска и митска величина Ђерзелезова су ипак биле подстицајне за Андрићеву обраду његовог лика у фигуру уметничке књижевности. Наиме, оне обележавају једну егземпларну људску егзистенцију чије су материјалне и сензуалне могућности потенциране и преко људских граница, тако да је њена мера доживљаја за човека највећа могућа осећајна и чулна мера. Као што је у *Соломоновој песми над песмама* управо обиље његовог царског искуства од пресудне важности као меродавно за њен сензуални доживљани свет, тако је важна и преобилна снага Ђерзелезовог херојско-митског осећања и чулног искуства за конституисање Андрићеве приче о њему.

Ма колико у духовном и културном погледу за писца овај лик био безначајан, он му много значи у чулној и осећајној сфери, на крају крајева сасвим ослобођеној од свих религиозно-културних ограничења. Ђерзелез је за Андрића пре свега јунак великог и снажног искуства које је способно да романтично кулминира у најинтензивнијој еротској чежњи, побуђеној несвакидашњом женском лепотом, без обзира на могућност њеног задовољења или, штавише, баш у суочавању са његовом немогућношћу! Овај јужнословенски муслимански народни јунак је свом хришћанском парњаку, Краљевићу Марку, сличан по величини снаге и њој самерљивом распону осећања од заступништва побожности (*Ђерзелез*, Милутиновић ²1990: 148, 28–36; *Ђерзелез Алија царев мејданџија*, Марјановић 1898: 1, 668–692, 722–731, 747–753, 765–770) и правдољубивости (*Урош и Мрњавчевићи*, Караџић 1969: 34, 72–82, 124–133, 192–257) до екстремне демонске разорности (*Ђерзелез Алија и Вук Јајчанин*, Херман ²1933: 4, 346–380; *Сестра Леке капетана*, Караџић 1969: 40, 497–570). Са тако великим осећајним опсегом и набојем он улази у Андрићеву причу да би постао знак неутаживости највиших еротских стремљења у хетеросексуалној узајамности, при којој је неопходно потпуно одрицање од сваког облика јуначке присиле и деструкције. Андрићев Ђерзелез је јунак сексуалног Ероса који прихвата свој еротски пораз и тиме, парадоксално, осведочава свој еротизам као непревазиђен било каквим реалним сексуалним задовољењем, та тако сасвим емотивно аутентичан и трајан. Баш тиме што га је Ерос потукао, он га је уз сву проблематичност таквог исхода, ипак заробио да му трајно служи. Етапе Ђерзелезове еротске службе нису превазидљиве једна другој, него представљају еротично служење женској сексуалној лепоти и привлачности у истрајном заносу њоме. Само муслиман који верује и у вечну трајност таквих заноса оличених у ценетским хуријама (*Куран/Коркут* ²2011: 2, 25; 3, 15; 4, 57; 44, 51–57; 55, 71–78; 56, 1–40), може бити прави јунак андрићевског еротизма. У оријенталном свету Босне, као стецишту космичких осећајно- и духовноисторијских сила, из такве еротске игре испадају обе хришћанске конфесије (*Нови зајем/Синод* ²1990: Лк 20, 27–40), али и мојсијевци (*Вавилонски Талмуд* 1935–1948: bVer 17a), свак са својом традиционалном оностраном асексуалношћу. Андрићев Ђерзелез, свестан да до правога сексуалног задовољења не може доћи јуначким путем, тј. применом силе на изазивачицама његових сексуалних фасцинација,

које су му иначе недоступне из различитих разлога (верских, друштвених, осећајних), одриче се непосредног телесног задовољења са њима. Он тиме пак преобликује и превазилази и ону сталешку похлепу босанске властеле за искључиво земаљским, материјалним и чулним добрима и постаје херој своје еротоманије и еротопатије, које истрајавају у његовој еротској машти ослобођене нужде и пролазности оностране тварности и стварности. Оне су за њега хурије из Цане које указују својом трајном сексуалном заносношћу на трајност сексуалног задовољства у самом њиховом вечном и непроменљивом постојању.

У „фрагментарним варијантама уз тезу”, које нису ушле у коначни концепт на српском језику који је Андрић накнадно превео на немачки (Константиновић 2009: 147), писац констатује да су „у литератури, у поезији, Турци били не само код нас, него и на страни једна много употребљавана и злоупотребљавана тема. Наша традиционална и писана књижевност начинила је од Турака бич Божји, неку врсту страшила, које се могло сликати само црним и крвавим бојама, и о ком се није могло мирно говорити ни хладно мислити. Наша наука подлегала је често и сасвим разумљиво томе природном и оправданом осећању” (Андрић 2009: 122). Тако се по Андрићу обликовао јужнословенски хришћански мит о турским освајачима.

Али тај мит је, сматра Андрић, полазио од једног реалног историјског стања ствари: „Па ипак и резултати најобјективнијег научног испитивања доводе нас врло често, неминовном логиком, до закључка да је у турском утицају било нечег што личи на бич Божји, тј. нечега разорног и скроз негативног. Разлика је само у томе што ми данас, кад посматрамо критички турски режим у нашим земљама, не критикујемо ислам и исламске установе, међу којима је било, и има, и таквих које су од високе моралне и практичне вредности, него само примену турског државног режима која је за наше земље, о том сумње нема, била фатална” (Андрић 2009: 122). И ова научна ограда се тиче само моралних вредности ислама насупрот истицању неоспорне деструктивности турског освајања и владавине за аутохтоне културне, друштвене и верске установе: „Тако се догодило да је посред јужнословенских земаља повучена линија која је, без обзира на снажне флукуације, углавном ишла Дунавом, Савом, Уном, Динарским планинама. Тај зид раздвајања поделио је српско-хрватски расни и језички комплекс у два дела, а његова сенка, у којој се одвијала језовита историја у трајању четири столећа, морала је на рубовима с обе стране као терет да притискује до у далеку будућност”⁸ (Андрић 2009: 32).

Паралелно са оним хришћанским митом о Турцима као „бичу Божјем” формирао се и муслимански мит о ратницима-мученицима за веру на истој објективној историјској основи перманентне деструкције: „У тој атмосфери

⁸ „So geschah es, dass mitten durch die südslawischen Länder eine Linie gezogen wurde, die abgesehen von starken Fluktuationen, im Wesentlichen der Donau, der Save, der Una, den Dinarischen Alpen folgt. Diese Scheidewand hat den serbokrotischen Rassen- und Sprachenkomplex in zwei Teile geteilt, ihr Schatten, in dem sich die grauenvolle Geschichte von vier Jahrhunderten abspielte, musste auf den Landschaften zu ihrer Seite bis in eine ferne Zukunft lasten” (Андрић 1924; Тошовић 2008: 244).

бесконачних војних похода, насиља и освета, издаја и јунаштва, тврде вере и тешког сиромаштва, језовитих оскудица, с једне, и ексцеса који данас изгледају невероватни, с друге стране, настајале су оне приче о чудима с Госпином сликом, из које крв цури кад је Турчин прободe, о гробовима мученика на које ноћу пада светлост с неба, или о 'шехитима' који, павши у борби против хришћана, носе сопствену главу на длану" (Андрејев 2009: 122).

Алија Ђерзелез је – гледано са стране хришћанске народне традиције – „Бич Божји”, а са стране оне муслиманске – шехид (на арапском „сведок”), „онај који је на мукама посведочио своју оданост исламу, тј. мученик”, онај који је „умро на бојном пољу, борећи се за ислам”, те „себи обезбедио место у Рају (Џани)”, па може „и да посредује за добро других” (Крим 1990: 695). Шехид је ратник за исламску веру и мученик ради очувања њених вредности. Алију Ђерзелеза су као таквог јунака и мученика поштовали босански муслимани на месту његове погибије на Ђерзову пољу, о чему сведочи усмено казивање које је пренео Коста Херман у напоменама за 4. песму (*Ђерзелез Алија и Вук Јајчанин*) у својој збирци (Херман 1888: 587). Андрејев Ђерзелез је све то само у другом плану, ономе традиционалном који је Андрејев по свој прилици познавао па искористио као грађу за своју причу (Крњевић 1980: 176–177).

У првом плану Андрејевог приповедног приказа Ђерзелез је себи самом „бич Божји”, испреплетан од Алијиних сопствених јуначки крајње потенцираних сексуалних страсти, којима овај самога себе дервишки мучи до заноса, да би у свеобухватности Божје љубави превладао своје ограничено осећајно сопство и сваки еротски егоизам (Рахман 1983: 187–188, 204–206, 206–207, 214, 215–216). Епско-религиозни пут (Рахман 1983: 218, 221) Алије Ђерзелеза је у Андрејевом лирском преусмерењу искључиво еротопатски. Зато би најнепосредније одговарајући облик изражавања за његову еротопатију био онај лирско-епске поезије, каква је десетерачка или осмерачка балада. Из формалног блага генеричког круга који се традиционално образовао око ове народне књижевне врсте Андрејев цитатно користи њену најсведенију меру у краткој осмерачкој севдалиници. То је она песма о којој се негде на средини Андрејевог приповедног тока извештава како су је Алији певале прибојске Циганке, те да је она говорила о његовој некадашњој љубавној патњи и болести у Сребреници. Писац ту наводи само њен први осмосложни стих: „Разбоље се Ђерзелезе” и припев од четири слога, који представља израз болног саучешћа: „аман, аман”! Код Хермана ова песма је везана за Алијину погибију у селу Ђерзову (које је сходно том догађају променило име) и наведена као она коју певају на његовом гробу муслимански ходочасници „из далеких крајева”, поклањајући му се као шехиду. Ту је и други стих са припевом: „На Ђерзову равном пољу, / Аман, аман!”, који недостаје у Андрејевом новоду (Херман 1888: 587), зато што овај дату песму повезује са Ђерзелезовим љубавним заносом у Сребреници, услед којег јунак страда и болује управо у том граду цело једно пролеће (Андрејев 1954: 19). Варијанту исте песме о јунаковој погибији доноси и Лудвик Куба у својим текстуалним и нотним записима народних песама из Босне и Херцеговине (Куба 1984: 128). У оба

текста, и код Хермана, и код Кубе, по свој прилици, реч је о опевању шехидске смрти, након које се утемељује светитељски култ. Својом променом места и узрока боловања Андрић не десакрализује овог муслиманског јунака, него само потенцира његову еротски осећајну страну, која је по својој снази онострано неостварива, али се може онострано остварити, управо у муслимански схваћеној вечној и савршеној брачној сексуалности (*Куран/Коркут* 2011: 44, 51–57; 55, 71–78; 56, 1–40). Тако се и у Андрићевој приповеци и даље рачуна на извесну сакралну димензију сексуалности која врхуни у муслиманском сексуалном заносу кроз брак са ценетским хуријама.

Уводећи у своју причу о Ђерзелезу браћу Мориће Андрић датира свог јунака у бурну средину босанског 18. века (Крњевић 1980: 194–195; Бутуровић 1983: 9). Иначе, већ је народна епска традиција веома слободно поступала са временима у које је постављала овог муслиманског див-јунака чиме је наговештена његова узорна трајност, готово херојска вечност. Андрић се одриче те неодредљиве епске ванвремености да би свог јунака временски конкретизовао у једном смутном времену Босне (Крњевић 1980: 179). Морићи су не само историјски забележене него и осмерачки баладескно (Крњевић 1978: 72; Куба 1984: 250, 846; Бутуровић 1983: 195–257) обрађене личности као трагични јунаци градског сарајевског отпора централној турској царској власти (Крњевић 1980: 195; Бутуровић 1983: 9–13, 67–99), штавише – означени су као вечито спомињани шехиди у закључку савременог записа на спомен плочи у зиду дворишта сарајевске џамије, уз коју је гробље на којем су сахрањени (Бутуровић 1983: 99–100). Углавном занемарујући босанску муслиманску како историјску, тако и усмену традицију (Бутуровић 1983: 142–156), Андрић је своју баладескну причу о Морићима поставио као контрапункт својој севдалиници о Ђерзелезу, приказујући у ликовима браће онај тип чулности који се у својим немирним лутањима ка задовољењу ипак до отупљења задовољава оностраним сензацијама (Крњевић 1980: 130–134), у чему је њихова и људска и социјална деградација, али и слика оног времена у Босни (Андрић 1954: 16; Крњевић 1980: 196–197, 199–200, 202–203, 207–208). Као што народна балада о Морићима прелази на свом одсудном месту у севдалинку, коју себи, брату и Сарајеву као испуњење последње, предсмртне жеље пева млађи Морић, да би изразила њихово животно осећање као крајњу резигнацију (Крњевић 1978: 28), тако и Андрићева приповетка врхуни у севдалиници о Ђерзелезу болесном од љубави, што је његово карактеристично и трајно стање, па тако и његов разлог постојања.

Андрић је искористио мозаичку структуру баладе, којој недостаје епске повезаности и припреме сваког њеног наредног сегмента, а болну еротску чежњу севдалинке убацио у свеобједињујуће средиште своје лирске приповетке о љубавним јадима Ђерзелеза. Он се тако појављује као романтични оријентални пандан Гетеовом Вертеру са истим погубно експлозивним набојем еротских страсти, који испуњава експресивне поетске слике, стављене без посебне везе једна поред друге, што је био уметнички нов, ефектни манир његове претходне ране лирике, али и европског модернизма након првог светског рата (Вучковић 1981: 743–746). За разлику од Вертера, Андрићев

јунак је у стању да истрајава у парадоксалности своје емотивности и своје сексуалности, у ненадокнадивој несразмери између еротске чежње и могућности њеног задовољења: „Зашто је пут до жене тако вијугав и тајан?“ и Зашто „само он, у силној и смијешној страсти, цио свој вијек пружа руке као у сну“?, увек изнова пита се Ђерзелез. Његова еротопатска истрајност је она Андрејеве приче о њему, која прети да се епско-лирски епизодично продужава у бескрај – у нова страсна Алијина путовања, у неспокојна лутања човека коме је након повремених, пролазних и излишних задовољења дат „само кратак одмор и коме ваља даље путовати“ кроз једино праву, превелику и неутаживу страст!

ЛИТЕРАТУРА

- Андреј 1924: I. Andrić, *Die Entwicklung des gestigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft, Dissertation*, Graz: Philosophische Fakultät, Karl Franzens – Universität (непагинирана фотокопија у Универзитетској библиотеци Светозар Марковић у Београду).
- Андреј 1954: И. Андреј, Пут Алије Ђерзелеза, у: И. Андреј, *Одабране приповетке*, књ. I, Београд: Српска књижевна задруга, 7–31.
- Андреј 2009: И. Андреј, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, Београд: Службени гласник.
- Бутуровић 1975: Ђ. Бутуровић, Герз Иљас – Ђерзелез према хисторијским изворима из XV, XVI и XVII вијека, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XLI, св. 1–2, 172–186.
- Бутуровић 1983: Ђ. Buturović, *Morići, Od stvarnosti do usmene predaje*, Sarajevo: Svjetlost.
- Вавилонски Талмуд* 1935–1948: *Soncino Babylonian Talmud*, translated into English with notes, glossary and indices, under the editorship of rabbi dr. Isidore Epstein, London: Soncino Press.
- Вучковић 1981: Р. Вучковић, Андрејева поезија у контексту експресионизма, у: Д. Недељковић (ред.), *Дело Иве Андреја у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андреја.
- Јандрић 1977: Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрејем*, Београд: СКЗ.
- Караџић 1969: В. Караџић (ред.), *Српске народне пјесме*, књ. 2, у: В. Недић (ред.), *Дела Вука Караџића*, књ. 2, Београд: Просвета.
- Константиновић 2009: З. Константиновић, О Андрејевом докторату, у: И. Андреј, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, Београд: Службени гласник.
- Крим 1990: К. Grim (red.), *Enciklopedija živih religija*, Beograd: Nolit.
- Крњевић 1978: Х. Крњевић (ред.), *Антологија народних балада*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Крњевић 1980: Н. Krnjević, *Živi palimpsest ili o usmenoj poeziji*, Beograd: Nolit.
- Куба ²1984: L. Kuba, *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: Svjetlost.

- Ќуран/Коркут* ²2011: *Prevod Kur'ana* В. Korkuta, Novi Pazar: Mešihat Islamske zajednice u Srbiji.
- Марјановић 1898: L. Марјановић (red.), *Hrvatske narodne pjesme*, knj. III, Zagreb: Matica hrvatska.
- Милутиновић ²1990: С. Милутиновић Сарајлија (ред.), *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, Никшић: Универзитетска ријеч.
- Нови завјет/Синод* ²1990: *Свето писмо, Нови завјет Господа нашега Исуса Христа*, превод Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве [са грчког изворника], Београд: Св. архијерејски синод СПЦ у сарадњи са Британским и иностраним библијским друштвом у Београду.
- Рахман 1983: F. Rahman, *Duh islama*, Beograd: Jugoslavija/Prosveta.
- Тошовић 2008: В. Тошовић (red.), *Der Nobelpreisträger Ivo Andrić in Graz / Nobellovac Ivo Andrić u Gracu* (upor. tekst na nem. i srp. jeziku), Bd. 1, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität / Beograd: Beogradska knjiga.
- Херман 1888: К. Hörmann (red.), *Narodne pjesne Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini*, knj. I, Sarajevo.
- Херман ²1933: К. Hörmann (red.), *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, knj. I, Sarajevo.

Miodrag B. Loma

ANDRIĆS ALIJA ĐERZELEZ

(Zusammenfassung)

„Nicht einmal jenem Teile der Südslawen, der zum Islam übertrat, konnten die Türken einen kulturellen Inhalt oder eine höhere historische Mission bringen“ stellt Ivo Andrić in seiner Doktorarbeit, die er im Jahre 1924 an der Universität Graz verteidigte. Als Hauptperson der ersten Erzählung, die er 1920 nach seinen lyrischen Arbeiten (Prosagedichtesammlungen aus den Jahren 1918 und 1920) veröffentlicht hatte, wählte Andrić den größten Helden der mündlichen epischen Überlieferung bei den südslawischen Muslimen in Bosnien – den Krieger und Lehnsherrn Đerzelez Alija. Von dem oben angeführten geistesgeschichtlichen Standpunkt des Schriftstellers aus, ist aber Đerzelezs Heldentum im Dienste des Türkischen Reichs ohne „eine höhere historische Mission“. Deswegen konnte Andrić seinen literarischen Heros nicht als epische Figur behandeln, die eine heimatliche, angeborene kulturelle Tradition vertreten und verteidigen sollte. Er stellt den muslimischen epischen Helden tragikomisch und zugleich lyrisch dar, indem er dessen erotische Sehnsucht romantisch hyperbolisiert und expressionistisch schildert. Bei ihm wird Đerzelez zu einem erotopathischen Heros, der immer entsagend und daran leidend nach der vollendeten erotischen Ekstase strebt, die nur den rechtgläubigen Muslimen in der paradiesischen Ehe mit den jungfräulichen Huris als Verkörperungen der vollkommenen Weiblichkeit vorbehalten ist. Um einen solchen Đerzelez darzustellen, benützt Andrić die mosaistische, lyrisch-episch-dramatische Struktur der Balade, die poetische Bilder aneinanderreihet, ohne deren Verbindungen zu vermitteln. In die Mitte der so balladestylisch gestalteten Erzählung stellt er die potentiell kurzgefassteste Form aus dem Umkreis der den Balladen genetisch verwandten Gattungen – ein bosnisches Volkslied, *Sevdalinka*, das vorwiegend Liebesleid ausdrückt, und zwar ein solches, das darüber singt, wie Đerzelez vor Liebe krank und ohnmächtig geworden war. Sie strahlt ihre lyrische Stimmung durch die ganze Geschichte aus, alles darin kunstvoll verbindend und allem seinen erotopathischen Sinn gebend.

Schlüsselwörter: eine höhere historische Mission, das irdische Reich, die erotische Sehnsucht, Erotopathie, Ballade, Sevdalinka.

Светлана С. ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ* Оригинални научни рад
Институт за књижевност и уметност Примљен: 01. X 2011.
Београд Прихваћен: 04. V 2012.

НАЦИОНАЛНИ И ВЕРСКИ ИДЕНТИТЕТ ЖЕНА У ПРИПОВЕЦИ „ПУТ АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА”

У раду се анализирају верски и национални, етнопсихолошки карактер жена у приповеци „Пут Алије Ђерзелеза”. Типови жена се тумаче имаголошким методом пратећи однос свој/туђ, указујући на стереотипне представе о одређеним народима, а посебна пажња се посвећује квалификацијама емотивног и сексуалног карактера ових јунакиња.

Кључне речи: стереотип, имаготип, национално, верско, етнопсихологија, жена, чулност, емоционалност, идентитет.

Ниједан наш писац није исцрпније, поетичније и психолошки прецизније описао типове жена са простора Босне, али и суседних земаља од Иве Андрића. Галерија жена, од лепе и господске Венецијанке, Циганке Земке, Катинке, Јекатерине, Анике, Маре милоснице до Лотике, Марте и Јелене као да нас уводи у свет лепоте и трагичности, љубави и мржње, чежње и очајања. Тај свет у коме су жене робинје и љубавнице, уклете лепотице и трагичне јунакиње градио је Андрић од првих приповедака преко романа до последњих, сунчаних и соларних бића изнедрених у касним причама. У приповеци „Пут Алије Ђерзелеза” Иве Андрића налазимо неколико типова жена различитог националног и верског идентитета: Венецијанка, Циганка Земка, Катинка Пољаш и Русиња Јекатерина. Свака од тих жена је у Алијиној перцепцији жена друге вере и националне припадности, далека и недохватна, чиме је обележена емотивна и сексуална типологија сваке јунакиње. Андрић у ликовима тих жена дискретно и успутно указује и на њихову верску и националну одређеност и идентификује их као женске припаднице појединих народа и вера. На тај начин Андрић обликује приповедачки свет Балкана у коме богатство и разноликост верске и етничке припадности чини јединствену слику о једном простору.

„Пут Алије Ђерзелеза” (1920) је триптих приповетка из најраније Андрићеве приповедачке фазе и са плејадом женских ликова, које заносе јунака

* svetlana.seatovic@gmail.com

и несрећног љубавника Алију Ђерзелеза на путу од Вишеграда, Сребренице до Сарајева, формира мали каледоскоп жена босанског и страног порекла. Јунак Андрићеве приповетке као типични изданак босанских бегова, источњачки модел мушкарца ратника, једна је од главних приповедачких позиција са које видимо четири жене, од којих ниједна није Муслиманка. У том сусрету мухамеданства и хришћанки или удвојених идентитета одвијају се сусрети босанског Дон Кихота и жена које измичу, осим једне, куповне жене, Јекатерине. Био је то и део Андрићевог програма за прву књигу приповедака која би приказивала односе народа и вера у Босни. Имаголошки термини стереотипа, имаготипова и различитих поларитета који су препознати у компаративним, имаго студијама указују на моделе уз помоћ којих се приказују односи муслимана и хришћана, перцепција жена, кауркиња или Влахиња из позиције мушкарца Муслимана и како се слика тих жена диференцира према њиховом сталешком, националном и верском пореклу. Напокон, перцепција Јекатерине, потурчене, па хришћанизоване Грузијке или Рускиње одређена је, као што ћемо видети, њеним статусом „куповне жене”, проститутке. У приповеци „Пут Алије Ђерзелеза” проучавање перцепције или имаготипа конституише се на основу свести о комплексности поимања других народа и држава из историјске и културолошке перспективе и функције њихове естетске универзалности. Жозеп Лерсен, француски имаголог посебно упућује на значај речника, лексике и граматике као једног од параметара којим се конституише слика о другом: „Граматици националних стереотипа припадају три дихотомије (север/југ; средиште/периферија; јак/слаб) које се увијек изнова могу препознати у низу познатих стереотипа диљем западне Европе...” (Dukić 2009: 17) Највећи број стереотипних представа и имаготипских особина одређује се специфичним лексемама, вокабуларом, граматиком, а када је неопходно препознати верско одређење, онда се често прибегава турцизмима и локализмима који дефинишу порекло јунака/јунакиња у приповеци. Зато се Венецијанка назива кауркињом, Влахињом и Мљечанком, Земка Циганком, а Катинка опет Влахињом.

У првој приповеци „Ђерзелез у хану” Андрић већ у опис хана уноси поделу на домаће и странце: Суљага Диздар, два фратра, три Венецијанца и с њима млада и лепа жена, Цигани, Арапи, Посављаци и Фочаци. С друге стране, Андрић поставља домаће јунаке, домаће младиће и Турке. Андрић све посетиоце хана диференцира на странце и домаће, а потом сужава фокус описа на Венецијанце и лепу, младу жену. Последњи у хан стиже Алија: „Међу последњима је стигао Ђерзелез. Пјесма је ишла пред њим. На бијелу коњу крвавих очију, он је јахао раванлуком, црвене су ките биле бијелца по очима, а дуги, чистим златом везени чевкени на Ђерзелезу сјали су и поигравали на вјетру” (Андрић 1971: 28). Уз овог босанског Дон Кихота увек иде музика,¹ зурне, песма, севдах, дерт, коцкање и цео корпус етнопсихолошких карак-

¹ Видети тумачење музике и песме као облика мотивације Андрићевих јунака: Д. Поповић-Срдановић, Музика у функцији психолошке мотивације ликова у Андрићевим приповеткама, у: М. Шутих (ред.) *Андрић у систему уметности*, Београд-Бања Лука, Институт за књижевност и уметност, Књижевна задруга, 2004, 181–205.

теристика које су типичне за јунаке источњачког културног миљеа. Алија Ђерзелез је стереотипни представник или имаготип источњачког модела по емотивном и еротско-сексуалном нагону. Када Ђерзелез угледа лепу и младу Венецијанку, која је обавијена велом тајне, управо оним аспектом који је део наших стереотипних представа о Млечанима, јунак потпуно губи ум: „Ђерзелез је плануо. Он је скакао од саме помисли да се ти њежни зглобови крше у његовим прстима. Бол му је задавала та њежност и љепота у његовој близини” (Андрић 1971: 29). Такав модел јунака одговара описима које нам даје Владимир Дворниковић у *Карактерологији Југословена*, где се јасно може пронаћи босански прототип Алије Ђерзелеза: „Витез је севдалисао под кулом у којој се крила љубљена жена; последњи његов потомак у Европи, босанско-херцеговачки бег феудалац чежњиво је завиривао не крије ли му се драга негде иза демира или капије. Већ један блесак ока, један угледан прамен косе био је љубавни доживљај за ове јунаке чежње” (Дворниковић 2000: 384). Зато ће све три жене у Алијиној перцепцији остати недостижне и узрок за севдах и болну, тужну песму чежње и очајања. Њихова позиција је одређена етнопсихолошким моделом босанског варијетета,² према калсификацији Јована Цвијића, који је уграђен у лик Алије Ђерзелеза.

Прва жена која ће занети Ђерзелеза је Венецијанка. Таква жена је лукава, далека и недостижна. Венецијанка се назива „господском, кауркињом”. Његово стање опијености је опет праћено песмом: „Два дана теревенчи Ђерзелез с друштвом и дозива Венецијанку и уздише и прича свима своју љубав, муцаво, нејасно и смијешно...” (Андрић 1971: 30). Венецијанка је описана минималним средствима и њена појава се уводи у две боје, белу и зелену. Када Алија опијен и изигран од гостију у хану појури за Венецијанком угледаће је као привиђење: „Бијесно и неодољиво зажеле кауркињу, да је види, да је има, да зна на чему је или иначе да побије и поломи све око себе. И кад је тако, гегајући се уморно у боковима и машући рукама, пролазио поред капије, указа му се наједном, пред замагљеним погледом, уврх степеница, широка хаљина и бијели вео. Он само што јекну и, онако разголићен и узрујан, пружи руке пут ње, да са два скока дотрчи до ње, кад се зелена хаљина лагано зануха и ишчезну за собним вратима иза којих се чу јасно кључ у брави” (Андрић 1971: 32). Тајновита Кауркиња, безимена Венецијанка у зеленој хаљини и белом велу је нека врста Алијине фантазије, недостижна, лукава и хладна као што су то и стереотипне представе о Млечанима и Латинима, од наше народне поезије до савремених песничких текстова инспирисаних Венецијом. Од Венецијанке остао је само шум хаљина и звук кључа у брави. Њен идентитет ће као и целокупна поетика тајновитости, која потиче из сфере наших стереотипних представа о Латинима као старим варалицама, уметницима преваре, творцима мимикрије и удвојених идентитета бити конститутивни део и судбине саме Венеције. Настајући на најбољим тековинама византијске уметности, и као један од центара Византије, потоња Венеција

² Видети детаљне описе босанског варијетета у: Јован Цвијић, Иво Андрић, *О балканским психичким типовима*, Просвета, Београд, 1988, стр. 55–62.

је мудро и лукаво све то инкорпорирала у своју баштину. Ипак, стереотипна слика³ о Венецијанкама и Млечанкама у нашој народној поезији уграђена је у доживљај и у Алијину перцепцију тајновите жене. Мада је реч о јунаку муслиманских и српских народних песама, стереотипна слика о лепој и отменој Млечанки се преноси и из наше народне поезије. У овој првој приповеци она је именована као Венецијанка, кауркиња, а у посредном коментару једног Фочака каже се: „Није оно хаџиница с Металке, а ни џизлија сарајска. Господско је оно, хееј!” (Андрић 1971: 30). Тако се потенцира и њено племенито, господско, западноевропско порекло које се супериорно вреднује и у односу на више друштвене слојеве босанске средине. Венецијанка је према описима у првој приповеци класичан прототип Млечанке из наше народне поезије, витка, лепа, племенита, отмена, обучена са пуно укуса. Међутим, у другој приповеци „Ђерзезел на путу” Алија се сусреће са браћом Морићима и у једном шеретском разговору о женама приповедач нам износи тајну мисао свог јунака: „Гледа их и долазе му као дјеца, неука и луда, као дијете му је свак ко није видио танку Влахињу, у широкој хаљини од зелена сомота, с малом главом изнад оковратника од крзна” (Андрић 1971: 36). Успутно изнета квалификација танке сада Влахиње, а не Венецијанке уноси потпуну пометњу у идентитет ове жене. Мало је вероватно да је Андрић случајно у другој приповеци свом јунаку призвао лик лепе и отмене Венецијанке, али је још мање вероватно да је случајно сада њеном верском одређењу које је било каурско тј. хришћанско додао и термин Влахиња који је увек у перцепцији Хрвата и Муслимана означавао жену православну Српкињу. Вук Караџић још у *Српском рјечнику* објашњава употребу имена Влах/Влахиња: „Влах 2) Срби закона Турскога у Босни и Херцеговини, а тако и они закона Римскога, како у Босни и Херцеговини, тако и у царству Аустријскоме изван Далмације зову и то као за поругу Власима браћу своју закона грчкога” (Караџић 1969: 68). Сасвим је јасно да је Влахиња и сталешко одређење на коме се инсистира у појави ове жене, али је и сасвим могућа претпоставка да је реч о жени удвојеног идентитета, Српкињи православне вере која је била део неке дипломатске, посланичке групе која је живела у Венецији, а представљала Млетачку републику са три мушкарца у Истанбулу. Зашто је Андрићу било потребно овакво језичко, а вероватно и национално и верско удвајање странкиње у Алијиној перцепцији? Мимикрија је једна од главних особина наших народа који су живели на границама великих царстава. Због егзистенцијалних потреба и процеса унијаћења или потурчивања Срби су у рубним подручјима Хабзбуршке монархије, Османског царства, али и Млетачке републике били принуђени на игру мимикрије, прикривања, тајновитости или су прибегавали облику кетмана. Како је то описао Јован Цвијић у анализи балканских типова, мимикричност и прикривање стварног идентитета, ћутљивост и затвореност личности једна је од основних особина која се развила код Срба у Далмацији, Славонији и деловима Босне, а посебно код

³ Видети: Лидија Делић, Женидбе Млечанком: Иван, Ђурађ и Максим Црнојевић. Од женидбе владара до еписких образаца, *Venecija i slovenske književnosti, zbornik radova*, priredili Dejan Ajdačić, Persida Lazarević di Đakomo, SlovoSlavia, Beograd, 2011, str. 67–84.

централних балканских типова личности. Када се на крају приповетке Алија опет присећа недостижне Венецијанке, он каже: „Мљечанка у крзну и сомоту чије се тијело, витко и племенито, не може ни замислити” (Андрић 1971: 50). Целокупан имаготип Венецијанке или Мљечанке савим се уклапа у наш културни и литерарни клише о женама странкињама у народној поезији, лепим, отменим, витким, племенитим, али само једно одступање нарушава тај стереотипни модел. Те жене се називају и Латинкама у народној поезији, али Андрић ни једном није употребио овај термин у приповедачкој позицији или у исказима Алије Ђерзелеза. На основу лексике (кауркиња, а потом Влахиња) можемо претпоставити да је Андрић свесно, али веома деликатно формирао лик жене дипломате и посланика двојног идентитета, вероватно православне Српкиње у служби Млетачке републике. То овој мистериозној Венецијанки иза које остаје само звук кључа у брави и шум сомотске зелене хаљине са белим велом даје ауру жене на размеђи народа и култура која умом и лепотом успева да надмудри свет три царства, а како не би онда умакла у дерт занетом Алији Ђерзелезу.

У другој приповеци „Ђерзелез на путу” пред Алијом се налази нови тип жене. Биће то Земка Циганка. „Та Земка је била пуштеница, и то већ по трећи пут, витка, зелених очију и бијела мимо све остале Циганке. Кажу, нико јој није могао на крај стати” (Андрић 1971: 37). Тако се појава нове жене, беле Циганке Земке везује опет за наше стереотипне представе о Циганкама као женама вреле крви, вицкастим, враголастим и необузданим женама номадског типа. Када Алија први пут угледа Земку видеће је из лежеће перспективе у стању севдалијске опијености, онога који седи или лежи на трави, док је она на љуљашци у позицији некога ко гледа у небо и висину: „Љуљашка је била свезана на једној такиши и вила се високо заједно са Земком, с леђа су је отискивале Циганчице, а она се раскриљених руку чврсто држала за конопац и узимала све већи замах. Имала је блиједо лице и заклопљене очи, прелазила је линију бријега и оцртавала се на хоризонту, њене димије су се плеле и виле у сто набора, лепршале и шибале небо” (Андрић 1971: 37). Циганка Земка је враголаст тип жене заводнице, али одступа од стереотипне представе о Циганкама које су увек тамнопуте, док приповедач инсистира на њеној белој кожи и зеленим очима. Тако Земка и физичким особинама задобија неку врсту изузетности у својој етничкој средини и Алијиној перцепцији. Уз ову жену иде песма, али сада песма коју певају њене другарице Циганке: „Разбоље се Ђерзелезе, аман...” У бесомучној јурњави за Земком Ђерзелез опет остаје усамљен, а Земка му измиче мистериозно у ноћној јурњави готово као и Венецијанка, само што је Земка смештена у аутентичан номадски пејзаж, а Венецијанка у урбани, затворени простор. Као што видимо, Андрић је и одређење ових типова жена прилагодио амбијентима и просторима у којима се оне појављују. Номадска, натурална атмосфера је везана за цигански начин живота и у том простору и у тако специфичном хронотопу налазимо Земку. С друге стране, Земкино национално или етнопсихолошко биће се открива у потпуном имаготипу жена Циганки, које су један од егзотичних елемената балканских простора. Дворниковић описује Цигане као део индоевропске

групе народа, али наглашава значај њихове психе и расног одређења: „Чергашки начин живота (можда и тропски преостатак живљења у природи?) ван сваког уређеног људског друштва њихов је основни модел... У турско време „Циганка” је био синоним за „проститутку”, а и данас се запајају трагови тих односа по нашим селима. Известан тип сељачких „донжуана” тражи по циганским махалама „галантне пустоловине” (Дворниковић 2000: 243). Циганка је виђена и описана из перспективе објективног приповедача, али и из перспективе Алије Ђерзелеза, гротескног јунака муслиманских песама. Из обе приповедачке позиције добијамо целовиту слику жене Циганке која припада шареноликом, национално и верски хетерогеном свету османлијске Босне. Смештајући свог јунака у хронотоп пута и путовања, Андрић још појачава мотивацију која би указала на смисао сусрета са Циганком, лутајућом фигуром и симболом за распусну и успутну забаву на друмовима Балкана. Дворниковић психологију Цигана чак назива „номадско-чергашком” и у том контексту видимо целокупну појаву Циганке Земке у приповеци „Ђерзелез на путу”. Колорит у коме се ова жена појављује је бели и зелени као и сама природна боја њене постојбине у којој обитава. Не сасвим случајно, Земка је имала зелене очи и белу кожу. Попут Венецијанке у зеленој хаљини са белим велом и Земка ће бити виђена очима сладострасника, а њена недостижност изгубиће се на путу. Тако се имаготип жене номадског карактера открива и на крају губи у просторима природе у којој је право станиште етничког света Циганке Земке.

У трећој причи „Ђерзелез у Сарајеву” гротескни љубавник се описује као мрачан јунак коме прети расуло и незнађе: „Несрећан, славан и смијешан, тако је обишао Ђерзелез по царевине” (Андрић 1971: 42). Пред њим ће се наћи лепотица Катинка из халвединице која ће оставити иза себе само тресак авлијских врата. Катинка је била једна од најлепших жена и као и већина потоњих Андрићевих јунакиња страдаће због своје лепоте. Та уклетост лепоте је, такође, један од имаготипова или стереотипа који се преузима из наше народне епске поезије. Катинка поседује сложену психологију јунакиње која страда због своје лепоте и за њу ће и сам јунак рећи да је „воће које зрије у хладу”. Недохватност и усамљеност лепоте биће једна од омиљених Андрићевих тема приликом изградње женских ликова у каснијим приповеткама (Мара милосница, Аника, Марта). Драган Стојановић ће лепо дефинисати ову врсту проблема са којом се сусрећу многе Андрићеве јунакиње, а Катинка је прва у том низу: „Лепота је угрожена, увек. У неким временима, околностима, заједницама, угроженост лепог бића постаје потпуна, болнија и неприхватљивија него мање-више уобичајен изостанак среће, извесност несреће, осујећеност с малим или никаквим изгледима на повољан преокрет” (Стојановић 2003: 28–29). Такву врсту проклете лепоте носи и Катинка. Лепота и несрећа ове девојке, која је двојног верског и националног идентитета поприма облике људске трагедије: „Она се звала Катинка и била је кћи Андрије Пољаша, несрећна рад своје љепоте о којој су пјевали двије пјесме по свој Босни. На кућу су им ударили рад ње. Никад није смјела излазити. Свецем би је водили зором на рану мису у Латинлук, и тад умотану у бош-

чу као Туркињу, да је не познају” (Андрић 1971: 46). Катинкина појава је и нека врста прототипа Станковићеве Софке, лепе жене која пропада услед друштвених околности. У идентитет Катинке која се описује као „дјевојка у свијетлим димијама и црвеној јечерми” Андрић ће, поред податка да свецем одлази на рану мису у Латинлук, мало касније указати на двојно порекло ове јунакиње и Алијину страст: „бијесно пожеље ту Влахињу... Не моћи до те Влахиње; никад не моћи!” (Андрић 1971: 48). У ова два одвојена цитата из приповетке Андрић нам као у мозаику даје могућност да склопимо целовиту слику о верском и националном пореклу Катинке. Трећа жена која је занела Ђерзелеза је жена удвојеног идентитета, можда најсложенијег и хришћански најделикатнијег модела у коме су поједини Срби у посебним околностима примали католичку веру, али је њихово порекло као Срба католика веома дуго било познато на просторима у околини Дубровника, Босни и Хрватској. На Катинкино двојно порекло указује нам Андрић јер је именује у свести Алије Ђерзелеза као Влахињу. Овим термином долазимо у замку лексичке природе јер управо имаготипови и стереотипи се, према Лерсену, најбоље откривају кроз вокабулар. Ста значи Влахиња? То је исто питање на које смо наишли у накнадном сећању Алије Ђерзелеза на Венецијанку. Влахиња ће према Вуковом *Рјечнику*, како смо већ наводили бити свака жена која је грчке вероисповести и тако ће о њој говорити потурчени и покатоличени Срби, док ће *Речник Матице српске* из 1967. године овим термином именовати сваку жену која није Муслиманка. Ипак, како језичко искуство у периоду Отоманске царевине казује, свака Влахиња је искључиво Српкиња. Тако је Катинка један од изданака неке од српских породица, високог друштвеног и материјалног статуса, па се њено удвојено порекло дискретно у два одвојена пасуса показује као сложена, али аутентично, наша хришћанска, балканска појава. Катинка је и као остале две жене обавијена велом тајне. Зашто? Због чега цела породица стрепи, бежи, плаши се да Катинкину руку да било ком просцу? Приповедач нам не каже прави разлог њеног бежања и скривања. Иза ове несрећне девојке у Алијиној свести остаће заувек затворена бела авлијска врата и непомични пенцери. Колико су перцепције жена условљене стереотипом или имаготипом посматрача, казује и изјава једног Арнаутина, који ће поводом Катинке казати: „Она је као крушка јерибасма, глатка и мека. Асли је жена латинског милета врућа од сваке друге жене” (Андрић 1971: 45). Да ли је то стереотипна представа о сексуалности латинских жена? Слободних, без предрасуда и у оквиру културе која је подстицала живот без сексуалних ограничења. Пре би се рекло да се ради о културолошким разликама које само утврђују поједине стереотипне представе о женама и културама из којих потичу. Катинка је једна од жртви двојног идентитета у оквиру већински муслиманске Босне у којој налазимо сав трагизам аутентично женске лепоте тела и бића. Она је претходница низу контраверзних и интимно несрећних жена у Андрићевој прози. Како год дефинисали њен идентитет као покатоличене Српкиње или католикиње Хрватице, у муслиманској Босни судбина ове младе жене је судбина једног стереотипног става према женама немуслиманкама. С друге стране, можемо закључити да у свести муслиманског

јунака Алије Ђерзелеза не постоји јасна лексичка граница између Влахиње и кауркиње. Мада без икакве сумње кауркиња означава сваку жену немуслиманску, док Влахиња подразумева жену Српкињу православне вере. Ако јунак нема јасну дистинкцију између Кауркиње и Влахиње и целокупног семантичког слоја друге речи, онда опет можемо говорити о потреби Алије да о женама не говори кроз њихова властита имена, већ да их обележава именима народа којима припадају. Такође, треба имати на уму Вуков *Рјечник*, у коме се Власима погрдно називају православни Срби. Какво год значење ових именица имао Андрић на уму када је крајем прве деценије 20. века писао ову триптих приповетку, сасвим је јасно да је циљ био да се нагласе етничке и верске карактеристике жена које среће на путу Алија Ђерзелез.

На крају овог приповедачког триптиха појављује се само једна жена до које пут води право. То је Јекатерина, потурчена кћерка потурченог лекара Руса, пред смрт преобраћеног у правослање и потом и сама опет христијанизована Русиња. Живела је сама и сирота са намером да оде у манастир: „али ју је задржао један Грк, каваз, а кад је он превари, преселила се у једну од оних малих кућица што се редају низ Хисета до у Доње Табаке и у којима живе под државним надзором, све по једна или двије у свакој кући, куповне и по цјелом граду познате дјевојке... Била је ониска, крупна и шутљива” (Андрић 1971:49). Тако и последња жена до које стиже неспретни љубавник растрзан између жеље и могућности има двојно порекло. Јекатерина је хришћанка, потурчена, а потом враћена у веру и при томе странкиња која се бави проституцијом. Андрић веома вешто у неколико потеза, као у неком скицен-блоку формира портрет ове жене која са сликом свог страног и удвојеног верског идентитета постаје идентичан образац у коме се приказују и претходне три жене са којима је Алија имао само платонски однос. При крају ће и сам јунак резимирати типове жена према њиховој националној припадности: „И та рука што је осјећа на себи, је ли то рука жене? – Мљечанка у крзну и сомоту чије тијело, витко и племенито, не може ни замислити. Циганка Земка, дрска и подмукла а мила животиња. Гојна удовица. Страсна и превејана Јеврејка. И Катинка, воће које зрије у хладу. – Не, то је рука Јекатерине. Само Јекатерине! Једино до Јекатерине се иде равно!” (Андрић 1971: 50). На крају ће остати само резиме несрећног путника и љубавника: „Колико сам ја свијета видио, Јекатерина! Колико сам ја свијета обишо!” (Андрић 1971: 50).

Хронотоп пута и путовања је у овој приповеци захтевао и увођење типова жена различитих вера и народности и та врста мотивације има оправдање, али је сасвим извесно да је Андрић у описе ових жена и њихових кратких, скицираних портрета увео низ стереотипних представа и модела наше културе. Ти стереотипи се виде у двојности идентитета, безавичајности, несталности узрокованом одликама расе или условљености политичким и верским превирањима на границама турског царства и латинског, хришћанског света. На тим границама жене су у дипломатским мисијама, забављачице у циганским чергама, унесрећене лепотице које морају да беже и да се селе без престанка или оне чије тело је на продају, јер се више нема шта друго изгубити, сем пропадљивог тела. Жене Алије Ђерзелеза су жене немусли-

манке, видљиве, примамљиве, али неухватљиве, после њих остаће само једно питање: „Зашто је пут до жена тако вијугав и тајан... Шта жене траже?“ (Андрић 1971: 50). Та тешка и сурова мисао притискала је Алију Ђерзелеза, али одговор није ни наслутио сам јунак. Све жене до којих је хрлио биле су хришћанке или као Циганка Земка немуслиманке, жене друге вере, друге културе, других обичаја до којих се није могло његовим севдахом, лексиком, навикама. До њих се није могло јер их дели култура и вера, а пут је отворен до жене друге вере само ако је то пут куповне жене. Алија Ђерзелез ће тако бити јунак свести о другима, нахрањен стереотипима о туђим културама, али несвестан зјапа међу њима и зато га у сваком љубавном походу прати песма, занос, потом пад, очај, а само ће на крају код Јекатерине бити миран. Мир Јекатеринине куповне љубави замениће бар на кратко све раздоре и непоразуме између жена и Алије Ђерзелеза. Тај мир ће бити краткотрајан јер ће овог љубавника привлачити увек нови изазови лепих жена чије лице ће видети бар за трен, док ликове жена Муслиманки никад неће открити испод вела. Његову дилему наслутићемо само у приповеци „Ђерзелез на путу“ када у сусрету са калуђером пита калуђера: „А богати, папаса, јеси ли ти находио у вашим књигама, је ли јунах по вашем закону да дјевојка ваше вјере – гледа Турчина?“ (Андрић 1971: 31). Алијина свест о трагичном раздору постоји, али његово питање указује на наду да је можда могуће премостити верске разлике. Несрећа босанског Дон Кихота је сатирично гротескна слика немоћи пред снагом вере и културе иако је Босна слика шареног цвећа божје баште. Мирисе тог цвеће тек ће наслутити и пожелети љубави жељан Алија Ђерзелез. Остаће сам и празан као што ће и тужна Катинка пропадати због своје лепоте.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1971: И. Андрић, Пут Алије Ђерзелеза, *Приповетке*, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, стр. 27–50.
- Ајдачић, Lazarević Ди Ђакомо 2011: Д. Ајдачић, Р. Lazarević Ди Ђакомо, *Venecija i slovenske književnosti*, SlovoSlavia, Београд.
- Богдановић 1977: М. Bogdanović, Пут Алије Ђерзелеза, у: В. Milanović (red.), *Ivo Andrić u svjetlu kritike*, Sarajevo, Svjetlost, 36–42.
- Владушић 2006: С. Владушић, Реторика жанрова у Андрићевој приповеци *Пут Алије Ђерзелеза*, у: З. Карановић, С. Радловић (ред.) *Жанрови српске књижевности*, бр. 3, Нови Сад, Филозофски факултет, Орфеус, 337–348.
- Вучковић 1974: Р. Vučković, *Velika sinteza*, Sarajevo, Svjetlost.
- Дамјановић 1993: М. Дамјановић, Димензија религиозног у Андрићевом естетском искуству, у: *Источник*, бр. 2, Београд, 119–128.
- Дворниковић 2000: В. Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Београд, Просвета.

- Димитријевић 2010: К. Димитријевић, *Разговори и ћутања Иве Андрића*, Прометеј, Београд.
- Делић 2011: „Женидбе Млечанком: Иван, Ђурађ и Максим Црнојевић. Од женидбе владара до епских образаца, у: D. Ajdačić, P. Lazarević Di Đakomo, *Venecija i slovenske književnosti*, SlovoSlavia, Beograd, стр. 67–84.
- Dukić 2009: D. Dukić, О imagologiji, у: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (red.) *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, Zagreb, Srednja Europa, 5–22.
- Karaulac 2010: M. Karaulac, *Rani Andrić*, Beograd, Filip Višnjić.
- Кољевић 1983: С. Кољевић, *Приповетке Иве Андрића*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кораћ 1979: С. Кораћ, Жена у Андрићевим приповјеткама, у: А. Исаковић (ред.) *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд, 580–582.
- Крњевић 1976: Х. Крњевић, Ђерзелез Алија у усменој традицији и у приповеци Иве Андрића: Ђерзелез у народним песмама, *Међународни састанак слависта у Вукове дане*, бр. 2, Београд, 311–326.
- Lersen 2009: J. Leerssen, Retorika nacionalnog karaktera: programatski pregled, у: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (red.) *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, Zagreb, Srednja Europa, 99–124.
- Поповић-Срдановић 2004: Д. Поповић-Срдановић, Музика у функцији психолошке мотивације ликова у Андрићевим приповеткама, у: М. Шутић (ред.) *Андрић у систему уметности*, Београд-Бања Лука, Институт за књижевност и уметност, Књижевна задруга, 181–205.
- Sekulić 1977: I. Sekulić, Istok u pripovetkama Iva Andrića, у: B. Milanović (red.), *Ivo Andrić u svjetlu kritike*, Sarajevo, Svjetlost, 43–49.
- Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Нови Сад, Подгорица, Платонеум, ЦИД.
- Цвијић, Андрић 1988: Ј. Цвијић, И. Андрић, *О балканским психичким типовима*, Београд, Просвета.
- Fišer 2009: M. S. Fischer, Komparativistička imagologija: za interdisciplinarno istraživanje nacionalno-imagotipskih sustava, у: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (red.) *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, Zagreb, Srednja Europa, 37–56.

Svetlana S. Šeatović Dimitrijević

THE NATIONAL AND RELIGIOUS IDENTITY OF WOMEN IN THE SHORT STORY
“THE JOURNEY OF ALIJA ĐERZELEZ”

(Summary)

This paper analyses the religious, national and ethnopsychological character of women in the short story “The Journey of Alija Đerzelez”. The types of women in the story are interpreted by means of the imagological method, focusing on the own/foreign relationship, pointing out the stereotyped im-

ages of certain peoples and paying particular attention to qualifying the emotional and sexual character of these heroines. The paper singles out four types of women: the foreign woman from Venice, the Gypsy woman Zemka, Katinka, a Serb woman of Catholic faith, and Jekaterina, a Turkified prostitute, subsequently a re-Christianised Russian. Each one of these women possesses a particular place and space where Alija Đerzelez meets her, and that space – open/closed, urban/nomadic, also functions as an element of the national and religious identity of these women. The hero, Alija Đerzelez, is analysed in relation to the heroines from the position of a grotesque character from Muslim folk poems. He is a prototype of Don Quixote, and within the framework of the chronotope of the journey wherein Alija Đerzelez exists, all the heroines have the fictional role of women on that journey, which turns out to be the world in miniature. In this story by Andrić, women are models of particular peoples and their racial characteristics, but they are also analysed in the context of aesthetic examples of beauty and love, which Alija Đerzelez aspires to as a hero of Muslim and Serb folk poems.

Радивоје Б. МИКИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

„МРАЧАЈСКИ ПРОТО” И „МУСТАФА МАЏАР” – ГЕНЕЗА ЈЕДНОГ ТИПА КЊИЖЕВНОГ ЈУНАКА**

У раду се, кроз анализу приповедака Петра Кочића и Иве Андрића, приказује процес градње два модела негативног јунака у модерној српској књижевности. Исто тако, рад има за циљ да покаже како се у модерној књижевности највећа пажња посћује процесу мотивације јунакових поступака и зато је добар део анализе посвећен наративној техници која омогућава да се реализују врло сложени књижевни текстови.

Кључне речи: српска књижевност, негативни јунак, зло, индивидуално, колективно, лудило, страх, трагичко.

Ако бисмо покушали да дођемо до одговора на питање шта повезује приповетке Петра Кочића и Иве Андрића, најпре бисмо сродности настојали да утврдимо у типу јунака који се у њима јавља. Најједноставније речено, у питању је негативни јунак. Негативни јунак је тема којом се бавио Никола Милошевић, најистакнутији српски теоретичар књижевности у другој половини ХХ века. Закупљен, између осталог, и антрополошком димензијом књижевности, Милошевић је дошао и до проблема негативног јунака и посветио му је засебну књигу („Негативан јунак”, Вук Караџић, Београд, 1965). У настојању да феномен негативног јунака сагледа у што обухватнијем контексту, Милошевић је одлучио да приступи не само теоријским разматрањима већ и анализи већег броја драмских и романескних дела аутора који припадају различитим књижевностима и различитим стилским формацијама. Треба одмах рећи да Милошевић све књижевне јунаке дели у две групе – хероје и антихероје. За хероје каже да „би имали све или скоро све карактеристике које нам у стварном животу на неки начин импонују; то значи одликовали би се свим оним што у читаоцу буди асоцијације на памет, душевну снагу или моралну исправност. Што се тиче ових других, они би, као

* radivojemikic@gmail.com

** Рад је укључен у план пројекта „Проучаваоци српске књижевности у српској култури друге половине ХХ века” на Филолошком факултету Универзитета у Београду, који финансира Министарство науке Републике Србије.

што и сама реч каже, оличавали све оно што је овако дефинисаном хероју супротно; тј. они би оличавали готово потпуни интелектуални, психички и морални дебакл” (Милошевић 1965: 5). Додајући да се овако дефинисани јунаци јављају само у делима „релативно ниског или никаквог уметничког квалитета”, Милошевић, у ствари, жели да у расправу уведе аксиолошки моменат и да, посредно, укаже на чињеницу да је проблем типологије књижевних јунака врло сложен и да је, отуда, далеко боље ако се антихерој означи као „негативан књижевни јунак”. Започињући, пак, расправу о негативном књижевном јунаку, Никола Милошевић истиче да он „има у себи нешто што је у најмању руку парадоксално”. Основу те парадоксалности чини околност да негативан књижевни јунак има привлачну снагу која резултира оним што Милошевић назива „ефектом неутрализовања моралне одбојности негативног јунака” и указује на начине којима писци остварују овај ефекат. А у завршном поглављу своје књиге Милошевић ће рећи: „Све то упућује нас на помисао да међу оним вредностима које играју извесну улогу у процесу настајања привлачности једног негативног јунака најзначајније место припада вредностима хуманог типа” (Милошевић 1965: 184). Указујући на околност да ми према носиоцима негативних моралних особина у стварном животу успостављамо однос који подразумева одређене санкције, Милошевић каже да то није случај са књижевним ликовима и да наш однос према њима боји низ хуманих фактора: „Дајући предност хуманим факторима кад је у питању негативан књижевни јунак, потискујући дакле у други план чак и моралне санкције, ми као да постајемо племенитији. У том смислу морамо дати за право оним мислиоцима који сматрају да у сфери књижевног суђења долазе до изражаја оне „боље” и цивилизоване стране људског бића” (Милошевић 1965: 186). Позивајући се на Пруста и његово уверење да „племенитост коју испољавамо читајући књижевна дела, доказује да није разум, како је мислио Декарт, већ доброта она особина која је подједнако својствена свим људима”, Милошевић каже да је у питању „аксиолошки оптимизам” који има „нека озбиљна ограничења”.

Никола Милошевић жели да, пре свега, доведе у сумњу уверење да наше разумевање „за судбину негативног књижевног јунака, сведочи о некој безусловној унутрашњој чистоти човековој” и да покаже да је то разумевање и резултат дејства „уметничке илузије” и да из тога проистиче још један феномен на који је указао Пруст – „да су многи људи што лако проливају сузе над судбинама литерарних несрећника, прилично равнодушни према патњама стварних људи”. Из тога Милошевић извлачи закључак да „парадокс привлачности негативног књижевног јунака представља на свој начин сведочанство унутрашње драматике човекове двострукости. Тај парадокс још једном потврђује стару истину да се у човеку сукобљавају две супротне жеље: једна вредносна, а друга уско-практична и да у том сукобу прва има значајну превагу једино у сфери литерарне фикције” (Милошевић 1965: 187). Пошто је феномен привлачности негативног књижевног јунака врло сложен, Милошевић сматра да се у расправи о њему мора имати у виду још једна чињеница и то она која сведочи о томе да „хумани обзири према ликовима литерарних

преступника редовно су последица одсуства, или мањег интензитета хуманих обзира према ликовима жртава тих преступника. Судбина једног Франца Герлаха, или једног Раскољникова, узбуђује нас и потреса само зато што нас довољно не узбуђују и потресају судбине пољског рабина или бабине сестре Лизавете (Милошевић 1965: 188), а све то, опет, указује на чињеницу да постоји „једна иманентна контрадикција у „литерарном” хуманизму”. Та контрадикција се огледа у чињеници да „хуманизам на литерарном плану треба да означи не само разумевање за лик злочинца, него и разумевање за лик жртве”. Тек ова врста разумевања би, по Милошевићу, укинула контрадикцију литерарног хуманизма и омогућила да се негативан књижевни јунак сагледава у светлу равномерног распоређивања моралних обзира.

Нема никакве сумње да се и главни јунак Кочићеве и главни јунак Андрићеве приповетке морају сагледавати на подлози коју обликују теоријска становишта изнета у студији Николе Милошевића. Али у вези са њима постоји још један проблем а он би се могао означити као књижевно-историјски и везан је за једноставну чињеницу да проучаваоци српске књижевности указују на то да се почетком XX века суочавамо са врло великим и важним променама. Тако, примера ради, Слободанка Пековић у својој студији „Српска проза почетком XX века” најпре настоји да покаже шта је све било последица оне еволутивне етапе у оквиру реализма као стилске формације коју је Драгиша Живковић означио као „дезинтеграција реализма”. Указујући на пут који је српска проза превалила настојећи да напусти реалистички образац приповедања, Слободанка Пековић каже како „нарација као главни поступак у епској књижевности, односно у приповеци и роману, основним облицима прозе у нас, све се мање бавила опричавањем спољашњих, објективних догађаја” (Пековић 1987: 25). А то значи да је најпре „сама акција престала да буде у жижи интересовања, пажња наратора се усмерила ка јунаку и имажинативним световима унутрашњих проживљавања стварности”. „Унутрашње проживљавање стварности” не може се, опет, сагледати без појачаног списатељског интересовања „за приватни, лични живот” књижевног јунака. И пошто је већ тако дошло до преусмеравања интересовања приповедача, логично је што се у прози српских писаца тога времена сусрећемо са настојањем да се открију „све црне тајне карактера јунака наших дана”. Као писца који је уметнички ефектно умео да приказује баш тог новог јунака, Слободанка Пековић наводи Вељка Милићевића који „прати тиху еволуцију несналажљивих и искорењених који се претварају у одљуђене чудаке или у моралне наказе” (Пековић 1987: 39).

Упоређујући, пак, српску прозу и српску поезију на почетку XX века, Слободанка Пековић каже да „српска проза је била дубље и чвршће везана за традиционални начин изражавања него што је то био случај у поезији”. Ако се има у виду оно што се, примера ради, јавља у песмама Милана Ћурчина објављеним око 1903. године, ово запажање се може прихватити, уз сав ризик који носе овакве оцене. Али оно до чега је Слободанки Пековић посебно било стало је могућност да се опишу промене које су захватиле српску прозу на почетку XX века. Она, наиме, сматра да се те промене, поред

осталог, тичу и „измењеног лика јунака”: „Добре, исправне људе у (обавезно) чистим народним оделима који се изражавају помало наивним, али искреним језиком и одражавају снагу нације, замењује животнији и стварности ближи јунак коме писац више не прилази само споља, већ му се завлачи под кожу. Нови јунак, пун проблема, јасно изражених нагона и воље преузима место клишетираном човеку из народа, а писци се све више посвећују описивању унутрашњег стања личности, занемарујући, до тада, доминантан начин описивања догађаја. Описујући личне проблеме јунака и мали, омеђени свет појединца преко кога и кроз који се једино могу сагледати и проблеми такозваног великог света, приповедачи су одговорили заповести модерног духа прозе тога времена” (Пековић 1987: 41–42). Осим што указује на једну књижевно-историјски важну чињеницу – појаву новог књижевног јунака – ово запажање Слободанке Пековић постаје подлога и за осветљавање неких других аспеката модерне прозе, прозе са почетка XX века. Један од важних аспеката је свакако и онај који се тиче морфологије књижевног текста. Када каже да на почетку XX века „књижевност губи патетику, поезија добија одлике прозног говора и садржај који је да тада одговарао само прози, а проза се поетизује, постаје све више лирска”, Слободанка Пековић има у виду и конкретна књижевна дела и општи ток еволуције који је води ка закључку да „прозни се облици прилагођавају новим лирским интересовањима аутора и постају све сажетији и мањи”. Додуше, код нас се већ у књижевности епохе реализма јављају кратке приповедне форме које се, у недостатку праве жанровске одреднице, називају цртице. Таквих приповедних текстова је много више у књижевности са почетка XX века.

Када историчари књижевности, присиљени да поједине књижевне појаве приказују у врло широким потезима, приступе сасвим конкретним књижевним делима, они траже у њима оно што би била њихова најважнија одлика. Отуда је логично што Јован Деретић у својој „Историји српске књижевности” (Деретић 2002: 1027), приказујући опус Петра Кочића долази и до приповетке „Мрачајски прото” и за главног јунака каже да је ”поп човекомрзац”, једнако као што у опширном опису опуса Иве Андрића (Деретић 2002: 1115) дотиче и приповетку „Мустафа Маџар” и за главног јунака каже да је „крволук”. Оно што је у овим сасвим сажетим указивањима на Кочићеву и Андрићеву приповетку основно свакако је настојање да се непосредно укаже на тип књижевног јунака који се у њима јавља. И Кочићев и Андрићев јунак су одређени као негативни јунаци. Али није изнета аргументација зашто они спадају у ту групу јунака. Уз све то и Никола Милошевић се, осветљавајући парадоксални положај негативног јунака, служио примерима из страних књижевности, никад у расправу не уводећи било коју појаву из српске књижевности, једнако као што је и Слободанка Пековић, настојећи да опише један књижевно-историјски изузетно важан процес, морала да се одрекне могућности да непосредно укаже на књижевна дела у којима се јавља нови тип књижевних јунака за које она каже да су били „чудаци”. А према опису особина које има тај нови тип књижевног јунака и мрачајски прото и Мустафа Маџар су чудаци. А кад поглед пренесемо на план морфологије књижев-

ног текста, лако видимо да су и Кочићева и Андрићева приповетка кратке. Кочићева приповетка би се, заправо, могла одредити као кратка прича, док је Андрићева на граници између кратке приче и приповетке. А то значи да ова прозна остварења по свим особинама које је Слободанка Пековић унела у свој опис припадају модерној прози, прози која се удаљила од реалистичког модела приповедања.

Кад погледамо причу „Мрачајски прото” Петра Кочића, јасно видимо да она има два дела, да је сачињена од два наративна чланка неједнаке дужине. Сасвим је очигледно да је између два дела успостављен однос интерпретације. Оно о чему је реч у првом делу је, другим речима, мотивациона основа за изградњу другог дела приче. Два дела Кочићеве приче имају и различите приповедаче, од којих је један уведени приповедач. У првом делу приче је приповедач Стевица, представљен као пријатељ основног приповедача али и унук човека са којим је мрачајски прото био у сукобу. Основни приповедач није ближе одређен, само ће мрачајски прото рећи за њега „ја тебе мало ко и познајем”. Каква је улога приче коју прича Стевица? Она најпре треба да у причу уведе главног јунака и да обезбеди основне елементе за његов портрет. Већ од прве Стевичине речи се види да он зазира од сусрета са мрачајским протом и да ће са својим пријатељем нерадо поћи и то тек на његово наваливање („Кад ме баш толико молиш, ето, хајдемо, па шта нам Бог дадне!”). Истичући и да је мрачајски прото човек који „никог не воли, никог не трпи, ником не верује”, Стевица припрема подлогу за своју тврдњу да прото „мрзи на сав свијет, а на родбину, чини ми се, највише”. А да би то илустровао он ће рећи да је прото отерао од себе сина, „а попадију је толико тукао и мучио, док неке године од тешких убоја не умрије код кћери у Божићима”. Мада су и ове појединости довољне да проту прикажу као необичног човека који је изван света, Стевица ће у казивање о проти унети низ нових детаља. Основна улога тих детаља је да осветле три важна елемента – мржњу према женама због које прото „сваку жену зове Ђурђијом”, сукоб са Стевичиним дедом који је узрок мржње коју је прото пренео и на Стевичиног оца и страдања мрачајског проте за време турске власти која су, сасвим очигледно, разлог што прото ни „откад је Швабо ушо” у Босну не долази у град нити мења свој однос према представницима и световне и духовне власти.

Може се рећи да су само протине невоље са турском влашћу приказане тако да читалац види њихове стварне размере и страхоту („једном су га хтјели код Шибиха чардака на колац набити. Други су му пут пријетили да ће га на ражањ натаћи и уз ватру као вола прилећи, а трећи су га пут свукли гола и држали два дана у тешким гвозденим букагијама под врелим сунцем уз разбукталу ватру”). Невоље са турским властима прото приписује деловању својих непријатеља („Стари, крепали Џибукарда, Ђурђије и ришћани криви су томе, небо се над њима проломило”). Истичући и то да је прото у својој кући сасвим сам („Не држи слуге. Све ради сам. Кува, пере, намирује коња, тимари га и чисти”) Стевица, још једном, настоји да укаже на протину дистанцу према људима и на разлоге за страх који осећа због приближавања протиној кући. Ако кад први пут угледају протину кућу приповедач осећа

само како Стевици дрхти глас („а глас му као мало задрхта“), кад се сасвим примакну протиној кући и кад привире у двориште Стевица ће на приповедачево питање да „одговори... једва чујним, уздрхталим гласом“ и да га најпре почне „гурати руком, кроз коју је струјило тихано дрхтање“. На овакво Стевичино понашање је утицало и оно што је знао о мрачајском проти али, нема сумње, и атмосфера и простор. Кад је реч о атмосфери, она је врло сликовито дочарана: „Облачан, влажан, тежак дан. Свјетлост слаба, мутна; топлина се не осјећа иако је лето“. Овај опис осим што је у односу на читаву причу симболички кодиран, подразумева и важан удео фундаменталног контраста – иако је дан нема светлости, иако је лето нема топлине. А кад је реч о простору оно што приповедачеву пажњу посебно привлачи је двориште протине куће: „Уђосмо у авлију. Нигдје живота. Мртва, дубока тишина. Све пусто, суморно, тешко“. Опис је тако сачињен да у њему средишње место имају придеви који треба да конкретизују одсуство живота у протиној авлији.

Оно што је ван сваке сумње је да приповедач на подлогу коју обликује овако дочарана атмосфера и простор пројектује портрет мрачајског проте: „Поднимио се на обје руке и одбочио на голе, сувоњаве лактове, па укочено, блесасто зури у нешто пред собом. На кошчатом, подбулом лицу и у мутним, престрављеним очима огледало се нешто немирно, растргано, нешто тешко, суморно“. Да би, пак, непосредније указао на везу између поступака и душевног стања мрачајског проте, приповедач приказује његово понашање, његове поступке: „Трже се као иза сна, као иза дубоког, тешког сна, дохвати кутију, смота цигару, припали је и поче пушити. Отпуши неколико димова, па поврже цигару на брвно крај себе, гдје их је још једно десетак лежало, само мало отпушених“. И у опису протиног изгледа и у опису његових поступака има заједничких елемената, али је најважније истицање да се у протиним „престрављеним очима“ огледа нешто „немирно, растргано, нешто тешко и суморно“, нешто због чега се он трза као из „дубоког, тешког сна“. Тако нас приповедач и доводи у прилику да повежемо елементе из различитих равни и да, све време, осећамо да се приповедач служи читавим системом наговештаја. Један од важних наговештаја је и указивање на ову околност: „Глас му је злобно, пакосно грмио, а кроз рапаво, промукло грло, пробијала је дрхтава узнемиреност“. Овај несклад између грмљавине протиног гласа и дрхтаве узнемирености која изнутра разара ту грмљавину, указује на амбивалентност у протином душевном свету, на кретање између објаве дубоког разочарања у људе и све људско и настојања да се људској злоби пружи било какав отпор. Детаљно приказујући шта је све прото учинио да се заштити од људи (звона на свим прозорима и вратима, звоно на авлијским вратима, пас који је требало да га штити од посетилаца), приповедач ће посебну пажњу посветити протином разочарању што га је пас издао и бесу што му је неко скинуо звоно са авлијских врата (а тај се бес надовезује на разочарање што га је преварио парохијанин коме је крстио дете). Збуњен доласком незваних гостију и разочаран због још једне издаје, прота ће убити свог пса и „узбуњен, узнемирен, потресен до дна душе“ он, суочен са још једном невољом, показује дубину свог разочарања у људе.

Све ове појединости обликују подлогу за протину исповест. У тој исповести средишње место има околност да су мрачајског проту Стевичин „ћед, па отац, па сви његови, мучили, облагивали, пањкали и код турског суда, и код овог швапског суда, и код владике, и код људи!” Отуда је и логично што ће прото рећи да се „једанпут страшно осветио старом, крепалом Цибукарди”. Кад изговори ове речи, прото „шкрипну снажно зубма, поврже филцан, па устаде и поче као махнит, у некаквом заносу, горе и доље ходати, млатājuћи рукама”. Приказујући овај тренутак, приповедач нагласак ставља на околност да прото све чини „као махнит”, као човек који више не контролише своје тело, као човек чије се реакције подређују некој ирационалној сили. И кад буде описивао како га је његова Ђурђија преварила са старим Цибукардом, како се са њим договарала да проту „смакну са свијета”, прото ће, понављајући речи које су љубавници давно изговорили, имати утисак да их и тог тренутка и види и чује („врисну, и сав се од љутине затресе, јер се толико занио у говору да му се чинило да сад гледа пред собом Ђурђију и Цибукарду и слуша како разговарају”), што само сведочи о дубини ране у његовој души, о снази којом га давне успомене прогањају. А кад опише какву је пакост учинио Ђурђији и старом Цибукарди (умало их није угушио у диму од запаљених љутих паприка), прото ће, још једном се наслађујући њиховим мукама, рећи „И данас ми се чини да ми је то био најзадовољнији час у животу!” Прото није показао никакву самилост према жени и њеном љубавнику и после освете је „по обичају, свршио вечерњу, закључо кућу и лего спавати”. И док је „вриснуо” и „сав се од љутине затресао” кад је описивао тренутак кад су се љубавници договарали да га убију, кад описује оно што се десило после освете он то чини „мирно, без искре узбуђења”. Приповедач који је, очито, снажно доживео протину исповест пита га да ли је „много трпио и патио”. Прото ће најпре признати да је „трпио и патио” („Јесам.”), али ће и додати „Што сам пропатио не казујем свијету!” И на овом месту ће се наћи једно важно приповедачево запажање које дочарава протино душевно стање („издера се осорно, одбочи на лактове, спусти обрве, па се удуби свом снагом у некакве црне мисли и укочено се загледа у западно небо”).

Као да је ова протина загладаност у западно небо постала подлога на коју приповедач смешта овај опис вечери: „На подужем дијелу западног неба пружили се тамномодри облаци, испросијецани оштрим, при крајевима зашиљеним пругама које се црвене као усијани челик. Из раздробљених, испреметаних, облачних комада, као из рапавих, планинских пећина, избија отворена, свијетла црвен попут распаљене ватре усред црне, бурне, јесенске ноћи. Преко црвених пруга и оне чудновате, пећинске ватре превукоше се тихано мрачни облаци, и цијело западно небо чињаше се као огромни, дебели, тамни застор”. У опису важно место имају боје (више нијанси црне и црвене), облици („зашиљене пруге”, „рапаве, планинске пећине”), стања („из раздробљених, испреметаних, облачних комада”), тачније речено сви они елементи који могу добити симболички статус у тумачењу онога што приповедач види током сусрета са мрачајским протом, посебно током протиног описа „најзадовољнијег часа у животу”. Могло би се рећи да и завршни

опис предвечерњег амбијента има исту функцију: „Све ћути и дршће; све се спрема на миран и угодан починак, да у заносном, слатком, ћутању проведе кратку, влажну, миришљаву ноћ. Одасвуд бије влага. Вече мирише и разлијева око себе сладак, опојан мирис”. Ако ћутање и дрхтање упућује на протино душевно стање, онда долазећи „миран и угодан починак” више упућује на стање у природи, на контраст између протиног стања и пејзажа. Тај контраст је нарочито видљив у појединостима које приказују протино понашање баш у том тренутку: „Прото се трже, погледа у небо, задрхта и престрављено се стресе”. И сам долазак вечери, сама слутња ноћног амбијента, проту дубоко узнемирава и зато он и дрхти и престрављено се стреса.

И могло би се рећи да се баш овим описом довршава портрет мрачајског протера, остварен у две равни. Једна равна подразумева садржаје свега онога што су приповедач и Стевица видели и чули током посете протиној кући, а другу образују симболички елементи унети у опис пејзажа, посебно у опис предвечерњег амбијента и протиног понашања у том амбијенту. Оно што повезује ове равни је свакако чињеница да приповедач мрачајског протера види као престрављеног и дубоко узнемиреног човека, човека који је претурио преко главе многе невоље. Међу тим невољама посебно важно место има она која је дошла од протине жене и старог Цибукарде, пошто је баш она приказана као оно што је проту суштински одвело до разочарања људе. И то је разлог што протера тренутак освете жени и њеном љубавнику сматра „најзадовољнијим часом у животу”. То осећање је логична последица онога што је чуо вративши се пре времена у своју кућу. Мрачајски протера је у Кочићевој причи приказан, дакле, као човек који је дубоко разочаран у људе зато што је од њих доживео силне невоље. Посебно је важно и то што приповедач, све време, наглашава (дајући их у варијацијама) елементе које садржи и завршна напомена о протином душевном стању („па нас оштро, сијекући очима погледа и узнемирено, дршћући прошапта”), напомена која указује на дубоки душевни расцеп (с једне стране је оштар поглед који готово сече, а са друге је узнемиреност и дрхтање у гласу човека који се, очито, и сам плаши онога што доносе ноћ и присуство људи). Зато се и може рећи да је Петар Кочић посебну пажњу и посветио тој амбивалентности, том неразрешивом контрасту у унутарњем свету свог јунака. Више је него очигледно да тај контраст мрачајског протера води ка лудилу и да га баш он и тера да се „удуби свом снагом у некакве црне мисли” и да се „укочено загледа у западно небо”, једнако као што га он и тера да убије пса и да са слашћу описује муке на које је ставио жену и њеног љубавника.

Андрићева приповетка „Мустафа Маџар” је такође књижевно дело у коме средишње место припада негативном јунаку. За ову приповетку се може рећи да је приповетка-портрет, пошто је у средиште казивања постављен један јунак, док сви остали образују подлогу на којој он може бити видљив у потребној мери. Мустафа Маџар је јунак-ратник, каквих има и у другим Андрићевим делима, и, што је још важније, он је приказан као потомак породице која је променила веру. Андрић је у ову приповетку укључио и један врло стар тематски комплекс – пропадање породице. Иако је Мустафин деда

Авдага Маџар, „чувени потурчењак из старе и угледне мађарске фамилије, стекао и оставио велики иметак”, већ је Мустафин отац постао „расипник и пијаница”, осиротели наследник који је упропастио велики очев иметак. Приказујући живот Мустафе Маџара, Андрић се служи приповедним поступком који је добро познат из приповетке „Пут Алије Ђерзелеза”. За тај поступак је карактеристично настојање да се у изразит контраст доведу усмено предање и тзв. стварност. Као и Алија Ђерзелез, и Мустафа Маџар је једно у причама и доживљају других људи а нешто сасвим друго у стварности. Захваљујући томе је и образована иницијална неподударност између легенде и стварности, коју још прати и неподударност између изгледа и стварног занимања. Наиме, за људе у чаршији Мустафа „у причањима и очекивању бијаше порастао” а пред њима се појављује човек који је „погнут и некуд мален” а „вас савијен, мрк и умотан, више је личио на побожна и учена путника него на Мустафу Маџара о ком се толико пјевало и причало”.

Као што је то чест случај у Андрићевим приповеткама, и у приповеци „Мустафа Маџар” се најпре нешто важно о главном јунаку саопшти („Стигле су невјероватне вијести о њемачкој погибији, о сјечи раје и о јунаштву Мустафе Маџара”), а тек потом се он и непосредно појављује. Али указивање на околност да се пред очима радознале светине не појављује славни и страшни јунак већ неко ко више личи „на побожна и учена путника” је средство којим се указује не суштинску неуспаљеност не само његовог изгледа и усмених казивања о њему већ и неусклађеност компонената саме његове природе из које мора да проистекне нешто трагично. Мада причајући причу о Мустафи Маџару приповедач износи доста података о томе да је он из Добоја, да се школовао у Сарајеву, да је боравио у Стамболу, да је ратовао на Криму, да се нарочито истакао у борбама око Бањалуке, нема сумње да све те појединости имају споредну улогу у односу на појединости којима се дочарава Мустафино душевно стање, онај унутарњи расцеп из кога почиње да се помаља лудило. Тај расцеп се јавља на врло сложеној подлози коју, сасвим сигурно, образују и компоненте које указују на јунаково порекло, породичне прилике („Кад му је било петнаест година, отац му је умро а брат му се оженио, послаше га у Сарајево да учи медресу”) и социјални статус („У двадесетој години, са сандуком књига и софтинске сиротиње, и с великом зурном од црна дрвета, а рупице јој оковане сребром, врати се у Добој и не одсједе код брата него у онај чардак”) али и компоненте које дочаравају трауматична искуства из ратовања на Криму.

Али пре него што се у приповедању активира она временска равна на коју су смештене појединости које се тичу тог ратовања, приповедач нам саопштава појединости које указују на Мустафино расположење и душевно стање. Неке од тих појединости се тичу Мустафиног изгледа („Био је сасвим промијењен. С наусницом изнад напућених усана, погнут, мрк без осмијеха, нит се с ким дружио ни говорио”), али и чињенице да после повратка из рата Мустафа у самотничким ноћима више не налази утеху у свирању на зурни тако да мора да се преда „мучењу бесанице која га не оставља откако су престале битке”. А „то се мучење понавља сваке ноћи” и Мустафа „с времена на

вријеме ваља да устане, ма и с највећим напором, да пали свјетло и отвара прозор, да се увјери да је жив, да га нису сатрле и разлијеле мрачне силе". Смештајући сва ова збивања у Мустафин „погнути чардак понад воде", приповедач, нема сумње, жели да активира и оне фолклорно-митолошке слојеве у којима једно овакво боравиште и оваква временска секвенца имају посебно значење. На то значење указује и само помињање „мрачних сила" са којима се Мустафа сусреће у својим усамљеничким ноћима. Поред указивања на дејство „мрачних сила", приповедач посебну пажњу посвећује Мутафином неповерењу у људе („И то се једнако понавља, а да никад није ни помислио да коме каже. Хоће је презирао, а у љекаре није вјеровао"). А људи из Мустафине вароши се према њему амбивалентно односе: кад стигну гласови о његовом јунаштву, они му се диве, али кад он одбије да им „задовољи љубопитљивост" „стадоше да га потцјењују и заборављају".

И онда кад се појавила опасност да Мустафа сасвим нестане из видо-круга своје околине појављују се „гласови о његовим јунаштвима по Мађарској и Славонији, о страшном боју код ушћа Орљаве". Али сам Мустафа није уопште заинтересован за оно што се о њему говори, пошто „у последње доба су га нападали свакојаки снови, скраћивали му ионако кратко спавање и још више га сатирали". А оно што Мустафу сатире у сновима је нешто што је „било прије толико година": „Ишао је с одредом коњице. Прогонећи непријатеља, бијаху заноћили у неком запуштеном летњиковцу на Криму. Кад хтједоше да полијегају, открише иза неких ормана, скривено четворо дјецe. Бијаху дјечаци, плаве подшишане косе, бијели и господски одјевени. Њих бијаше петнаест коњаника, већином Анадолаца. Докопаше их међу се. Тако су дјечаци, полумртви од страха и бола, ишли од руке до руке. Кад свану јутро, дјеца бијаху подбула и помодрила и ниједно није могло да стоји на ногама. Уто наиђе јачи руски одред и они побјегоше не стигавши ни да покољу дјецу. Сад их види све четворо. Чује Русе како долазе. Хтио би да узјаше, али му се узенгија мрси и измиче и коњ се отима". После сна Мустафа „препаса се и уреди, све плујући од бијеса и гађења над подлим мучењем подмуклих и неочекиваних снова". Ако је Мустафа киван на снове који га подмукло опседају и муче, он не показује да је киван на себе због онога што је учинио.

Међу Мустафиним ратничким подвизима посебно је важан онај у боју код Бањалуке, пошто су тада Турци победили аустријску војску само захваљујући домишљатости и храбрости Мустафе Маџара. У необичном подвигу („Прескакао је са сплава на сплав као крилат. Изгледао је као да лети изнад воде") Мустафи се чини да „завитлана сабља му шири свијетал круг и хладан вјетар око њега", што је знак да се он налази у сасвим посебном душевном стању, и да све око себе види из неке перспективе која као да није ни људска ни земаљска. У таквом стању он јасније осећа и боље види суштину свега онога што је везано за људску природу, за храброст и кукавичлук које људи испољавају баш у ратним околностима. Као неко ко је прошао кроз много окршаја и видео људску природу са оне стране која у другим околностима остаје сакривена, Мустафа Маџар ће, баш после битке на Врбасу, доћи до резимеа свог гледања на људску природу, до најрадикалнијег израза

свог антрополошког песимизма – до лозинке „свијет је пун гада”. Тиме се он придружује скупу оних Андрићевих јунака који своје трагично искуство сажимају у лозинку, само што Мустафина лозинка вероватно има амбивалентан садржај, пошто је, наиме, сасвим могуће да она обухвата и оно што чине други људи и оно што чини сам Мустафа. Касније ће он јасно ставити до знања да ова лозинка има универзално важење („И крштеног и некрштеног: Свијет је пун гада”) и да, сасвим сигурно, у њој има и елемената самооцене (поготову кад се узму у обзир две епизоде из његовог ратничког живота које га најдубље узнемиравају – она са Крима и она из боја на Орљави – у средшћу ове друге епизоде је сећање на жену „у црнини, с рукама на грудима и искривљена лица”, жену коју је „затекао саму у сарафовој кући” и за коју и сад зна „како се очајно отимала”).

И док је у свом „погнутом чардаку понад воде”, али и кад је на ратничким походима, Мустафа не може да побегне од ових успомена и све чешће му се привиђају и његове жртве и „дјед му, Авдага Маџар. Црвен у лицу, с кратком брадом и оштрим брцима. Сједи тако нијем и непомичан, али у самој његовој присутности има нарочито значење и неподношљива тегоба и ужас који га гуше. Трза се. Премире од мрака у соби, али не пали свјетла, него наставља да хода иако је вас у јези као у оклопу и не осјећа ногу под собом”. Тегоба и ужас који долазе од Авдаге Маџара, премирање од мрака у соби, језа која Мустафи одузима чак и осећање за сопствено тело, знаци су да се његово душевно стање помера ка лудилу. Он, за тренутак, бекство из Добоја види као излаз, мада Добој напушта „по тами и тих као кривац”. Мустафа је још у свом чардаку био „унезвијерен”, а током пута ка Сарајеву он је већ био „као изван себе” и сурово се обрачунава најпре са хришћанима а потом и са Турцима, посебно онима који су га, као Абдуселамбег, иритирали својом разметљивошћу и лажима. Приказујући га у светлу оне поруке коју Мустафа, преко двојице фратара, упућује свима: „Наредио ми Мустафа Маџар, који се одвалио као стијена низа страну, па нит му треба сна ни хљеба, нит признаје закона”, приповедач, у ствари, гради подлогу на коју смешта све оно што Мустафа чини на свом путу ка Сарајеву. Током тог пута он не само што гони и хришћане и Турке већ доживљава и једну суштинску трансформацију: „Видећи да опет није спавао више него кратак час, и да више нема мирна сна ни пред зору, јекну од немоћна бијеса, сави се и стаде да бије главом о земљу. Тако се дуго бацао и режећи, сав запјењен, гризао црвену кабаницу, док се дизало сунце, над планином, високим необом”.

Овај опис приказује Мустафу Маџара више као животињу а мање као људско биће, пошто он „режи”, „запењен” је, „гризе” своју кабаницу, што је знак да је померање његовог душевног клатна стигло до крајње тачке. Тачке коју јасно види и Абдуселамбег („Сасвим близу види два неједнака, закрвављена и опасно свијетла Мустафина ока, као и мртвачки жуто чело и лице изнад црне бrade”) у хану у тренутку кад му је Мустафа, вођен преваходно својим чуђењем („колико гада има на свијету”), упутио страшну увреду. Оно што је посебно важно свакако је околност да приповедач у опису Мустафиног изгледа и понашања гомила симболичке елементе који упућују

на страх из ког се рађа лудило и на смрт. Али све оно што прати процес рађања Мустафиног лудила има и једну обухватнију димензију. Наиме, Иво Андрић врло често воли да збивања на микроплану повезује са збивањима у знатно ширим оквирима. Описујући примицање суманутог („Сагледа лица око себе, па онда их наједном нестане, да се опет за трен укажу, умножена и испревртана”) Мустафе Маџара Сарајеву, приповедач ће одједном у свој видокруг увести и кулћехају Лутфибега и оно што он чини као султанов изасланик у Босни. Мада Лутфибег има задатак да се обрачуна (и то врло сурово) са „беспослењацима и пијаницама, који су по Сарајеву и осталој Босни, убијали и чинили насиља сваке врсте”, приповедач га овако описује: „Тај високи човјек што је пролазио улицама као какав испосник, блијед, погнут, оборених танких бркова, бијаше неумољив, свиреп и брз”. И овај опис, као и описи Мустафе Маџара са почетка приповетке, заснива се на спајању неспојивог, на укључивању неке суштинске неусклађености у портрет необичног султановог изасланика, који немилосрдно уклања све оне за које мисли да су одметници од султанове власти. Сарајевским Турцима остаје само да „мрмљају на његову строгост” и да страхују од опасности да ће их „поплавити раја”, нарочито зато што „крштеног се гада накотило”.

Тако се, захваљујући укључивању Лутфибега у причу, Мустафа Маџар нашао у сасвим неочекиваном друштву са различитим одметницима од султанове власти. Додуше, и он сам за себе каже да се „одвалио као стијена низа страну”, али тиме као да жели да укаже на то да његово одметање од сваког реда има корене у нечему што је дубоко спонтано и лично, што проистиче из оне трансформације коју и сам Мустафа слути („Тада се угледа у води и видје лице осјенчено, као угљен тамно, али око главе му се савио густ рој мушица, свака је прожета сунцем и поиграва, па све заједно сачињавају ореол титрава и танка свјетла”), а која и код њега самог изазива неспокојство и страх. У епилошки део приповетке, у опис смрти Мустафе Маџара, Андрић је укључио још један елемент који је веома важан за његову прозу – опис колективне хистерије у којој се такође брише сваки ред и поредак. На подлози онога што прати делатност Лутфибега, а што се предочава као дубока узнемиреност виђенијих Сарајлија и разлог да се чаршијски живот претвори у једну врсту кошмара у коме лако може да настрада и онај ко се случајно нашао на јавном месту, и сама смрт Мустафе Маџара добија неочекивану димензију. Као душевно поремећени човек, он није никакав одметник од султанове власти, нити у његовом помраченом уму има места за било шта што се дешава у свету који га окружује, али његов улазак у Сарајево у незгодном тренутку и са изгледом који мора да изазове подозрење („Тада га видјеше како је вас раскидан, умрљан травом и жут од иловаче. Таман као угљен у лицу. Тек кад видјеше да су му очи сасвим залијевене крвљу, у којој је остала зјеница тек као црна тачка у средини, да му се руке непрестано грче, да му је раздрљени врат набрекао, а лијеви брк изгризен и краћи”) довољан су разлог за гротескно смрт (пошто ће великог јунака убити ковач Циганин са сарајевске периферије, мислећи да убија неког одметнутог разбојника).

Мада је и опис Мустафиног изгледа дубоко прожет симболичким елементима, сама чињеница да све око себе види само „кроз мрак од крви” и да реагује инстинктом ратника који, иако душевно поремећен, још увек уме да препозна опасност, указује на приповедачеву потребу да епилошки део приповетке обликује са посебно високим степеном мајсторства. Приказујући обрачун са полуделим Мустафом Маџаром на особен начин („Многи нису знали зашто га гоне, али руља за њим је расла”), приповедач нарочиту пажњу посвећује тренутку кад „још једном му се у угашеној свијести мало разгали: свијет је препун гада”, пошто баш у том тренутку Мустафина лозинка добија додатно оснажење – они који не знају кога гоне и зашто га гоне спремни су да убију, да чине зло. И тако нас Андрић, још једном, враћа, у само тематско средиште и приповетке. А тема приповетке је зло у човеку и немогућност да са њим изађе на крај и појединац и друштво. Зло је у приповеци „Мустафа Маџар” приказано као сила која све руши и која може да нестане само у нечем дубоко ирационалном.

Иако говоре о злу и имају у средишту негативног јунака, „Мрачајски прото” Петра Кочића и „Мустафа Маџар” Иве Андрића, приповетке су које зло приказују из различитих перспектива. Мрачајски прото је трпео зло које су му наносили други и временом је, изменивши своју природу, постао његова апсолутна жртва. И тиме што је желео да се освети онима који су му наносили неправде и тиме што је изгубио поверење у све људе. Кад је изашао из сваког социјалног оквира у њему је остао видљив само страх, само слутња да се у сваком тренутку може догодити нешто што ће продубити његову већ ионако велику патњу. На другој страни, Мустафа Маџар је неко ко другима наноси зло не осећајући да то чини, пошто је и он сам гурнут на социјалну маргину до које не допиру било каква етичка мерила, а и он је приказан као неко ко међу људима нема никога за кога га било шта веже (једино се деда Авдага Маџар јавља као неко чије маштенско присуство „има нарочито значење”). Тако су Кочић и Андрић изградили два модела трагичности људске судбине. За један је карактеристично то што подстицај за трагичко долази споља и налази подлогу у унутарњем свету усамљеног појединца, док други подразумева могућност да се трагичко образује у споју унутарњег и спољашњег (спајање склоности да се чини зло са друштвеним механизмом који и нема чврсте регулаторе људских активности већ је све подређено потребама једног типа власти).

ЛИТЕРАТУРА

Антологија српске приповетке прве половине XX века, саставио Михаило Пантић, Источник, Београд, 2005.

Деретић 2002: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд.

Пековић 1987: Слободанка Пековић, *Српска проза почетком двадесетог века*, Просвета, Београд.

Милошевић 1965: Никола Милошевић, *Негативан јунак*, Вук Караџић, Београд, 1965.

Радивоје Б. Микић

„МРАЧАЈСКИ ПРОТО” И „МУСТАФА МАЦАР” –
ГЕНЕЗИС ОДНОГО ТИПА ГЕРОЈА В ЛИТЕРАТУРЕ

(Резюме)

В работе рассматривается проблема отрицательного героя на примерах, взятых из рассказов Петара Кочича и Иво Андрича. Основной целью было выявить различия между способами показа судьбы героя в литературе реализма и модернизма. Поскольку Кочич и Андрич выстроили две модели показа судьбы отрицательного героя, работа представляет собой и своего рода конкретизацию попыток теоретиков и историков литературы описать важные черты современной литературы.

Драган Б. БОШКОВИЋ*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

БИТИ ЋАМИЛ ИЛИ НЕ БИТИ:

Онтолошко заснивање идентитета у прози Иве Андрића¹

Нихилирањем хуманистичких позиција, рад ће указати да у делу Иве Андрића преовладава одустајање од идентитета као могућност да се идентитет објави, па тако идеологизовани етно-политички „мостови” и „маске” само представљају естетизоване идеологеме, а суштински идентитет се запоседа губљењем идентитета, у егзистенцијалним фигурама смрти, онтолошки другог, у – насупрот етничко и друштвенополитички наметнутих конструката идентитета – несхватљивим процепима субјекта. Истраживање ћемо засновати на Андрићевим приповеткама и *Проклетој авлији*: Алидеде, Мустафа Маџар и Ћамил биће фигуре које ће нас водити ка све дубљој трауми идентитета, с оне стране добра и зла, с оне стране хуманистичких идеала.

Кључне речи: идентитет, мостови, прича, смрт, маске, театар, нихилизам

Између мистификација, академске коректности и херменеутичке доследности, које нам је у наследство оставила историја читања Андрићеве прозе, поставио бих неколико питања. Да ли се смисао Андрићеве поетике налази у процепима његових прича, у ћутању, или у приповедном „завођењу”? Да ли је фра Петар метонимија приче или метонимија смрти приче? Да ли су Андрићеви „мостови” места поетичко-естетичке симболизације и етнополитичког зближавања или су они нешто друго? Да ли је Ћамил „изгубљени” младић или једини који у *Проклетој авлији* запоседа идентитет сопственим самоукидањем? Да ли Андрић нихилира хуманистичке позиције идентитета, не искупујући их причом? Можда је хтео да нам каже да одустајање од маске, „моста”, јесте једина могућност да се идентитет објави, и да етнички и друштвенополитички конструкти идентитета само представљају литераризоване идеологеме, а суштински идентитет се захвата у губљењу идентитета, у егзистенцијалним фигурама смрти, онтолошки Другом, у несхватљивим процепима субјекта. Сагледајмо, дакле, заједно, оно што је испод стереотипа

* dudi@verat.net

¹ Рад је део истраживања која се спроводе на пројекту 178018 – *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, глобални оквир* Министарства просвете и науке Републике Србије.

„костима”, „улога”, дискурса, приче, мостова, хуманистичке утехе, сагледајмо судбине и пораст у ниҳилизму, прекид са светом и самоидентификацију Мустафе Маџара и Тамила, и отворимо се овим фигурама које ће нас водити ка све дубљој трауми идентитета, с оне стране добра и зла, с оне стране хуманистичких идеала, у страну од постојећих читања Андрића. Отворимо се овом конвертиту² и овом етничком хибриду³, које је образовање *изменило*,⁴ посебно оном другом, Тамилу, којег је „несрећна” љубав према *лепој Гркињи* одвела далеко од света, јер „Тада је тек право и потпуно могао да види оно што раније, занесен и млад, није ни слутио: шта све може да дели човека од жене коју воли, и уопште људе једне од других” (Андрић 1991а: 59). Будући да мост, како тврди Андрић у есеју „Мостови”, „пресечен по половини” јесте „верност и узвишена непомирљивост лепоте која поред себе допушта једну једину могућност: непостојање” (Андрић 1991г: 134), јер „све је прелаз, мост чији се крајеви губе у бесконачности, а према ком су сви земни мостови само дечије играчке, бледи симболи” и јер „сва је наша нада са оне стране” (Андрић 1991г: 134), онда можда морамо помирити ову спознају бесконачног са Мустафом и Тамилом, и, такође, са спознајом Андрића у *Разговору са Гојом*: „око лепоте су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви. Не треба заборавити да сваки корак води ка гробу” (Андрић 1991г: 21).

Дискурс подељеног света између Истока и Запада, „раскршћа”, Балкана, ex-Yu, БИХ, исувише је, као већ сваки (пост)колонијални дискурс, оптерећен стереотипима. Исто тако, знамо да колонијални аспекти дискурса било којега писца периферије, остају скривени у невидљивим аспектима писма, тамо где се не види оно друго, скривено, детерминантно и прећутано, као и да је колонијална етикеција реципрочна и „заједно са новим могућностима, доноси и одређене кризе идентитета и представљања” (цитат Дејвида Спура у: Todorova 2006: 15). Као и сваки други, и овај дискурс успоставља надзор, и има улогу да, самооправдавајући и спроводећи присмотру, производи стереотипна знања о потчињенима, као што колонијализовани производе стереотипе о колонијализатору (в. Bhabha 1994: 42–44). Зато можемо утврдити да су слике једних о другима, слике оријента и окцидента, идентитета и алтеритета, дубоко испреплетене и узајамно дехуманизоване. И самим тим, слика о себи и другоме упорно остаје испресецана различитим колонијалним комплексима, те се она, у рецептивном друштвеном хоризонту, најлакше и најподношљивије, макар када је Балкан (ex-Yu, Босна) у питању, оставља плуралном, мултикултурном, а плурализам и мултикултуралност су не толико шанса за консензус о истини,⁵ већ само један снажни знак страха од

² Мустафа: „Иако му је дјед Авдага Маџар, чувени потурчењак из старе и угледне мађарске породице, стекао и оставио велики иметак” (Андрић 1991в: 19)

³ Тамил: „Од оца Турчина и мајке Гркиње” (Андрић 1991а: 42), а тако и Џем: „а мајка је била од кнежевског рода из Србије” (67).

⁴ Мустафа, после студија, „Био је сасвим промијењен” (Андрић 1991в: 19); Тамил: „Вратио се у Смирну измењен и много старији на изглед” (Андрић 1991а: 59).

⁵ „Трећи, четврти или n-ти свијет у таквој полицентричној конструкцији надаје се као етички коректив у културној и свакој другој комуникацији, али и предуслов да се у расредишеном (полицентричном) свијету успостави неопходни консензус о истини” (Kazas 2006: 277).

другог и знак протежирања хегемонијске логике, (само)овладавање постколонијалним мултикултурним идентитетом као западним новоимперијалним концептом идентитета јер, послушајмо Тодорову:

„Босна је одржавана као ниџија земља не због потенцијално експлозивне мешавине становништва, него зато што је најпре Аустроугарској била предстража на Балкану, а потом је тобожња независност Босне требало да спречи нарушавање равнотеже између Срба и Хрвата” (Todorova 2006: 523).

Смена оријенталних и западњачких хегемонија, еманципације и модернизације, конзервативизма и атавизма, силе и присиле, многоструко маргинализовање, надзор и контрола, дубоко су предодредили повест Балкана, посебно „Андрићеве” Босне, и створили поливалентно трауматизован идентитет. Иако ће се баш ту вишеструко укидати, пресецати и умрежавати влакна идентитета, она ће се ту и губити. Андрић је сведок тога: рубност, као наличје центра, јесте само синоним за нестајање, али, ако рубност неспретно активира самосвест о сопственом идентитету, она то можда чини пре као о губитку идентитета. Не, дакле, културна интеракција, интеркултурација, самоконституисање, већ трауматично нестајање у себи као другом, нечем неизмерном, несводивом, патолошки самооспољеном, као једином гаранту идентитета.

Уобичајено је да се у Андрићевом опусу контакт другости (империја и локалних етнополитичких идентитета), с обзиром на „читава мрежу унутрашњих граница” (Kazas 2006: 278), сагледава кроз фигурацију изградње етничко-друштвених мостова, а не на идеји идеолошке и онтолошке непремостивости нагомиланих иманентних (религијских, конфесионалних, етничких, културних) граница. Ако „Граница, периферија и разлика творе Андрићеву БИХ као симболички мост између два центра [...] Истодобно, унутрашњост тог рубног идентитета испресијецана је границама преко којих се неријетко граде мостови између националних културних идентитета” (Kazas 2006: 270), исто тако, мостови би представљали ону романтичну, просветитељску или „баналну” слику Балкана/Босне:

„[...] Balkan se uvek prikazivao kao most ili kao raskršće. Most kao metafora za ovaj region uvek se vezuje za književno delo Ive Andrića, tako da smo skloni da zaboravimo da je ta metafora mosta, kako u inostranim opisima tako i u svakoj od balkanskih književnosti i svakodnevnom govoru, gotovo banalna.” (Todorova 2006: 68)

Истакли бисмо зато да овај простор за Андрића можда јесте етнополитички и геополитички симболички простор, али и да овај стереотип логике, која и мост види као симболичку везу између различитих полова, захтева опрез. Посебно је занимљиво овакве ставове преиспитати из перспективе касније фазе Андрићевог стваралаштва, у којој он управо подрива своја два главна симболичка знака, и мост и његов литерарни еквивалент – причу. Јер, када ефенди-Ћамил спознаје да нема мостова између људи, он тиме Андрићеву аутопоетичку и естетску визију мостова – „симбола умјетничког дјела базираног на идеологији естетског утопизма” (Kazas 2006: 270) – и приче као моста, као и све друге семиотичке и етно-политичко-културне мостове

неутралише. Мостови не повезују људе и знакове, они су само кодови хуманистичке немоћи да полови заиста допру једни до других, јер, уобичајено, „све се сводило на једно: постоје два света, између којих нема и не може бити ни правог додира ни могућности споразума, два страшна света осуђена на вечити рат у хиљаду облика” (Андрић 1991а: 89).

Иако кохерентне поетичке структуре, Андрићева проза ипак указује на то друго: на онтолошки непремостиве процепе између етничко и друштвенополитички наметнутих стереотипа, и процепе унутар онтолошки трауматизованог света и идентитета, далеко од било какве Босне, Балкана, ма колико критичари желели да је тако, јер „тај међу-положај Балкана”, додајмо и Босне, „njegov гранични karakter, mogao je od njega jednostavno da stvori nepotpuno drugo; umesto toga, Balkan se ne poima kao drugo već kao nepotpuno sopstvo” (Todorova, 2006: 74). Зато је код Андрића у првом плану деструкција и деконструкција идентитета у корист трауме, самоукидања, нихилирања идентитета, а не понављање стереотипа о етничком и религијском „саживоту”, оријенту и окциденту, плуралности и мултикултуралности. Зато код Андрића можемо говорити пре о одустајању од сваког могућег друштвеног или етничког или интеркултурног идентитета, а не о потврђивању овог или оног класног или расног идентитета, јер од Алије Ђерзелеза до ефенди-Ћамила, од Муле Јусуфа из језиве приче *За логоровања*, Мустафе Маџара или Алидедеа до, опет, Ћамила, кроз детронизацију и губљење субјекта, Андрић само драстично продубљује трауму идентитета, проклетство у људскости, сагледавајући га не према наспрамном Другом колико према провалији у сопству, не према хоризонталном мосту него према вертикалном, непремостивом понору субјекта, оном Другом које се објављује у самоприкривању (в. Derida 1988: 299).

Са друге стране наведених ликова, у Андрићевој прози сваки друштвени идентитет јунака представљен је као маска, само као театарски елемент. У есеју *Разговор са Гојом* наилазимо на два сегмента у којима Андрић описује слику оваквог постојања маске:

„У животу сам долазио у додир и са позориштем и са глумцима. Сваки пут сам се могао уверити да је позориште најјаловији од свих наших напора. [...] Када видим сат меда, начињен од картона и насликан овлаш, који служи у некој опери као дар горштата шумском божанству, ја још сутрадан нити имам воље да једем ни да сликам. По двадесет и четири сата ме прогони слика тога мртвог, горе него мртвог: нерођеног предмета, који је подједнако далеко од варке као и од стварности. И ако треба да нађем неки симбол за позоришну уметност, ја бих узео тај сат меда од картона. Бедно парче реквизита које је покушало по стотину пута да у очима људи постане мед и по сто пута се наново вратило у сандук за реквизите, упрљано, неуспело, излишно” (Андрић 1991: 18–19).

„Јер предмети, инструменти, оружја или играчке, мењају с временом не само облик него и значење, и после стоје уз онај усамљени лик, застарели и неразумљиви; и сами усамљени, још више га издвајају и удаљују” (Андрић 1991: 20).

Зато разумевање пописа заоставштине фра Петра, као пописа реквизита, међутим, смештено на почетак и крај романа, можемо радикализовати и рећи да су сви јунаци *Проклете авлије*, почевши од ових на рубу нарације до фра Петра, само реквизити уз лик Ћамила. Ако би тако и фра Петра и Карађоза, Хаима или неименованог младића било могуће тумачити као пер-

сонификацију маске и обмане, онда би и мимикријски устројен свет романа било могуће тумачити као једну велику позорницу. Друштвени положај који би требало да јунака дефинише као личност, бива тако приказан као привид без граница, као што је и фра Петар метафора приче без граница.

Мимикријски се поигравајући са стереотипима, Андрић „заварава”, као и његова прича и театар света његове приче. Ипак, *бити* значи бити с оне стране стереотипа (нарације, приче, митизације) идентитета, ничеански, с оне стране добра и зла, деридијански, с оне стране знака, фукоовски, с оне стране моћи, у драстичној разлици која се не потврђује него размењује у одсутном трагу Другог као немогућег и непоновљивог Другог, а не у Другом као насупротном знаку из којег се улази у дискурзивну историјску и етничку игру разлике. Зато Мустафа Маџар одлази од свога друштвено конструисаног идентитета ка друштвено немогућем идентитету, не пристајући на митологизовану идентификацију него се губећи у удаљеној, асиметричној трауми идентитета. „Одсечен” од себе самога, Мустафа живи сопствене расцепе, између књиге, генеалогичке, себе и света, спознају о себи и свету формулишући у реченици: „Свијет је пун гада”. Модернистички Хамлет, Мустафа се отвара продору семантике оног Другог (трауме) и само детектује насељавање свога света траговима кошмара, оним фрагментарним, повратним, „чудовишним” („умота опет зурну и предаде се мучењу бесанице, која га не оставља откако су престале битке” (Андрић 1991в: 20)). Ако је спознаја да је *свет пун гада*, изречена у тренутку када се јунак налази између две армије, заправо спознаја кукавичлука, страха и слабости,⁶ она је истовремено и много далекосежнија спознаја, јер од тог тренутка Маџару се

„неочекивано, из ноћи у ноћ, појављиваху већ сасвим заборављени, безумно помршени, уломци прошлог живота [...] Поче да стрепи од помисли на ноћ. Ни сам себи није признавао тај страх, али он је растао, мучио га дању [...] сваки дан засједало све дубље” (Андрић 1991в: 23).

Два страха или само један, истовремено се јављају. Страх армија, масе, кукавица које ће живети од приче и „преувеличавања” и страх Мустафе од тога што јесте, онога што се у причу не може излити, што је део прво снова, а онда и несанице.

Не само што се на овом месту отвара књижевноисторијска веза Маџара са Хамлетом,⁷ човеком „несанице”, преступа, неутемељености и самоукидања, који је спознао исто (да је свет пун гада; да је, дакле, свет – свет лажи, театра, митова и приче), Маџар зато нема могућност да пристане на причу,

⁶ „То је помислио јутрос, у зору, на обали Врбаса, стојећи између двије војске (једна бјежи а друга застала, од страха, на сплавовима), па и сад му је у устима као горчина које би хтио да се ослободи изговарајући то гласно” (Андрић 1991в: 22).

⁷ У свом првом монологу, непосредно након разговора са мајком и стрицем и непосредно пре него што ће му Хорацио и Мацело рећи да се Дух јавља, Хамлет је већ „згађен знањем”: „Што јадан, празан, блуџав, бескористан / Изгледа мени сав рад овога света! / Гада! О гада! Неоплевлени врт / То је, где коров где биље отровно / И ружно сасвим је овладало њим” (Шекспир 1961: 47). Након разговора са Духом, „згађеност” расте: „О, све чете неба! Земљо! И шта још? / Да ли и пако позвати? О гада!” (68).

већ се препушта самоуништењу, а Абдуселамбегу, који прича, каже: „– Лажеш, брате, много” (Андрић 1991в: 29), „Јер”, рећи ће и Андрић у есеју „Ликови”, „боја нас напушта, контура изневерава, да, али реч – лаже” (Андрић 1991г: 66). Па ако је Алидеде причао свако вече („долазили су сви који су желели да чују Алидедину реч” (Андрић 1991б: 174), Маџар о којем, у духу колективне пацификације насиља и трауме, „стигле су невјероватне вијести [...] о сјечи раје и јунаштву Мустафе Маџара” (Андрић 1991в: 19) и „о ком се толико причало” (19), изговара само неколико реплика, јер он „нит умјече да прича о Стамболу и ратовањима и да им задовољи љубопитљивост” (20), док Ћамил, такође, законом приповедања и самоидентификације, не успева да исприча себе. Ако „записано је све што је Алидеде урадио и рекао” (Андрић 1991б: 173) – и то вероватно зато што тек у смртном ропцу он досеже своје Ја⁸ – о Мустафи није записано ништа, нити о Ћамилу.

Фра Петар, напослетку, остаје слика митологизације, нарације, Шехе-резадин двојник, мајстор илузије и захватања живота оним што измиче и заваара, и зато је могуће тврдити да он „успева да се отме лудилу” и да „његов идентитет остаје нетакнут” (Стојановић 2003: 281). Да, његов идентитет остаје нетакнут, будући да фра Петар постоји само као маска цивила и приче, и као свест о неминовности чувања маске, па удес који би скидање маске донело собом на овакав начин се само потврђује. Свестан, дакле, судбине човека који је изговорио у неповрат „ја сам то”, маскирани фратар негира ту реалност тешећи себе и мишљу да „осим ове Авлије има и другог и другачијег света, да ово није све и није заувек” (Андрић 1991а: 115), и причањем, „А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да заваара крвника, да заваара неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања” (Андрић 1976: 65–66).

Ако фра Петар прича и наставља илузију, у односу на њега Ћамил и Мустафа остају обрнуто пропорцијалне фигуре потонућа у ћутања. Што мање приче, то више идентитета, гласила би дефиниција Андрићеве прозе. Зато ће, неочекивано, у овом Андрићевом роману који живи од „приче” и од писца који је аутор есеја „О причи и причању”, бити записано: „Нема више ни приче ни причања” (Андрић 1981: 121). И зато је Ћамил онај који се већ окренуо јединим могућим мостовима који сједињују, оним одсутним у другом (Џем-султану), и суочио нас са чињеницом да је, заправо, он, Ћамил, једини мост, једина и зато неиспричана прича у роману (в. Бошковић 2010: 36) Андрићева аутопоетичка брига за причом/мостовима оставља испричано/мостове да лебде између светова, над несагледивом траумом испод маске и театра света. И тада:

„када неизговорљивост, немост, продре у роман, роман је пронашао свој коначан модернистички облик. [...] Модерна поетика романа отуда мора да испита и оно што роман не говори, оно што ћути у њему. То што ћути у њему су фигуре смрти и одсуства и све што се уопште приповеда прекрива ову темељну истину самог књижевног приказивања” (Јерков 1999: 203–204).

⁸ „Последњи траг његове свести и последњи доказ постојања” (Андрић 1991б: 176).

То што ћути, као и оно одсутно, има своје име: Ћамил, Џем-султан. И не само зато што приповедач пружа Ћамилову причу о Џему заклањајући је, колико због тога што иза приче о Проклетој авлији остаје огромна, несагледива празнина, снажно присуство оног скривеног, и само попис мртвих предмета, смрт приче и неизмерна белина гроба којој све припада: „Само гроб [...] изгубљен попут пахуљице у високом снегу што се шири као океан и све претвара у хладну пустињу без имена и знака” (Андрић 1991: 121). А гробови, ако пратимо Андрићев роман, не говоре и њима је место тамо где је и место њиховој масци, фра Петру: „Ничега нема. Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу” (Андрић 1991: 121). Или, тачније, једино гробови говоре о историји, љубави, идентитету (макар роман тврдио: „такав гроб, са белим каменом без натписа, не говори ни о чему, па ни о царевима ни њиховим борбама са супарницима” (Андрић 1991: 104), који тек тада, из празнине смрти као њиховог исходишта, наставља да живи своје неупоредиво присуство и одсуство као што је и до сада живео, јер Ћамил је мртав пре смрти, и јер Ћамилове смрти није ни било (она није представљена), или је само ње било, и јер његовог гроба нема, зато што ни његове смрти није било или је само ње било (в. Бошковић 2010: 36). Зато можемо бирати: постојати под маском или имати идентитет; бити Ћамил или не бити. Ако, ипак, хоћемо да *будемо*, онда само можемо изабрати ово ризично, младића из Смирне који је „једном умро још пре смрти” (Андрић 1991а: 131), и чија смрт је постала трагично неприхватљива само зато што је он једини у овом Андрићевом роману био личност.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1991а: И. Андрић. *Проклета авлија. Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Андрић, 1991б: И. Андрић, *Жеђ, Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Андрић 1991в: И. Андрић, *Немирна година, Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Андрић 1991г: И. Андрић, *Стазе, лица, предели, Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Андрић 1976: И. Андрић, *Историја и легенда (есеји, огледи и чланци)*, Сарајево, Загреб, Београд, Љубљана, Скопје, Титоград: Свејлост, Младост, Просвета, Државна zaloжба Словеније, Мисла, Побједа.
- Bhabha 1994: Н. Bhabha. *The Location of Culture*. London and New York.
- Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Derida 1988: Ж. Derida. *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka. Strukturalistička kontroverza*. Beograd, 298–315.

- Ходел 2010: Ходел, Роберт. Имperiјални оквири (српске) књижевности – случај Меше Селимовића. *Имperiјални оквири књижевности и културе*. ур. Д. Бошковић. Крагујевац: ФИЛУМ, 9–18.
- Јерков 1999: А. Јерков, Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклетој авлији*: Смисао Андрићеве поетике, Београд: *Свеске задужбине Иве Андрића*, 15, 195–213.
- Kazas 2006: Е, Kazas, Трећи свијет и његова мудрост искључености (Слика имperiјалне идеологије и просвјетителске утопије у Андрићевој Травничкој хроници. *Слика другога у балканским и средњоевропским књижевностима*. ур. М. Матићки, Београд: Институт за књижевност и уметност, 267–284.
- Said 2008: Е. Said, *Oријентализам*. Београд: XX век.
- Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Нови Сад, Подголица: Платонеум, Цид.
- Шекспир 1961: Шекспир, *Хамлет: Дански Краљевић*, прев. Ж. Симић и С. Пандировић, Београд: Нолит.
- Todorova 2006: М. Todorova. *Imaginarni Balkan*. Београд: XX век.

Dragan B. Bošković

TO BE OR NOT BE ĆAMIL: ONTOLOGICAL ESTABLISHMENT OF IDENTITY
IN IVO ANDRIĆ'S PROSE

(Summary)

By providing insight into the ideological background, the paper will critically explore contemporary theoretical configurations of the Western subject identity, whereas it will simultaneously reactivate the existential and ontological character of identity. By annihilating humanistic grounds, the paper seeks to indicate that in Ivo Andrić's work there prevails the act of abandoning identity as a possibility to reveal identity, thus the ideologized ethnic and political "bridges" and "masks" represent but a manifestation of the anesthetized ideologeme, while identity in its essence is possessed by identity loss, through the existential figures of death, ontological other, through the ungraspable cracks within the subject itself – in opposition to the ethnically, socially and politically imposed identity constructs. The research will be based upon Andrić's stories and *The Damned Yard*. Alideda, Mustafa Madžar and Ćamil will represent the figures leading us toward the increasing depth of identity trauma, beyond evil and good, beyond humanistic ideals, far off the stereotypical interpretations of Andrić's work.

Key words: identity, bridges, story, death, masks, theater, nihilism.

Слободан В. ВЛАДУШИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ЋАМИЛ И ОМЕРПАША ЛАТАС – ДВА ТИПА ХИБРИДНОГ ИДЕНТИТЕТА КОД АНДРИЋА

У раду се најпре образлаже потреба реинтерпретације ликова Ћамила и Џем султана које више није довољно посматрати у духу митске матрице. У том новом тумачењу ових ликова највише пажње се обраћа на њихове ренесансне корене ових ликова, као и на њихов хибридни идентитет, који пре свега карактерише осећање немоћи. Показује се да за разлику од ренесансног владара у коме се моћ стапа са вредношћу људске свестраности, овде та веза престаје да постоји. У наставку текста хибридни идентитет ликова попут Ћамила, Џем султана и доктора Колоње из *Травничке хронике*, упоређује се са хибридном природом лика Омерпаше Латаса. Показује се да се хибридни идентитет прве групе ликова трансформише у хибридну реторику Омерпаше Латаса која служи као инструмент приликом остваривање воље за моћ којом је овај јунак превасходно одређен.

Кључне речи: хибридни идентитет, воља за моћ, јунак културе, ренесансни владар, хибридна реторика.

Врхунска проицљивост и реторичка изврсност тумача имају понекад моћ да конституишу једно значење текста, али не тако као да је то тек једна од могућих, вероватних истина тог текста, већ напротив, као апсолутна истина текста. Иако то нико неће признати, наредна ће тумачења, попут номада, кренути у друге крајеве текста, остављајући иза себе заокружено значење, налик на тврђаву, да господари једном облашћу текста. Тумачење ће располагати текстом, све док, одједном, не постане јасно да то тумачење, тај одговор на текст, прикрива све друге вероватне одговоре. То „одједном” је тренутак херменетичке епифаније, када се још увек не открива ново значење, али се показује да владајући одговор више није довољан: тада се изворно питање поново појављује у хоризонту тумачења.

Једно такво питање је лик Ћамила. Одговор који је дуго времена био на снази, јесте Џацићево читање овог лика у контексту мита. Џацић показује како лик Ћамила измиче „оном плану мотивације који карактерише конкретне реалне личности” (Џацић 1973: 317), што нас доводи до закључ-

* svstalker@gmail.com

ка о Ћамилу као „егземплярном јунаку митске конституције” (Џацић 1973: 317). Ову тезу Џацић аргументује двојачко: прво, кроз доследну немогућност утврђивања како се и када пред фра Петром појављује Ћамил. Та чињеница је карактеристична за митске ситуације. Други моменат који повезује Ћамила и мит свакако је јунакова опсесивна преданост Џем султану. Томе треба придодати већ класично тумачење Иве Тартаље о Ћамиловој митској идентификацији, односно сцени у којој Ћамил изговара судбоносно „Ја сам то” (Тартаља 1979: 259–264). Све то, разуме се, још више појачава митску конституцију овог лика, али и интерпретаторску фокусираност на митске црте у овом Андрићевом кратком роману. Не може се рећи да сам роман пружа отпор таквом читању. Сви се сећамо почетка петог поглавља у коме такво читање добија потврду и од самог текста: „То је у новом и свечаном облику древна прича о два брата. Откако је света и века постоје, и непрестано се поново рађају и обнављају у свету – два брата-супарника. Један од њих је старији, мудрији, јачи, ближи свету и стварном животу и свему што већину људи везује и покреће, човек ком све полази за руком, који у сваком тренутку зна шта треба а шта не треба учинити, шта се може а шта се не може тражити од других и од себе. Други је сушта противност његова. Човек кратка века, зле среће и погрешног првог корака, човек чије тежње стално иду мимо оно што треба и изнад оног што се може. Он у сукобу са старијим братом, а сукоб је неминован, губи унапред битку” (Андрић 2010: 294).

Митско читање *Проклете авлије* није дакле, спорно. Спорно је оно што такво тумачење мора да одбаци као мање релевантно како би истакло један смисао, један увид који функционише све док год заједница тумача, макар имплицитно, прихвата парадигму на основу које тај увид стиче своју доминантност: то је веза између мита и модерне књижевности. Данас, међутим, ствари са митским обрасцем у књижевности стоје мање извесно него што је то било 1954. године. Постмодерна је наине, одузела миту место привилегованог претекста, истовремено се фокусирајући – кроз низ методолошких пракси попут постколонијалне критике, новог историзма, имагологије – на друштвени, историјски контекст на који текст указује, пре него на сам текст и његову безвременост. У том новом контексту, увид у митску конституцију Ћамила није нетачан, али више није довољан.

Сем ове спољашње сумње у доминантно читање лика Ћамила као митског лика, постоји и један моменат у самом Андрићевом роману који, у извесном смислу, проблематизује довољност досадашњих тумачења *Проклете авлије*. Наине, ако се још једном прочита приповедачево тумачење приче о Џем султану и Бајазиту – које смо мало пре цитирали – видећемо да оно није толико прозирно колико се на први поглед чини. Свакако, оно наглашава митски контекст сукоба браће, међутим, исто то просветљујуће тумачење има своју идеологију, свој угао посматрања. То чини да и у том наоко једноставном тумачењу можемо наслути тамна и загонетна места. На пример: у цитираном одломку обојици митске браће посвећено је подједнако пажње, али у самој *Проклетој авлији* приповедачка пажња није равноправно подељена: она је превагнула на страну Џем султана. Зашто? Приповедач каже како је

Бајазит био „од оних људи о којима се мало говори” (Андрић 2010: 294). Тај исказ више прикрива, него што објашњава, јер остаје питање зашто се о тим људима мало говори. И пре него што се херменеутичар разабере и проба да одгонетне ову загонетку до које као да ни самом тексту није пуно стало, пред њим истрксава следећа недоумица. Из ког угла се описују супарничка браћа у цитираном одломку? Карактер браће је контекстуализован изгледима на победу у том сукобу. Та перспектива нас ставља пред бинарну опозицију јаког и слабог брата, онога коме све полази за руком и онога погрешног првог ко-рака, онога који је усредсређен и онога који увек промашује оно главно: потребу тренутка. Такво тумачење несумњиво припада ономе ко је у том сукобу победио. Има нечег суровог, дарвинистичког, готово расистичког у тумачењу овог сукоба: јачи брат побеђује слабијег, као што јаче врсте побеђују слабије. Тумачи су о овом одломку видели само митски оквир тог сукоба и тако су несвесно преузели и тумачење тог мегдана, остајући тако без сензибилности за оно што поражени симболизује. Уколико се одмакнемо од митског контекста и митског тумачења сукоба Бајазита и Џем султана, пред нама ће се ukazати једна другачија *Проклета авлија* као и другачије везе унутар Андрићевог опуса. То треба учинити између осталог и зато што приповедање, насупрот тумачењу, поклања више пажње пораженом.

Није потребно пуно херменеутичког напора да се утврде аналогije у карактеру и особеностима Ћамила и Џем султана. Међутим, ако останемо само при аналогјама, ризиковаћемо да нам суштина особености ликова промакне. Рецимо, зашто је потребно рећи да је Ћамил био не само паметан (што ће га касније упутити као књигама и науци) већ и леп, на мајку, и још „добро развијен, први пливач међу друговима и победник на свима рвањима.” (Андрић 2010: 284)? Прочитане из перспективе митског читања, ове особине би упућивале на аналогije у лику Џем султана, који је био „добар пливач, атлет и ловац” (Андрић, 2010: 294), али тиме одговор није дат, већ је само умерен на другу раван, на раван Џем султана, и сада се питање може формулисати овако: зашто је потребно да брат који је даљи од света и стварног живота, опише као неко ко доминира у дисциплинама попут пливања, рвања и лова које нису, строго речено, интелектуалне? Зашто је потребно да буде не само паметан, образован, склон уметности и науци већ и леп и снажан? Одговор на то питање нас упућује на ренесансну концепцију човека, који подједнако развија све своје могућности, све своје потенцијале. Зато и двор Џем султана толико личи на ренесансни, а не на турски двор, зато његова широка знања, наклоност ка књижевности и науци, ка животу у свим својим варијатетима подсећа на величанственост најпознатијег ренесансног владара, Лоренца Медичија.

Веза између Лоренца Величанственог и Џем султана није ситуирана само у ренесансној свестраности претендента на турски престо, већ и у неким биографским појединостима које могу бити од значаја. Наиме, Џемово познавање јерусалимских витезова реда Светог Јована, у чијим рукама се налазило острво Родос на које је побегао након пораза од Бајазита, објашњено је преговорима које је Џем водио са овим редом, по наредби свог оца. Дакле,

тима се показује да је Џем стицао дипломатско искуство за време владавине његовог оца, као што је и Лоренцо Медичи такође учествовао у дипломатским мисијама, за живота свог оца, а пре него што је постао владар Фиренце (Кент 2004: 14). Такође, није наодмет приметити да и Џем султан и Лоренцо имају отприлике исти број година када долазе у прилику да наследе власт од очева: Џем има 24, Лоренцо 20. То нас упућује и на једно свеобухватније тумачење Џемов неуспеха да наследи оца: тај неуспех је знак дистанцирања модерних времена од ренесансне концепције човека, која обухвата и везу између моћи и хуманизма.

Проклета авлија тако имплицира да са Бајазитом настаје један нов свет у коме ренесансна свеобухватност није више удружена са ефикасношћу и моћи деловања. Ренесансни јунак, коме дан никада није био довољно дугачак, мора да након раскида хуманизма и моћи, постане сужањ. То ропство симболизује тренутак у коме се наука, уметност, култура, хуманитет преображавају из састојка моћи у претњу моћи која осим моћи не зна ни за шта друго. Ћамил је валији сумњив, јер се бави науком, а такав би био и да се бави уметношћу, јер су и уметници за такву моћ сумњива лица: довољно је сетити се одговарајућег пасажа из Андрићевих *Разговора са Гојом*, који такву сумњивост моћи према уметности најављује (Андрић 1963: 125). Није дакле, хуманистички комплекс тек одвојен од моћи, него је његова одвојеност оно што га чини сумњивим пред свевидећим оком моћи. Управо зато што у себи више не садржи ни трунку од хуманистичког концепта човека, моћ је само моћ и ништа више па онда она тежи да те сумњивце одстрани, јер подсвесно схвата да самом својом егзистенцијом они, лакановски речено, буше рупе у њеној реалности.

Можда је Андрићев опус, у најкраћим цртама, низање прича о таквим ексцентрицима који су окаснели: величанствена индивидуалност више није на врху хијерархије, већ по страни од ње, што је опасније него бити на дну, будући да дно још увек подразумева неку одређеност која укида неизвесност у односима дна хијерархијске лествице и њеног врха. Та окаснелост, која ренесансног човека преображава у ексцентрика, симптом је у промени природе моћи: технике освајања и вршења моћи, сада не само да не потражују ширину личности већ је та ширина синоним за неефикасност. Моћ би тада почивала на специјализацији која се може описати као вештина разликовања корисног од некорисног, потребног од непотребног. Тамо где је та специјализација рационална, јер је мотивисана увећавањем моћи, тамо нема књижевности. Место књижевности је тамо где је она ирационална и опсесивна и зато у Андрићевим приповеткама има толико јунака који су опсесивно посвећени само једној делатности, само једној идеји, само једном осећању, и у томе се врхуни не само њихова индивидуалност већ и њихов епохални лик: то је индивидуализација на начин модерности, а не ренесансе.

Постоји једна црта у Џем султану и Ћамилу, ликовима културе, која их дели од Бајазита, лика моћи. То је њихова „мешана крв”. Као што је познато, њихове мајке су хришћанке, а очеви муслимани. Такво порекло дели Андрићеве јунаке културе од модела ренесансног владара, јер ренесансни вла-

дар још увек баштини хомогено порекло. Са друге стране, хибридно порекло јунака културе код Андрића само потврђује концепт који управља оваквим типом јунака. Наиме, јунак културе је замишљен као фигура отворености која обједињује различите сфере људског испољавања – тела и духа, уметности и науке, муслиманске и хришћанске културе – које би без ове фигуре остале супротстављење у међусобној искључивости. Тако јунаци културе и својим „мешаним” пореклом антиципирају своју судбину и положај у свету који карактерише разапетост између различитих искључивих опција. Управо ликови културе, својим особинама, али и својом судбином, те искључивости доводе у исту раван и тако тупе оштрицу антогонизама, преусмеравајући међусобно непријатељство хомогених идентитета ка себи. Џем султан је објект преговарања Бајазата, папе и хришћанских владара, она тачка у којој се сједињују међусобно супротстављени полови моћи који се разликује на основу конфесионалне опозиције (муслимани/хришћани) односно природе власти (црквена/секуларна). Приповедач тврди да је Ћамила од „Грка делило све, а са Турцима везивало мало шта” (Андрић 2010: 285), што га пак, поставља у ситуацију да се обе заједнице непријатељски односе према њему: грчка му отима љубав, а турска живот.

Управо таква међупозиција јунака културе, чини да су Ћамил и Џем султан, по страни од митског читања њихове судбине, могли добити једног другачијег претходника: доктора Колоњу из *Травничке хронике*. У речима овог лекара разоткрива се позиција људи између два света, оно проклетство које је пратило и њега, а које ће пратити и Ћамила и Џем султана: „Нико не зна шта значи родити се и живети на ивици између два света, познавати и разумевати и један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе, волети и мрзети и један и други, колебати се и поводити целог века, бити код два завичаја без иједног, бити свуда код куће и остати заувек странац” (Андрић, 1963б: 275–276). Сва три јунака заузимају тако хибридни простор који Колоња метафорички именује као трећи свет, „у који се слегло све проклетство услед подељености земље на два света” (Андрић, 1963б: 277).

Издвојили бисмо три карактеристике овог хибридног простора и хибридних идентитета који га насељавају: први је задатост. Хибридни идентитет као ознака за синтезу неспојивих аспеката света, није ствар избора, одлуке, интенције која би била мотивисана, рецимо, хуманистичким концептом човека, већ је задата као позиција оним што лику претходи: пореклом – мешаном крвљу – као у случају Ћамила и Џем султана, или карактером што је случај са доктором Колоњом. Овде је хибридни идентитет ознака за једну непромењиву егзистенцијалну ситуацију. Зато је Колоњин трећи свет место проклетства, зато су хибридни јунаци проклетни и они на себи трпе проклетство подељеног света.

Други моменат: не постоји нека посебна култура трећег света, нека хибридна култура коју испољавају ови јунаци. Трагична лепота ових ликова почива на томе што се у њима додирују различити језици, различите националне и конфесионалне културе, различите могућности човека. Свет се у

њима приказује у својој разноврсности, јер су они тачка отворености у којој се додирују разлике. Тиме се имплицитно сугерише да вредност културе не почива у њеној моћи простирања, већ у могућности да у додиру са осталим културама потврди разноврсност света и његову варијабилност. Ренесансна опчињеност разноликим могућностима усавршавања човека тако налази свој отисак у хердеровској опчињености разноврсношћу култура (Зафрански 2011: 19). Хибридна је место кроз које проговара разноврсност могућности било микрокосмоса (могућности човека) било макрокосмоса (могућности света). Па ипак, као што је познато, процес модернизација није кренуо ка потврђивању овакве концепције света и човека, већ у правцу зараћености/искључивости култура, односно ка специјализацији човека у којој ишчезава не само могућност разноврсности већ и сећање на њу као на вредност. То нас упућује на закључак да места у којима се ова разноврсност потврђује – хибридни идентитет оличен у метафори трећег света – морају постати места немоћи. То је трећи моменат који одређује Андрићево разумевање хибридног идентитета у овој фази његовог стваралаштва: хибридна је знак немоћи.

Ова фаза Андрићевог разумевања хибридности завршава се *Проклетом авлијом* (1954). У њој је хибридна јунака културе супротстављења јунаку моћи, као представнику хомогеног идентитета. Митско читање сукоба двојице браће, инкорпорирано у сам текст, требало је да такво разумевање везе хибридности и разноврсности човекових могућности овековечи у дословном смислу те речи. Међутим, паралелно са Џем султаном, како о томе извештава Радован Вучковић, у Андрићевој имагинацији се појавио још један лик – Омерпаша Латас (Вучковић 2002: 98).

Загонетан јунак и загонетан роман: „Посебност романа *Омерпаша Латас* у односу на остала Андрићева романијерска остварања огледа се и у томе што га је писао најдуже, а сигурно се ни са једном личношћу није толико мучио и покушавао да је обликује и савлада као са главним јунаком тог дела” (Вучковић 2002: 97). Тако се овај недовршени роман, чији су први одломци почели да излазе још 1950. године, појавио на прагу Андрићевог опуса, као незвани гост. У неку руку, Андрићев опус делује заокружено након *Проклето авлије*, јер овај кратки роман представља тематски и поетички осврт на „лирски” и „епски” почетак Андрићевог опуса, на *Ex Ponto* и на *Пут Алије Берзелеза*. Први додирује темом тамнице, други исходом кризе приповедања и крахом епског идентитета који се у *Берзелезу* објављује. Зашто би се ишта након тога више морало рећи?

Андрић је дуго времена писао Омер-пашу Латаса али га на крају није штампао: изгледа да прекид писања није у питању само отпор материјала, већ увид у постхуманистичку природу овог јунака, при чему тај увид прати још један, страшнији: појава овог јунака није скандал, већ правило, што имплицира да приповедање које Омер-паше Латасу настоји да прикаже као скандал остаје без публике којој би се обратило. У том смислу оно може само да се прекине (Владушић 2007: 176–199).

Постхумно објављивање овог романа симболички имплицира да је време Омер-паше Латаса дошло. Тиме читаоци овог романа постају блиски

окупљеним грађанима Сарајева који очима прате колону Латасових војника, у новим униформама и наоружани новим оружјем – артиљеријом. Латас је новина не само за грађане Сарајева већ и за читаоце дела које Андрић за живота није штампао.

У чему је његова новина? Теза је следећа: Омерпаша Латас је јунак који следи један неизванстан приповедачки задатак, који произилази из *Проклете авлије*, задатак да се проговори и о Бајазиту, фигури моћи. Задатак је неизванстан, јер како проговорити о ономе у чијем свету нема места за књижевност, будући да књижевност није неопходан састојак једначине чији је коначни резултат моћ. У чему налазимо потврду да је управо Омерпаша Латас наставак Бајазита? Најпре у томе што је он фигура моћи, као и Бајазит, а потом и у наоко небитним детаљима чији улог није већи, на први поглед, од тога да произведу ефекат ралности, миметичности. Рецимо, Мића Латас – како се Омерпаша звао пре него што је пребегао у Турску – просечан је ђак у писању и читању, али се „одједном показао одличан у рачуну” (Андрић 1981: 143). Склоност као бројевима, насупротив Џем султановој и Ћамиловој упућености на слова, ствара бинарну опозицију у којој чланови добијају вредност у контексту једног ширег система: слова упућују на разноврсност, бројеви на моћ и довршеност Просвећености којој постаје сумњиво све оно „што се не подаје мјерилу израчунљивости и корисности” (Horkheimer, Adorno 1989: 20). Борба за моћ је тако претворена у прорачун онога што је потребно на путу до моћи и онога што на том путу треба избацити, и зато је Бајазит, као рачунџија, фигура моћи, док је Џем султан, као неко ко је одан словима, фигура немоћи. Изненадни таленат за рачун код Латаса се појављује тек онда када школу схвати као степеницу ка моћи, и зато се, чак и онда када стиче моћ, она увек прорачунава, мери, смањује и повећава у зависности од околности: она није апсолутна.

Опозиција слова/бројке поставља тако Латаса насупротив Џем султану/Ћамилу. Међутим сама та опозиција, ма колико доследно изведена, још увек не казује много о вези између тих ликова. Пуки опозициони однос још увек би био на линији мудрости из *Проклете авлије*, на линији приче о сукобу двојице браће. Скандал није у томе да се уочи шта их разликује, већ шта ове јунаке спаја. Тек тада се из *Проклете авлије* мора изаћи у један нејасан, неизванстан простор, који истовремено надопуњује приповедачки опус Иве Андрића, али и доводи у питање све што тај опус посредује.

Ћамила/Џем султана и Латаса спаја хибридни идентитет. То је кључно место Андрићевог позног романа: Латас није тек пуки конвертит, који то постаје у свом прорачунавању моћи – то је баналност пацова који се сналазе у свакој ситуацији – већ фигура моћи која апсорбује хибридни идентитет. Сцена у којој се разоткрива хибридноост Омерпаше Латаса налази у поглављу „Аудијенција”.¹ У њој се описује реторички агон између Омерпаше Латаса и

¹ Ово поглавље је привлачило посебну пажњу херменеутичара: у обимном зборнику *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, који је издала Задужбина Иве Андрића у Београду 1981. године, у поглављу „Тумачење дела” налазимо на две анализе поглавља „Аудијенција”. Ради се о текстовима Рајка Петрова Нога „О брижним људима. О Зимоњићевим

кнеза Богдана Зимоњића, који започиње жељом Омерпаше Латаса да дозна Зимоњићево виђење стања на граници са Црном Гором, „те да види до које мере би могао убудуће рачунати са његовом помоћи” (Андрић 1981: 79). Анализу овог реторичког двобоја извели смо на другом месту (Владушић, 2007: 176–199), а овде би само требало указати на два момента. Први је Латасова употреба реторике модернизације у настојању да Зимоњића приволи себи у рату против његових сународника из Црне Горе.² Реторика модернизације означава да сама модернизација није циљ, већ тек инструмент у борби за моћ. Та борба се одбија у једном вербалном агону који се може одредити као низ реторичких Латасових акција које треба да преокрену слику света Богдана Зимоњића тако да он жртвује националну солидарност у корист идеје модернизације. Кључно је међутим, приметити оно што сам и Зимоњић осећа, а то је да воља за моћ, у којој се исцрпљује Латасово биће,³ сваку идеју претвара у реторику. Отуда Зимоњић не прихвата на Латасову понуду да националну солидарност размени за модерност, не тако што би је експлицитно одбио (јер Зимоњић као искусан човек зна да дијалог са Латасом није дијалог равноправних), већ тако што суштински не реагује за њу, јер у свакој Латасовој речи види оно што Латас јесте: биће воље за моћ.

Кључни знак таквог идентитета Латаса је његова професионална конверзија, па стога Латас покушава да тај аспект своје личности негира идејом хибридности. Тако долази до најдраматичније сцене овог агона: Латасово одбацивања феса и крштења на православан начин. Ни читалац ни збуњени Зимоњић нема сигурно упориште одакле би могло тачно рећи да ли Латас глуми или не. То није чак ни онај моменат када приповедач примети да се Латас прекристио „навиклим” (Андрић 1981: 94) покретима, јер ништа не може да нас увери да и ова навика у себи не чува траг вансеријског глумца. Сцена коју описујемо показује конвертитство у једном другом, постмодерном светлу које нас води до хибридизације: Латас није тек заменио један идентитет другим, већ је почео да гомила идентитете. Обраћајући се Зимоњићу речима: „Слушај Богдане, немој мислити да сам ја изнутра ово што изгледам споља” (Андрић 1981: 93), Латас репрезентује једну нову идеју хибридности која, заправо, нема никакве везе са „мешаном крвљу” Тамила и Џем султана, односно са географском хибридношћу доктора Колоње.

Какву новину доноси та нова хибридность коју илуструје лик Омерпаше Латаса?

рукама”, те Миодрага Петровића „Ћутање које говори (портрет народног првака кнеза Богдана Зимоњића)”.

² Ево како гласи тај модернизаторски говор Омерпаше Латаса: „Уопште дошло је време да се прилике у Босни и Херцеговини измене. Изградиће се путеви, отвориће се пошта и телеграф, прорадиће трговина са суседним земљама живље и слободније него до сада, на европски начин, без уцена и неправедних намета. То ће бити пут да се сав народ, крст и некрст, отме од ове сиротиње и подигне, а за угледне и окретне људе прилика да – стекну и заимају, како то одговара њиховим угледу и њиховим способностима” (Андрић 1981: 91).

³ То приповедач експлицитно и каже, када агон Латаса и Зимоњића уоквири следећим речима: „Тако су се мерила и носила та два човека од којих један Омер, жели све што човек може постати и бити, и што га подиже у очима света, а други неће ништа до само да буде и остане оно што је” (Андрић 1981: 92).

Прво: хибридни идентитет престаје са буде синегдоха немоћи. То се дешава са нестанком онога што је заједничко у сукобу два света, а то је јасна опозиција у којој неко „ми” за непријатеља има неко „оно”. Ту јасну опозицију чува Зимоњић. Моћ је у таквој слици света везана за хомогени идентитет, без обзира на место које појединац обдарен таквим идентитетом заузима на друштвеној лествици. Да би опстала, ова слика света се прећутно ослања на конвенционалну силу и рат, који може бити дефинисан и као време згрушавања хомогеног идентитета. Воља за моћ ту егзистира на равни идентитета заједнице, а не појединца.

Међутим, у једном тренутку конвенционална сила престаје да буде довољна за победу. То се догађа у време Хладног рата када су обе суперсиле биле у стању да униште свет својом конвенционалном силом, тј. атомским арсеналом. Тада офанзивну улогу преузима „мека сила”. Појава „меке силе” говори о слабљењу заједничких темеља слике света у којој су се два политичка субјекта, базирана на хомогеним идентитетима, супротстављала један другом. Попут неког провидног вела такву слику света сада преплављује једна тамнија слика света у којој се „елите” боре за привлачење/ подвлашћивање масе која, будући да више нема јасно оријентацију о свом идентитету, постаје ничија, и у том смислу она се може вући на ову или ону страну. Проницљивији духови су то наслутили још у време најстрашније употребе конвенционалне силе: један од таквих духова је био и Карл Шмит. У дневничким белешкама из 1942. године, Ернст Јингер преноси Шмитову мисао „да се данас води борба мање између људи, а више за људе – да се може стварно видети како их хватају и воде на добру или лошу страну” (Јингер 1998: 78).

У времену када борба за људе потпуно замени борбу између људи, хибридни идентитет престаје да буде жртва једне слике света и постаје поље моћи. Па ипак, не би ваљало подлећи притиску бинарне опозиције па рећи да је агон између Латаса и Зимоњића сукоб између хибридног идентитета и хомогеног идентитета. Уколико бисмо то учинили промакла би нам једна важна нијанса: немогућност да се процени да ли Латас глуми идентитет свог порекла, или пак глуми идентитет моћи. Ова немогућност доводи до распада идеје идентитета. То нас наводи на закључак да у случају Латаса не можемо заправо ни говорити о хибридном идентитету, јер је хибридно, као уосталом и језик модернизације, овде само оруђе којим се жели отворити пролаз за вољу за моћ која доминантно одређује Латаса у свим његовим маскама. Дакле, можемо говорити пре о реторици хибридности, него о хибридном идентитету, о реторици модернизације, пре него о самој модернизацији. Тако добијамо лик без идентитета, лик који себе не одређује као некога ко је подједнако стран свим идентитетима, већ као лик који постоји с ону страну идентитета. Такав лик не трпи притисак идентитета, већ се њима служи као маскама, од потребе до потребе.

Хибридни идентитет Џем султана, Тамила и доктора Колоње је егзистенцијална чињеница, једна датост. Латасова хибридна реторика је избор који је вођен вољом за моћ. Хибридни идентитет је израз немоћи у доба када је моћ приписана хомогеним идентитетима који деле јасну слику света, у којој

главна линија сукоба дели различите хомогене идентитете. Са друге стране, хибридна реторика припада моћи у тренутку дезоријентације настале након укидања пређашње слике света, када се линија сукоба назире између елита које настоје да привуку масу на своју страну. Хибридни идентитет сугерише слику света у коме ће вредности почивати на разноврсности како човекових могућности усавршавања, тако и различитих националних култура. Хибридна реторика, са друге стране, упућује на једну слику света у којој ће људи бити подељени не више на различите нације, већ на елиту и биомасу чију бројност регулише елита путем биополитике (Фуко 1998: 290–319).

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1963: И. Андрић, *Стазе, лица предели, Сабрана дела*, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљања: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније.
- Андрић 1963б: И. Андрић, *Травничка хроника*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљања: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније.
- Андрић 1981: И. Андрић, *Омерташа Латас, Сабрана дјела Иве Андрића*, Сарајево: Удружени издавачи.
- Андрић 2011: И. Андрић, *Иво Андрић I*, Нови Сад: Издавачки центар Магице српске.
- Владушић 2007: С. Владушић, *Портрет херменеутичара у транзицији*, Нови Сад: Дневник.
- Вучковић 2002: Р. Вучковић, *Андрић историја и личност*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Зафрански 2011: Р. Зафрански, *Романтизам*, Нови Сад: Адреса.
- Јингер 1998: Е. Јингер, *Први париски дневник*, Чачак: Уметничко друштво Градац.
- Kent 2004: W. Kent, *Lorenzo de Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Полит.
- Фуко 1998: М. Фуко, *Треба бранити друштво*, Нови Сад: Светови.
- Цацић 1973: П. Цацић, *Критике и огледи*, Београд: СКЗ.
- Horkheimer, Adorno 1989: М. Horkheimer, Т. Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša, Svijetlost.

Slobodan V. Vladušić

TSAMIL AND OMERPASHA LATAS – TWO TYPES OF HIBRYD IDENTITY
IN ADRIC'S WORKS

(Summary)

The need of reinterpretation of Tsamil and Dzem sultan characters that are no longer seen through the mythical framework is being explained in this work at first. In this new interpretation of these characters the focus is mostly on their renaissance roots as well as their hybrid identity, which is above all characterised by the sense of helplessness. It is explained that in contrast to renaissance rulers in which the power merges with value of human versatility, here this connection ceases to exist. In addition to the text the hybrid identity of characters such as Tsamil, Dzem sultan and doctor Cologne from *Travnik chronicles*, is compared to hybrid nature of Omerpasha Latas' character. It is explained that the hybrid identity of the first group of characters is being transformed into hybrid rhetorics of Omerpasha Latas which is used as an instrument of achieving will for power by which this character is mostly determined.

Key words: hybrid identity, will for power, culture's hero, renaissance ruler, hybrid rhetorics.

Гордана С. ПОКРАЈАЦ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИСТОРИЈСКЕ ИНСПИРАЦИЈЕ *ПРОКЛЕТЕ АВЛИЈЕ*

У оквиру дела *Проклета авлија* Иво Андрић обрађује историјску проблематику XV столећа, непосредно након пада Византије, што је условило комплексне интриге на европским дворовима. Кроз приповест о ривалству потомака Мехмеда II Освајача, аутор у новом облику евоцира древну библијску параболу о сукобу два брата. Личност Џем-султана (потомка српског кнежевског рода), подстакла је драматичне догађаје на историјској сцени (Египат, Родос, Француска, Угарска, Рим). Андрић у радњу укључује знамените личности: Карла VIII, Матију Корвина, папу Александра VI, Чезара Борџију и друге, пружајући могућност темељнијег осветљавања како историјских, тако и културних и књижевних токова, који су обележили XV столеће. У раду ће се покушати подробније размотрити богато алузивне релације, које је Андрић успоставио у своме делу, повезујући Исток са ренесансном Европом.

Кључне речи: историографија, ренесанса, турска империја, ислам, хришћанство.

Дело *Проклета авлија* Иво Андрића обухвата делом и догађаје који су се одиграли у Европи крајем XV столећа. Ово је време одвијања великих интрига на европским дворовима и судбоносних кретања на историјској сцени, посредством којих је аутор предочио могућност темељнијег осветљавања културних, књижевних и уметничких токова, који су обележили ренесансно време. С обзиром да је Иво Андрић у своме делу пружио богато алузивне релације, повезујући Оријент и Западну Европу након пада Византије, покушаћемо их подробније размотрити.

Историјско језгро *Проклете авлије* Иво Андрић отвара разговором младог Турчина из Смирне, Ђамила, и хришћанског фратра из Босне – фра Петра, коме Ђамил приповеда повест о потомцима Мехмеда II Освајача, уништитеља Византије. Будући да фратар није упознат са историјом односа између два брата, Бајазита II и Џем-султана, Ђамил отпочиње своју приповест сезањем у древна библијска времена, која су сведочанство да је одувек постојало ривалство међу браћом. Није само алузија на Каина и Авеља индикативна у том смислу, него и потоње приче о супарништву Јакова и Исава, а потом и Јосифа и његове браће. Аутор посредством Ђамиловог казивња предо-

* tadzio.gordana@gmail.com

чава овакве опоненте: један је брат обично старији, мудрији, чврсто стоји на земљи вођен интересом, док је други његова сушта супротност – суптилан је, у немилости Фортуне и до те мере по природи својој искрен, да ни по цену властите жртве не прихвата компромисе и ставове већине, него следи своје тежње које, по речима аутора, стално иду мимо онога што треба и што се од њега очекује.

Андрић као кључни моменат у петнаестовековној турској царевини издваја смрт Мехмеда II Освајача,¹ истог оног вође деструктивног похода на Цариград 1453. године. То је био тренутак сучељавања два престолонаследника: тридесетчетворогодишњег Бајазита, гувернера Амасије и десет година млађег Џема, гувернера Караманије. Врло различит ментални склоп и физичка конституција² два брата, речити су показатељи два антипода од којих је старији, у трци за престо, био перфиднији и вештији. Изразита уметничка природа Џемова огледала се у слици његовог двора, који на својеврстан начин кореспондира са оновременим Кастиљонеовим идеалом из *Дворанина*;³ Андрићева напомена да је „створио на свом двору у Конији круг људи од науке, песника и музичара, и сам је писао добре стихове”,⁴ алудира на једног од најзнаменитијих оновремених владара-песника, Лоренца Величанственог; управо је он окончавао свој живот у време догађања Андрићеве приповести, а на свом фирентинском двору окупљао је песнике неоплатонистичке оријентације, као и највеће ренесансне уметнике и мислиоце. У прилог Џемовој поетској и меценатској делатности, вреди истаћи сачуване рукописе збирки песама на персијском, турском и арапском језику, које су стварали османлијски султани, а сâм Џем писао је поезију на персијском језику.⁵ Значајно је напоменути да је „између 1473. и 1480. године, османски принц Џем сакупио народне приче о јуначким подвизима Сари-Салтука, као и о ратовима османских Турака у Румелији, под називом *Салтук-нама* (*Књига о Салтуку*)”.⁶

Историјски је заснован и ауторов став да је султан Мехмед II⁷ био склопнији Џему, али су Бајазитови људи хитро преузели власт у Цариграду.⁸ Џем није био малодушан и поред свести о перфидној ревности свога брата, те је

¹ Док је Освајач владао, турска империја је била у територијалном смислу готово као Римско царство, с обзиром да је поробио Византију, Босанску краљевину и Српску деспотовину. Балкански народи су након његове смрти 1481, очекивали помоћ Италије и Угарске Матије Корвина, кога у својој причи помиње Ђамил; и Дубровчани су се залагали да подстакну водеће личности Напуља у борби против Турака.

² „Бајазит је био црномањаст, висок, мало погнут, сабран и ћутљив, а Џем крупан, плав и снажан, плаховит и немиран” (И. Андрић, *Проклета авлија*, Сарајево, 1981, стр. 77–78).

³ В. Kastiljone, *Dvoranin*, Zagreb, 1986.

⁴ И. Андрић, *Исто*, стр. 78.

⁵ Владимир С. Цонић, *Султан Џем, син Мухамеда II*, Гласник Земаљског музеја Краљевине Југославије, IX 561, 1938.

⁶ Х. Иналцик, *Османско царство, класично доба 1300–1600*, Београд, 1974, стр. 266.

⁷ Био је образован владар, упознат са исламском и грчком књижевношћу, као и природним наукама и филозофијом; поред матерњег језика течно је говорио грчки, арапски, латински, персијски и хебрејски (F. Babinger, *Mehmed der Eroberer und seine Zeit*, München, 1953).

⁸ Још је султан Мехмед II донео *Закон о братоубиству*, за добробит државе; то је касније омогућило Сулејману Величанственом да, након преузимања Родоса, уклони синове и унуке свога стрица Џема коме су својевремено (када се одвија радња Андрићеве приповести), пружили уточиште витезови Јовановци, односно Хоспиталци.

– прича Ћамил – такође окупљао војску. Следећи историјску подлогу овога догађаја, Иво Андрић напомиње релације Џем-султана са српском владарском кућом, с обзиром да му је мајка била изданак кнежевског рода из Србије, док је Бајазитова била ропкиња. О пореклу оба принца постоје различити ставови у науци; Франц Бабингер⁹ извештава да је робиња Ђулбехар, кћерка Абдуле (вероватно албанског преверника на ислам), Мехмеду II родила сина Бајазита II. Дакле, „мајка Бајазита II, коју је наводно предање другачије приказивало, није била ћерка француског краља”.¹⁰ О пореклу мајке Џем-султана, поменути историчар истиче да се не може доказати да ли је била српска принцеза („она је на основу веродостојних извора била муслиманка са турским именом „Чичек-Хатун”;¹¹ и даље – „Шта је било са мајком Џем Султана, одакле је дошла и где је завршила живот, све остаје обавијено тамом”).¹² Иван Ђурић износи став по коме је и мајка Мехмеда II била српског порекла, а позивајући се на резултате до којих је дошао Бабингер – они „упућују пре на њено српско порекло”;¹³ Богумил Храбак¹⁴ прецизира да је Јелена, кћи српског великаша Константина Дејановића, удата за Мурата II, мајка Мехмеда II. С те стране посматрано, разумљива је Освајачева нарочита наклоност ка Џему, чије је порекло подударно са лозом султанове мајке. Стивен Рансиман¹⁵ истиче да је цар Мурат био ожењен хришћанком Маром, Српкињом, синомцом трапезунтске царице и кћерком деспота Ђурђа Бранковића, док је мајка његовог сина Мехмеда II била робиња, Туркиња Хума Хатун.

Борба за престо између Бајазита II и Џема била је немилосрдна, с обзиром да је у Турској у том погледу владао другачији поредак него у другим државама: ако се два брата гложе за трон, онај уз кога пристану јаничари,¹⁶ добија царство; у овоме случају то је био Бајазит. Андрић истиче његову нарочиту перфидност, с обзиром на веште интриге које је спроводио на свим плановима, те је убацио међу Џемове саветнике свога човека, извесног Јакуб-бега. Прибегавање оваквим поступцима познато је из најраније повести, а и Хомер казује о уходама које су се убацивале у оба табора војске у рату Грчке са Тројом (нпр. епозода са Долоном). Сходно историјским збивањима, Андрићев актер у делу приповеда како је много искуснији и вештији Бајазит

⁹ Ф. Бабингер, *Мехмед Освајач и његово доба*, Нови Сад, 1968.

¹⁰ Исто, стр. 13.

¹¹ Исто, стр. 148.

¹² Исто, стр. 374.

¹³ И. Ђурић, *Сумрак Византије*, Београд, 1984, стр. 181.

¹⁴ Б. Храбак, *Фирентинци у Цариграду, Дринопољу и Бруси, XIV–XVI век*, Зборник радова Филозофског факултета у Приштини, 2007, бр. 36, 27–50.

¹⁵ С. Рансиман, *Пао Цариграда*, Нови Сад, 1996.

¹⁶ После Освајачеве смрти 1481, букнула је страховита побуна јаничара. Присталице Бајазита II, осетивши да могу рачунати на подршку Гедик Ахмеда („јаничарског идола”), позвале су овог ратника да се стави на Бајазитову страну; „И тако је Гедик Ахмед потукао Џема и довео Бајазита II на престо” (Х. Иналцик, *Османско царство, класично доба 1300–1600*, Београд, 1974, стр. 44). – Велики везир Мехмед-паша није успео у својој намери да након смрти Освајача доведе на престо Џем-султана. Јаничари су убили великог везира, а њихов „ага Синан обећао је својим бунтовним трупама троструку најамнину када принц Бајазит буде ступио на престо” (Ф. Бабингер, нав. дело, стр. 353). – У међувремену се следећи велики везир Исхак-паша, приграбивши власт у своје руке, уротио са Синан-агом и тако Бајазит бива проглашен султаном.

надвладао брата, а овај бежи у Египат. У време одвијања Ћамилове приповести, Србијом влада последња средњовековна феудална и владарска породица пре пада под турску власт, Бранковићи, о којима извештава Мавро Орбин,¹⁷ излажући сажето њихову повест и генеалогiju. Још једна стара властеоска породица узима своје учешће у овим догађајима. Наиме, Иван Црнојевић,¹⁸ син Стефана Црнојевића могао је своју престоницу (у Жабљаку) коју су Турци заузели 1478, повратити тек након смрти Освајача; учинио је то после три године искористивши, уз помоћ становништва, борбу Бајазита и Џема да би поново успоставио власт, а Бајазит II прихвата новонасталу ситуацију.

Историјски је аргументована чињеница да је Мехмед II намесништво Караманије, о коме говори Андрићев приповедач, доделио Џем-султану;¹⁹ међутим, још за живота султановог, било је покушаја да се младом принцу одузме власт. Када је Мехмед II умро, поставило се питање о узроку смрти, који се није могао поуздано утврдити; више околности говорило је у прилог претпоставци да је умро од отрова. С обзиром да су односи између Освајача и Бајазита били прилично затегнути,²⁰ „далеко је вероватније да на његовог сина Бајазита пада кривица оцеубиства”.²¹ Шта се догађало након изненадне смрти Освајача, садржи један старофранцуски рукопис,²² из посуда енглеских принцеза Елизабет и Сесил, кћерки Едварда IV, из друге половине XV столећа. Бајазитовом победом у борби за престо, Џем је 1481. године био приморан да бежи у Египат, а то је према Ћамиловим речима био почетак његовог злосретног путовања по дворовима оновремених владара, прагматички настројених у притајеним плановима и борбама за светску превласт. Египат је у то време био прво уточиште Џему на његовој мучној калварији, јер га је тамошњи султан примио са свим почастима, иза којих је, како то неретко бива, стајала јасна рачуница; наиме, раздор међу турским престолонаследницима ишао је у прилог египатском султану, који је намеравао да помогне Џемовој војсци не би ли се потом и сâм окористио,²³ али овај савез је убрзо пропао, а Џем бежећи даље тражи ново уточиште.

Следствено историјским збивањима Андрићев приповедач прати Џемово путовање, с обзиром да је након пораза код Брусе, принц покушао да избегне смрт и 1482. године предао се витезовима Јовановцима на Родосу. Халил Иналцик наводи да се „Џем 1482. пребацио у Анадолију уз мамелучку

¹⁷ М. Орбин, *Краљевство Словена*, Београд, 1968.

¹⁸ А. Веселиновић, Р. Љушић, *Српске династије*, Н. Сад – Београд, 2001.

¹⁹ Мехмед II је имао још једног сина, старијег од Џема, Мустафу (умро 1474).

²⁰ Велики везир Мехмед-паша предлагао је султану да уклони с пута Бајазита и да за будућег владара Османског Царства, постави принца Џема.

²¹ Ф. Бабингер, нав. дело, стр. 352. – У прилог оваквом схватању је изјава шејха Мујхи ед-Дин Мухамеда, коме је Бајазит много раније наговестио да ће ускоро бити на власти.

²² Према Бабингеровом извору, ово је превод италијанског оригиналног извештаја о ситуацији после догађаја на Златном рогу, а приликом ступања на престо Бајазита II; тај извештај је састављен у Истанбулу 1481, а доспео је у власништво Универзитетске библиотеке, Princeton University Library; носи наслов *Testament de Amrya Sulthan Nichemedy (sic!) Empereur des Turcs* (Ф. Бабингер, нав. дело стр. 354).

²³ Митска повест бележи аналогну ситуацију у чувеном рату Седморице против Тебе, у коме се узурпатор престола Креонт, ставио тобоже на страну младог Етеокла, да би потом приграбио власт над Тебом.

помоћ, тако да је грађански рат поново избио²⁴. Бајазит II је поново нанео пораз брату, који се овога пута склонио на Родос у источном делу Егејског мора. Током историје османски султани су били донекле толерантни према хришћанском присуству у источном Средоземљу, док се то није почело косити са интересима царства. Андрић напомиње да је ово острво – у власти моћног католичког реда јерусалимских витезова Св. Јована²⁵ – још Мехмед II безуспешно опседао. Хришћани су Турцима постали сметња након освајања Египта, с обзиром да се развила трговина између Истанбула, Леванта и египатских лука, а Јовановци су вршили честе препаде на турско бродовље са муслиманским ходочасницима, на путу у Меку и Медину.²⁶ Велики мајстор витешког реда Пјер д'Обисон²⁷ дочекао је Цема са царским почастима, али и са притворном намером да га, пруживши му азил, искористи у политичке сврхе. Андрић следи историјски развој догађаја, излажући о Д'Обисоновим вештим манипулацијама којима је разоткрио своје нечасне и нехришћанске пориве, газећи при томе задату реч.

Великом мајстору реда Св. Јована Цем је био значајан адут, па га је сходно томе помно чувао унутар масивних зидина хоспиталских градова; принц је био марионетска фигура у рукама Француза, чији политички прагматизам Андрић речито слика у складу са историјским околностима, у којима је Д'Обисон настојао да искористи присуство злосретног принца Цема у првом реду зарад сопственог интереса, а потом и добити за свој витешки ред. Повесна је чињеница да се султан Мехмед II Освајач залагао за успостављање трајног мира са Јовановцима, под условом плаћања годишњег данка. Д'Обисон је у својој беспрекорној опрезности и политичкој умешности, бивао тачно обавештаван – преко поверљивих људи у Цариграду – о намерама својих исламских противника, те је закључио примирје са Турцима, знајући при томе, да су ови привидни преговори вођени у сврху добијања на

²⁴ Х. Иналдик, нав. дело, стр. 45.

²⁵ Након Првог крсташког рата, почетком XII века, оснивају се ратнички монашки редови – Св. Јована Јерусалимског (Хоспиталци) и Храмовници (Темплари); први ред који је створен још у XI веку назван је редом Јовановаца, одн. Хоспиталаца, по болници коју су држали, а основали су га трговци из Амалфија с првобитном намером да се пружа помоћ оболелим ходочасницима. Овакав милосрдни ред био је испрва у сагласју са идеалима сиромаштва и добротворног рада, које је проповедала опатија у Клинију још од X века; међутим, у XII веку ред се постепено трансформисао и створен је ратнички ред, који је временом стекао мноштво мецена, дарова и силно се обогатио. Убрзо је и римски понтифекс признао ред Хоспиталаца, који је добио своје поседе у непосредној близини цркве Св. Гроба (униформа им је била црна одора са белим крстом). Претворивши се у ратнички ред, Јовановци су своје верске дужности прилично редуковали, били су врло богати и држали су гарнизоне по читавој Светој земљи. Почетком XIV века окончали су своје освајање Родоса и постали су познати као: „Суверени војни хоспиталски ред Св. Јована Јерусалимског, Родоса и Малте“ (Ж. Фајфрић, *Историја крсташких ратова*, С. Митровица, 2006). – Почетком XVI века Турци су Хоспиталце отерали са Родоса, те им је Карло V доделио Малту; стога су коначно добили име Малтешки витезови (и у XIX веку су још увек суверена сила, коју подржава Ватикан).

²⁶ Овде није био крај сукобима који ће се наставити и за време Сулејмана Величанственог почетком XVI столећа, те ће Јовановци морати напустити Родос и прећи на Малту.

²⁷ Седамдесетих година XV столећа Пјер д'Обисон заменио је Ђованија Орсинија на највишем положају реда Јовановаца; настојао је да од Родоса створи бедем за одбрану хришћанског света.

времену и опремања флоте за напад на Родос. У складу с тим, Џем-султан му је био драгоцен талац у планирању одбране²⁸ од евентуалног турског напада, а самим тим и претња Бајазиту II који је пристао да витезовима плаћа 45000 дуката годишње, тобоже за братовљево издржавање, а у стварности као средство којим ће осујетити Џемову претензију на престо и склапање савеза са хришћанским витезовима у крсташком походу.

У време када је Џем-султан био изгнан из своје земље, није могао предузети никакву битку јер није имао савезнике, с обзиром да је Мехмед Освајач већ био покорио све хришћане у земљама којима је завладао, осим краљевстава Пољске и Угарске. Владар потоње државе, Матија Корвин, у настојању да истакне своју кључну улогу у одбрани хришћанства од Турака, покушао је да докаже да је Освајач имао намеру да потчини Угарску.²⁹ Иво Андрић напомиње да Матија Корвин ступа на сцену са намером да приграби Џема за себе, и тако нападне Бајазита са већим изгледима за успех. Корвин и папа Иноћентије VIII хтели су да им се изручи Џем, како би њиме могли уцењивати Бајазита, „Али лукави Пјер Д’Обисон задржава драгоценог роба у својој власти и помоћу њега на врло вешт начин уцењује на све стране, и Бајазита, и египатског султана, и папу”.³⁰ Вероломном витезу свако плаћа оним чиме најбоље располаже: Бајазит и египатски султан силним новцем, а папа кардиналским шеширом, уколико му Д’Обисон изручи Џема. Аутор кроз Тамилову причу напомиње још једну појединост – Џемова мајка из Египта шаље Д’Обисону новац за свога сина, али он остаје у лакомим рукама великог мајстора и великог интриганта, који свесно крши све хришћанске етичке постулате, укључујући и однос према госту, сматраном светињом од памтивека.

Пратећи злосрећну судбину Џемову, од тренутка несужењеног ступања на трон – по смрти оца – до његове сопствене смрти³¹ која је уследила након осмогодишње борбе за трон, Андрић слика „вртлог сплетака и комбинација”, у који су укључене најзначајније световне и сакралне вође држава ренесансног света. Држећи Џема у витешком заточеништву, не би ли што боље заштитио тако корисног таоца, Пјер д’Обисон је био обасипан великим сумама новца од стране најмоћнијих европских владара, не би ли пребацили Џема под сопствени надзор. У одсудну игру су, између осталих, били укључени: султан Египта, угарски суверен Матија Корвин, Феранте Напуљски, француски краљ Карло VIII³² који је кренуо у поход на Италију, шпански

²⁸ Савезници витезова са Родоса били су Египат (мамелучки султан Каит-бај) и Тунис (владар Абу Амр).

²⁹ У једном писму папи Сиксту IV, Матија Корвин истиче овакво своје убеђење у време када је Мехмед Освајач већ био мртав. Уз Корвина се против Турака борио и један Бранковић – Вук Гргуревих (ванбрачни син Гргура Бранковића), који је 1464. прешао у Угарску и од Матије Корвина добио титулу деспота (А. Веселиновић, Р. Љушић, *Српске династије*, Н. Сад – Београд, 2001). – Овај ратник остао је упамћен у народној поезији као Змај Огњени Вук.

³⁰ И. Андрић, нав. дело, стр. 81.

³¹ Џем-султан је недуго живео, од 1459. до 1495. године.

³² Син Луја и Шарлоте од Савоје, који је владао Француском од 1483–1498. Одлучивши се да освоји Напуљско краљевство, упада у Италију 1494, осваја Фиренцу и стиже до Напуља 1495; али „исте године враћа се у Француску, под претњом Венецијанске лиге” (Ж. Делимо, *Цивилизација ренесансе*, Н. Сад, 2007, стр. 542). – Изгледом бејаше ситан, нелеп, суздржљив и

владари (Изабела Арагонска и Фердинанд Католички³³), Венеција, Бајазит II (посредством свог изасланика Грка Антониа), и римски понтифекси³⁴ који су се у том периоду смењивали на трону св. Петра. Андријева прича потцртава улогу Иноћентија VIII, који је склопио трговачки уговор са Бајазитом II, да држи у заробљеништву царевог брата Цема, који је био заробљен на Родосу; оваквим гестом папа се исказао као симониста, а како се Бајазит плашио да му брат не угрози престо, сваке године је папи за ту услугу плаћао 10000 дуката. Бајазит чини уступке витезу Д'Обисону, знајући да његов брат-ривал не може стати на чело неке моћне војске, све док је заточен унутар француских зидина; он се о Цему обавештавао и код Млечана и Дубровчана.

Андрић наводи годину 1488. као кључну у дипломатској борби, јер сада у Француску стижу поклисари са свих страна, међу којима је и Грк Антонио Рерико, Бајазитов изасланик, који настоји да завади француског краља и египатског султана. Иноћентије VIII не одустаје од утопијске намере да покрене нови крсташки рат против Турске, а за такав подухват му је неопходан Бајазитов брат супарник; Д'Обисон је издејствовао предају Цема папи

хладан; када је ушао у Фиренцу „пратила га је гарда од 200 коњаника, за њим је ступало 10000 копљаника, 8000 војника наоружаних пушкама, па 12000 стрелаца, 8000 швајцарских пешака и сва артиљерија” (Б. Нардини, *Микеланђело, живот и дело*, Београд, 1976, стр. 48). Приказ уласка Карла VIII у Фиренцу с војском, насликао је 1494. Франческо Граначи, а слика се налази у фирентинском Уфицију; бисту овога краља извајао је тамошњи анонимни мајстор из XV века, а налази се у Националном музеју Барђело, у Фиренци. – А. Х. Клабунд у свом делу *Борција*, говорећи о походу Карла VIII на Италију са дисциплинованом војском, против које су се насумице скупљене гомиле плаћеника, као и војске италијанских кнезова распршиле, истиче следеће: „Мален, неугледан, црвенокос, кривонос, грбав, крмељив, тупога чела, с огромном главурдом на сићушном тијелу, сједио је краљ, шћућурен на зеленку, као сајамски мајмунчић” (А. Н. Клабунд, *Bordžija*, Zagreb, 1952, str. 84).

³³ Познати су првенствено као Колумбови покровитељи и родитељи Катарине Арагонске, прве од шест жена Хенрија VIII; али, Франческо Гвичардини у својој *Историји Италије* наводи пример овог шпанског монарха као личности притворне и неискрене, чије варке углавном успевају; срећни људи као Фердинанд II, којима се пружи прилика да подухвате које чине у свом личном интересу прикажу тако, као да су предузети због општег добра, прослављени су због својих дела; он их је „увек предузимао због своје личне сигурности и величине, а често су изгледали као да су предузети или у циљу ширења хришћанске вере или за одбрану цркве” (*Иве Андрића превод политичких и друштвених напомена Франческа Гвичардинија*, прир. Никша Стипчевић, Н. Сад, 1986, стр. 53).

³⁴ Пре ступања на папски трон Иноћентија VIII, један од понтифекса био је Каликст III (1455–58), изабран као „прелазно решење” под старе дане. Био је велики непотиста и именован је за кардинала свога сина или „синовца” Родрига Борцију (из родне Валенције довео је за собом читаву гомилу људи које ће удомити у Риму). Након њега папе су: Пије II, Павле II, Сикст IV, па Иноћентије VIII (1484–92) који је издао булу о прогону вештица (*Summis desiderantes*); одобрио је и посебно упутство за инквизиторе, приручник *Malleus maleficarum* (Маљ за вештице), издат 1487. и одмах примењен, најпре у Немачкој. Оженивши свога сина Франческа Мадаленом, кћерком Лоренца Медичија, за узврат је именован његовог тринаестогодишњег сина Ђованија кардиналом – биће то чувени Лав X (овековечен на платну Рафаела Сантија, у фирентинском Уфицију). Од 1492–1503. на трону св. Петра је Александар VI (Родриго Борција), један од најразвратнијих папа у повести („имао је деветоро деце са разним женама”, Петар С. Лепосавић, *Римокатоличка теологија и антропологија*, Београд, 2006, стр. 180–181). Био је бескрупулозан у реализацији својих земаљских циљева; са сином Чезаром хтео је створити властиту државу, а на основу лажне „Константинове даровнице”, на коју се позивао, Шпанији и Португалу доделио је територије Јужне и Северне Америке.

од стране Француза и он 1489. године стиже у Италију.³⁵ Опис којим Андрић дочарава долазак Џема у Рим,³⁶ асоцира на помпезни улазак Јована VIII Палеолога у Фиренцу (овековечен на фресци Беноца Гоцолија, у палати Медичи) пола века раније: „У сјајној пратњи Џем улази у Рим, где му у сусрет излазе кардинали, цео папски двор, заједно са дипломатским представницима. И он и пратња му у сликовитој источњачкој ношњи, на добрим коњима. Сутрадан је папа примио врло љубазно толико жељеног турског принца у свечану аудијенцију”.³⁷ Неконвенционалност Џемова и свест о своме владарском статусу, очитовали су се у његовом одбијању да се поклони пред папом; обзнанио је светом оцу да су га витезови са Родоса обманули. Ипак, велика дипломатска игра око Џема се наставила.

Након смрти Матије Корвина 1490, пољуљан је и план о свехришћанском походу против Бајазита, мада папа не одустаје од намене да организује Свету Лигу против Турака, што ће након Џекове смрти поћи за руком Александру VI Борџији. Иво Андрић износи једну појединост која указује на вишевековну актуелност трговања светим реликвијама; у циљу трогодишњег задржавања Џема у „златној крлетки” (Ватикану), Бајазит 1492. године папи шаље разне скупocene мошти, као и чувено „Свето Копље” којим је прободен Христ на крсту. Још од времена Константина Великог који је тврдио да га је водило „провиђење” док је држао Лонгиново копље³⁸ у бици код Милвијског моста, пресудној за његову владавину над Римом и проглашења хришћанства као службене религије. Носећи свети талисман моћи и откровења на грудима, Константин је антиципирао изнимну моћ Копља у потоњим вековима; оно је мењало власнике, а свакоме ко га је поседовао омогућило је власт над светом и победу у биткама.³⁹ Недуго потом, окончаће се понтификат Иноћентија VIII.

³⁵ За догађања у Италији, Андрићу је у великој мери послужила *Storia d'Italia* у 20 књига Франческа Гвичардинија, која обухвата раздобље од смрти Лоренца Медичија 1492, до смрти папе Клементина VIII Медичија 1534. Од 403 „напомене” Андрић је изабрао 213; издање које је преводио потиче из XX века: Francesco Guicciardini, *Ricordi politici e civili*, Introduzione e note di Adolfo Faggi, Collezione di classici italiani, vol. XXX I, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1926 (*Иве Андрића превод политичких и друштвених напомена Франческа Гвичардинија*, приредио Никша Стипчевић, Н. Сад, 1986, стр. 116). Стипчевић напомиње да је Андрић у циљу појашњења читаоцу Гвичардинијеве појаве читао и: Вернера Зомбарта (W. Sombart, *Der Burgeois. Zur Geistesgeschichte des Modern Wirtschaftmenschen*, München-Leipzig, 1913, и – Вита Виталеа (V. Vitale, *Francesco Guicciardini*, Torino, 1941).

³⁶ О овоме извештава и А. Х. Клабунд у делу *Борџија*, у коме приказује успон, славу и пад ове династије, а према дневнику Јоханеса Горица – сведока римских догађања у доба Александра VI.

³⁷ И. Андрић, *Проклета авлија*, Сарајево, 1981, стр. 83.

³⁸ Свето Копље, односно Лонгиново (према римском центуриону Касију Лонгину), налази се у Хофбургу у Бечу, а састоји се од два дела везана сребрним канијама; у оштрицу му је убачен клин из Христовог крста и учвршћен златним, сребрним и бакарним нитима. – Први пут је поменуто у виду записа у древној саксонској хроници битке код Јека (надомак Беча), где је у X веку Отон постигао значајну победу над Монголима (Т. Ревенкрофт, *Копље судбине*, Београд, 1992).

³⁹ Теодосије је у IV веку уз помоћ Копља умирио Готе; у V веку га је поседовао варварски преобраћеник у хришћанство Аларик Поносити, који је савладао Рим; потом „последњи Римљанин”, Еције, па моћни Визигот Теодорик који је у V веку уз помоћ Копља окупио Гале и потиснуо Атилу Хунског; у VI веку га је носио Јустинијан I, а у VIII – франачки војсковођа Карло Мартел, који је спасао Западну Европу од превласти исламске религије. Његов унук, први свети римски цар Карло Велики (Charlemagne), војевао је у скоро педесет похода, убеђен у побе-

Смрт папе Иноћентија условила је 1492. конклаву за избор новог понтифекса максимумса; то је био Родриго Борџија – папа Александар VI.⁴⁰ Следствено историјским догађањима, Андрић излаже о Џемовом заточеништву у Кастело ди Сант Анђело (некадашњој ротондној тврђави цара Хадријана), позивајући се на оновремене хронике, писма и слике⁴¹ које приказују „царског сужња” с разлогом оронулог, мрачног и плаховитог. Ово је време похода Карла VIII на Напуљ након смрти краља Ферантеа 1494, што је нагнало Борџију да у страху од свргавања затражи помоћ од Бајазита, под изговором да Карло VIII намерава искористити Џема – као претендента на отомански престо – у свом походу на Цариград. Бајазит, у свом интересу, шаље папи суму од 40000 венецијанских дуката за годишње издржавање Џемото, а у посебном, личном писму – извештава Андрић – нуди му 30000 дуката, ако му изручи братовљев леш. О убиству Џемото сведоче различити историјски и књижевни извори,⁴² а Андрић се скептички односи⁴³ према верзији по којој

доносна својства Копља; читавог живота се није одвајао од њега, а када га је случајно испустио из руку, његови витезови су то исправно видели као предзнак трагичне смрти. Копље су поседовала и седморица Хоенштауфена, међу којима и Фридрих Барбароса и његов унук Фридрих II. Укупно је „45 цара присвојило Копље судбине између крунисања Карла Великог у Риму и пада старог немачког царства после 1000 година” (Т. Ревенсброф, нав. дело). Велики барокни сликар Харменсон ван Ријн Рембрант је на свом платну *Црвени витез Грала*, приказао управо ово чувено Свето Копље.

⁴⁰ Један од најбескрупулознијих папа у повести, који је са своје стране обележио ренесансно време, о чему, између осталих аутора, говори и Гијом Аполинер у своме делу *Рим Борџија*: „Муцање, заблуде, сукоби, оживљавање антике, крвава епопеја Борџија...Љубриште из ког ничу дивне руже: то је ренесанса” (Г. Аполинер, *Рим Борџија*, Подгорица, 2001, стр. 9.). – О току конклаве и Борџијином поткупљивању 14 кардинала, излаже Клабунд истичући: „У њему је заиста бјеснио ђаво – но нитко га није могао споља замијетити” (А. Н. Klabund, *Bordžija*, Zagreb, 1952, str. 9).

⁴¹ Портрет Џем-султана насликао је дворски сликар Александра VI Бернардино ди Бето Бјађо Пинтурикио, на једној фресци у Апартаменту Борџија у Ватикану. Овде је и папин портрет из профила, а портрет његовог сина Чезара (из профила), израдио је анонимни мајстор (слика се налази у Палацо Венеција, у Риму). Вреди споменути овом приликом и портрет Мехмеда II који је насликао велики Ђентиле Белини, 1480, у Цариграду (налази се у Националној галерији у Лондону), боравети на султановом двору; постоји и Освјачев портрет у уљу с краја XX века, рад Алда Мондина. Једну портретну минијатуру Освјачев израдио је његов дворски сликар Синан Беј крајем XV века (у музеју Топ Капу Сарај, у Цариграду). Медаљон са његовим ликом израдио је Констанца да Ферара (налази се у Кабинету Медаља, у Националној библиотеци у Паризу).

⁴² Бабингер наводи: „Џем-султан који је својим романтичним животом дуго после очеве смрти занимао дворе Европе, и који је далеко од своје отаџбине, у Капуи на југу Италије подмукло отрован (25. феб. 1495.)”, Ф. Бабингер, нав. дело, стр. 148. – Вил Дјурант истиче, да у једном писму папи, Бајазит предлаже светом оцу да погуби Џема и тело пошаље у Константинопољ, „по његовом примитку, султан ће папи платити 300000 дуката”, В. Дјурант, *Ренесанса*, Београд, 1999, стр. 369. – Клабунд наводи: „А није био ни мален број оних, који су сумњали, да му је Борџија прије свог журног одласка улио у вечерњи напитак неки бијели прашак” (А. Х. Клабунд, нав. дело, стр. 91). Будући да су били гласовити по честом тровању својих противника, у писму сину Чезару Александар VI каже: „Буника, вињика, трубељика, пустикара и вештичиј коријен су корисне биљке, а арсеник, оловна киселина и жива такве руде, које вриједи проучавати”, исто, стр. 150. – Г. Аполинер помиње писмо Бајазита папи, у коме султан без околишања тражи од његове светости да „отпреми његовог брата Џема на онај свет у ком ће бити срећнији”, нав. дело, стр. 29.

⁴³ Иако су оправдано кружиле гласине да је перфидни папа Џему дао отров са успореним дејством, данас се ипак сумња у ту верзију (*Cambridge Modern History*, I, New York, 1907, 229). – Позивајући се на Гвичардинијеву *Историју Италије*, значајну за упознавање етичко-политичке генезе ренесансне Европе, у којој је читао о Џемотој (Gemin) смрти од отрова у Напуљу,

је папа отровао Џема и већ болесног га предао Карлу VIII, након кога се тела дочепао напуљски краљ (склопивши у своју корист уговор са Бајазитом о коначној предаји мртвог Џема 1449. године, како би био сахрањен у Бруси). Карло VIII је у поход као таоца повео поред Џема и папиног сина, чувеног Чезара Борџију; он је очевим посредовањем произведен у надбискупа Валенције, потом и римског кардинала, а својом умешношћу у владању постао је узор за Макијавелијевог *Владаоца*. Чезаре није узалуд словио као *virtuoso*, јер је на лукав начин побегао Карлу VIII на путу у Напуљ, док је Џем умро у Капуи. После смрти турског принца Бајазитова европска политика постала је мање уздржана, а султан је објавио рат Венецији; на то је Угарска, савезница Венеције, напала Србију.⁴⁴

Свечаним обредом сахране у маузолеју турских владара у Бруси, Тамил окончав тужну повест о несуђеном турском султану. Она је заснована на историјској подлози које се Иво Андрић доследно држао, имајући на уму „горду решеност” правога цара – по свим својим одликама – да не изгуби властити циљ и не попусти „брата крвнику” и великосветским неверницима који су га начинили средиштем своје велике дипломатске интриге. Андрић на тај начин овим делом пружа допринос вечитој теми о десакрализацији владара и борби „правога владара” и узурпатора престола, каква се води од праскозорја човечанства. Посматрајући политику ренесансног доба са продорним критичким оштроумљем, и настојећи да по чврстој унутрашњој логици изнађе дубље психолошке мотиве људским акцијама и одсудним историјским догађајима с краја XV столећа, Андрић синтетиче свевремене мудрости примењиве и у модерном времену.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1981: И. Андрић, *Проклета авлија*, Сарајево, 1981.
 Аполинер 2001: Г. Аполинер, *Рим Борџија*, Подгорица, 2001.
 Allen 1963: W. E. D. Allen, *Problems of Turkish Power in the Sixteenth Century*, London, 1963.
 Бабингер 1968: Ф. Бабингер, *Мехмед Освајач и његово доба*, Нови Сад, 1968.
 Bombaci 1954: A. Bombaci, *Venezia e l'impresa turca di Ottranto*, Rivista Storica Italiana, 66, 1954.
 Веселиновић 2001: А. Веселиновић, Р. Љушић, *Српске династије*, Нови Сад-Београд, 2001.
 Делимо 2007: Ж. Делимо, *Цивилизација ренесансе*, Нови Сад, 2007.
 Дибоа 1988: Ж. Дибоа, *Монашки редови*, Нови Сад, 1988.

Андрић ипак – према ставу Н. Стипчевића – задржава скептички став. Стипчевић напомиње да овај податак о Џемовом тровању Андрић није признао, као што га не признаје ни критичка историјска литература, тим пре што је усклициком пренео овај податак (*Иве Андрића превод...* прир. Н. Стипчевић, Н. Сад, 1986).

⁴⁴ Х. Иналдик, нав. дело.

- Димитријевић 1976: К. Димитријевић, *Разговори и ћутања Ива Андрића*, Београд, 1976.
- Дјурант 1999: В. Дјурант, *Ренесанса*, Београд, 1999.
- Dury 1978: Carel J. Dury, *Bizant i svijet islama*, Rijeka, 1978.
- Ferrara 1940: O. Ferrara, *The Borgia Pope, Alexander VI*, New York, 1940.
- Gibb-Bowen 1950–57: H. A. R. Gibb–H. Bowen, *Islamic Society and the West*, I, 1–2, London, 1950–57.
- Guicciardini 1953: F. Guicciardini, *Opere*, a cura di Vittorio de Caprariis, Milano-Napoli, 1953.
- Hale 1965: John R. Hale, *Renaissance*, Amsterdam, 1965.
- Ђурић 1984: И. Ђурић, *Сумрак Византије*, Београд, 1984.
- Иве Андрића превод политичких и друштвених напомена Франческа Гвичардинија*, приредио Никша Стипчевић, Нови Сад, 1986.
- Иналцик 1974: Х. Иналцик, *Османско царство, класично доба 1300–1600*, Београд, 1974.
- Јандрић 1977: Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем 1968–1975*, Београд, 1977.
- Јеремић 1979: Драган М. Јеремић, Човек и историја у књижевном делу Иве Андрића, *Зборник радова о Иви Андрићу*, САНУ, Посебна издања, Београд, 1979.
- Крсташи*, Градац, бр. 154–155, год. 31, 2005.
- Klabund 1952: A. H. Klabund, *Bordžija*, Zagreb, 1952.
- Лауер 1981: Р. Лауер, Карактеристичан стилски поступак у прози Иве Андрића, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26–28 V 1980, Београд, 1981.
- Лепосавић 2006: Петар С. Лепосавић, *Пимокатоличка теологија и антропологија*, Београд, 2006.
- Miller 1941: V. Miller, *The Palace School of Muhamed the Conqueror*, Cambridge, 1941.
- Орбин 1968: М. Орбин, *Краљевство Словена*, Београд, 1968.
- Острогорски 1996: Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд, 1996.
- Поповић 1980: Р. Поповић, *Животопис Иве Андрића (1892–1975), прилог за биографију*, Београд, 1980.
- Povijest svjetske književnosti*, knj. IV, Zagreb, 1974.
- Радојчић 1934: С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље, 1934.
- Ревенскрофт 1992: Т. Ревенскрофт, *Копље судбине*, Београд, 1992.
- Руvaraц 1934: И. Руvaraц, *Краљице и царице српске*, Руварчев зборник I, Београд, 1934.
- Robinson 1991: J. John Robinson, *Dungeon, fire and Sword*, New York, 1991.
- Санктис 1960: Ф. Де Санктис, *Гвичардинијев човек*, у књизи *Критички есеји*, Београд, 1960.
- Секви 1962: Е. Секви, *Андрић, Италија и Италијани*, у: *Иво Андрић*, Посебна издања Института за књижевност и уметност, I, Београд, 1962.
- Sacerdote 1950: G. Sacerdote, *Cesare Borgia: la sua vita, la sua famiglia, i suoi tempi*, Milano, 1950.

- Schwoebel 1967: R. S. Schwoebel, *The Shadow of the Crescent: The Renaissance Image of the Turk (1453–1517)*, New York, 1967.
- Smith 2001: J. R. Smith, *The Oxford History of the Crusades*, Oxford, 2001.
- Таргаља 1979: И. Таргаља, *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поетике*, Београд, 1979.
- Ћирковић 1995: С. Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд, 1995.
- Фајфрић 2006: Ж. Фајфрић, *Историја крсташких ратова*, Сремска Митровица, 2006.
- Ферјанчић 1959: Б. Ферјанчић, *Византијски извори за историју народа Југославије II*, Београд, 1959.
- Ферјанчић 1960: Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији у јужнословенским земљама*, Београд, 1960.
- Ферлуга 1968: Ј. Ферлуга, *Византија и постанак најранијих јужнословенских држава*, Зборник радова Византолошког института 11, Београд, 1968, 55–56.
- Храбак 2007: Б. Храбак, *Фирентинци у Цариграду, Дринопољу и Бруси, XIV–XVI век*, Зборник радова Филозофског факултета у приштини, 2007, бр. 36, 27–50.
- Цонић 1938: Владимир С. Цонић, *Султан Џем, син Мехмеда II*, Гласник Земалског музеја Краљевине Југославије, IX 561, 1938.
- Џајс 2003: Ф. Џајс, *Витезови кроз историју*, Београд, 2003.
- Wittek 1938: P. Wittek, *The rise of the Ottoman Empire*, London, 1938.

Gordana S. Pokrajac

HISTORICAL INSPIRATIONS IN IVO ANDRIĆ'S *THE DAMNED YARD*

(Summary)

In Ivo Andrić's novel *The Damned Yard*, the author writes about the problematic of XV century. This is the period after the fall of the Byzantine Empire, that (conditioned) influenced complex intrigues at the European courts. Throughout the story of the rivalry between offsprings of Mehmed II The Conquer, Andrić evokes, in the new form, ancient biblical parabola of the quarrel between two brothers. The character of Mehmed II initiated the unusual events on historical scene (Egypt, Rodos, France, Ugarian, Rome). The author includes in the fabula the most famous persons of that period: Carlo VIII, Mathias Corvin, pope Alexander VI, Cesare Borgia and the others, which helps to analyse historical, cultural and literal stremes, which marked XV century. In this work, the author will try to explain the rich allusive relations, which Andrić shows in his novel, connecting the Orient with renaissance Europe.

Бојан Т. ЧОЛАК*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПРОГОНИТЕЉ, ПРОГНАНИ: „МУСТАФА МАЦАР” ИВЕ АНДРИЋА

*Нема пораза ни побједа него увијек и свуда,
код поражених једнако као и код побједника,
напаћен и понижен човјек.*

Иво Андрић, *Немири*

Прича „Мустафа Мацар” анализира се разматрањем двеју позиција – прогонитеља и прогнаног, тачније њихове међусобне испреплетености и условљености. Посебан акценат стављен је на категорије зла, сна и сећања, затим на осећање моћи/немоћи главног јунака, као и на његов однос према херојској егзистенцији.

Кључне речи: прогонитељ, прогнан, прстенаста композиција, поступак опонирања, херојска егзистенција, простор, моћ, зло, сан, дијалог.

Фигура прогнаног, односно прогонитеља једна је од средишњих не само у причи „Мустафа Мацар” и, рекао бих, целокупном Андрићевом стваралаштву, већ и у књижевности читаве епохе којој је писац припадао. Поводом лирских записа *Ex Ponto* (1918) Радован Вучковић указује на повезаност Андрићевих књижевних почетака са његовим потоњим приповедачким радом, док Иво Тартаља упућује на серију Андрићевих политичких чланака писаних између 1923. и 1925. године, која се „не може заобихћи ако се жели разумети Андрићева визија света” (Тартаља 1979: 27). Управо се преко фигура прогнаног и прогонитеља може пратити Андрићево дело од најранијих записа до његове зреле фазе.¹

* btcolak@yahoo.com

¹ Услед ограниченог обима рада нећемо успостављати везе између Андрићевих лирских записа *Ex Ponto* и *Немири*, и нешто касније објављене приче „Мустафа Мацар”, као ни између политичких чланака писаних у годинама када је приповетка настала, али несумњиво да би такве анализе допринеле тумачењу ове приповетке. У литератури је до сада можда највише указивано на паралелу између Андрићевог „Победника” (1922) и „Мустафе Мацара” (С. Кољевић, З. Лешњић, М. Бандић и др.).

Прича „Мустафа Маџар” објављена је први пут 1923. године у *Српском књижевном гласнику*, а потом и 1924. године у оквиру прве збирке приповедака (*Приповетке*, СКЗ). Композиционо прича је подељена са два блока на три дела; први, најкраћи, и трећи, најдужи део имају хронолошки ток догађаја, док је други у знаку ретроспективног приповедања чиме је указано на кружну композицију дела. Новица Петковић показао је лиричност оваквог поступка у *Сеобама* Милоша Црњанског, док је Јован Делић изнео драгоцену запажања о овом поступку у Андрићевој приповеци „Мустафа Маџар”. Тако, Делић бележи: „приповијетка се, дакле, као прстен, савила између два свитања, дакако, сасвим различита, али оба судбинска за Мустафу Маџара. Ријеч је, дакле, о прстенастој композицији приповијетке, а Андрићу је тај тип компоновања био веома драг...” (Делић 2010: 46). Тихомир Брајовић истиче да је композиција ове приче остварена, пре свега, поступком контрастирања – прича почиње свечаним дочеком Мустафе Маџара², а завршава се његовим прогонством и убиством. Наведени аутор тачно примећује да је „завршни сегмент приповетке у потпуности опониран уводном: на почетку колектив је уздизао и славио, на свршетку, он унижава и буквално уништава јунака, реализирајући његову манију и чинећи у најмању руку двосмисленим питање о правом субјекту параноидног виђења света” (Брајовић 2005: 189). У средишту атмосфере, тако, и на почетку и на крају приче налази се „свјетина” са поклицима и урлицима.³ Мустафин мирни и дистанцирани улазак у Добој који прате звуци труба, усклици светине и вијорење барјака, на крају се преобраћа у драматичну сцену његовог прогонства. Контраст се очитује и на плану приповедних перспектива: „Почетна сцена новеле била је фокализована претежно са колективне, ’спољашње’ тачке гледишта; завршна сцена – иако то до последњих реченица, које објављују надређеност доживљаја ’прогоњеног’, није непосредно уочљиво – фокализована је претежно с јунакове индивидуалне, ’унутрашње’ тачке гледишта” (Брајовић 2005: 190). На опонирање наилазимо и код поступка увођења, односно извођења главног јунака из приче, па тако Мустафа улази у причу као херој, спасаца и онај који гони, а из ње излази као прогнан и у бегу и смрти изједначен са псом („уплашени пси су бјежали упоредо с њим”).⁴ Контраст се не очитује само у његовој друштвеној позицији, већ и у физичком изгледу – с почетка он се описује као „побожан и учен путник”, а на крају су му очи „заљевене крвљу, у којој је остала зеница само као црна тачка у средини, да му се руке непрестано грче, да му је раздрљен врат набрекао, а лијеви брк изгрижен и краћи”. Коначно, контраст и кружна композиција сагледавају се и на плану простора кретања главног јунака (Мустафин пут до стицања моћи и успеха иде из

² Више о историјском лику Мустафе Маџара у: Никола Мирковић: *Иво Андрић*, 1938. Види и: Р. Самарџић: Андрићев „Мустафа Маџар”, *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд, 1981. Митоманијом у делу Иве Андрића бавио се И. Тартаља у студији *Приповедачева естетика*.

³ О улози и значају колективне хистерije у Андрићевом приповедачком делу писао је Иво Тартаља у поменутој студији.

⁴ Довођење у везу погибije Мустафе Маџара и готово типске слике прогона пса међу првима је истакао Никола Мирковић (Мирковић 1938: 29).

Сарајева преко Добоја, до Русије, а његово психичко растројство и пропаст отпочиње у Русији, интензивира се у Добоју, а кулминира пред самим Сарајевом у које, ипак, не стиже).

У инспиративном тексту посвећеном приповедачком поступку у причи „Мустафа Маџар“, Брајовић ће посебну пажњу усмерити „на мотив доласка, односно повратка ратника, и с њим скопчаном мотиву јунакових ’изневерених очекивања’”, тачније на разлици представљања уводних ситуација у причама „Пут Алије Ђерзелеза” и „Мустафа Маџар”. Брајовић закључује: „Сучељавање и супротстављање тачака гледишта, односно фокализованих персоналних перспектива је, могло би се рећи, поетичко начело које твори наративни проседе *Мустафе Маџара* [...] овде је фокализација превасходно дуална, заснована на посредној, антитетичкој реторици непрекидног супротстављања јунакове перспективе перспективама других носилаца. Контраст је, стога, реторска фигура у чијем лику разликовног опонирања, међусобно истичућег и осветљавајућег двојства треба потражити објашњење овако осмишљеног приповедачког устројства” (Брајовић 2005: 185).

Мустафа Маџар се на почетку приче трећи пут враћа у Добој, тако да „свјетина”, тј. колектив, и те како добро зна ко је и како изгледа главни јунак, те је сасвим неочекивано њихово изневерено очекивање, разочарање његовим изгледом које је јасно наглашено у приповеци: „Бијаше погнут и некуд мален (јер у причањима и очекивању бијаше порастао)”.⁵ У вези са овом сценом не може се говорити о разочараности објективног приповедача Маџаровим стасом и реалним физичким датостима, већ само о разочарању које настаје у судару жељеног и реално перципираног. Наставак пасуса, с друге стране, оправдано и разумљиво доноси разочарење мештанима јер се Мустафа не понаша као херој, победник и силник. Његов улаз у Добој прате нејуначки положај тела (савијен), нејуначко расположење (мрк) и нејуначки став (увијен). Идеја јунака и његова физичка појава налазе се овде у дисонанци, а маса и њена психологија само су озвучили и амплификовали овај несклад. Мустафин долазак у свој родни град нити је херојски нити повратнички. Мустафа је дистанциран, не учествује у своме слављу већ попут странца пролази између њих, па је отуда разумљив њихов доживљај њега као побожног и ученог путника (онај који је само пролазник, који ту не припада). Смерним, неприметним и незаинтересованим уласком он успоставља дистанцу и ускраћује им могућност за клицање победнику, за обожавање идола, и на тај начин укида сопствену егзистенцију као славну, јуначку. Тако већ у уводу приче наилазимо на осећања нелагодности, неприпадања и странствовања, као и на Мустафино издвајање и дистанцирање, али и на зачетак самоукидања властите егзистенције као херојске.

Јаз између Мустафе и колектива у првом делу приче јавља се тек са његовим доласком. Испрва он се и не слути – Мустафин херојски подвиг дочекује се онако како то доликује. Иако изневереног очекивања његовом

⁵ По овоме се разликује позиција читаоачевог изневереног очекивања у причама „Пут Алије Ђерзелеза” и „Мустафа Маџар”.

појавом, колектив ни једног тренутка не дозвољава себи да Мустафи не покаже захвалност. Дакле, Мустафа је тај који се од њих изољује, који бежи и као да се од њих скрива, који им се приказује као странац⁶ и који успоставља дистанцу према њима.

Уводни део приче завршава се Мустафиним уласком у чардак, који се испоставља као стварни циљ и место његовог повратка. Простор у овој Андрићевој приповеци детаљно је анализирао Јован Делић. Он је, између осталог, уочио да је опис чардака подударан опису Мустафе Маџара, па се тако и за чардак и за главног јунака каже да су били погнута. Инсистирањем на томе да му се враћа трећи пут потцртава се његово значење у Мустафином животу. Делић истиче и симболику положаја, тачније места где се чардак налази: „Чардак је, уз то, *понад воде*, што указује на његову колико атрактивну толико и опасну позицију: вода је овдје симбол пролазности и смртне опасности; чардак у њу лако може посрнути и вода га може однијети. Атрибут, односно епитет *погнут* заједнички је и чардаку и Мустафи, његовом власнику, па се метонимијски сугерише јунакова погнутост ка смрти и опасности” (Делић 2010: 47). Поред наведеног, вода у поезици Иве Андрића појављује се и као симбол верности и несталности, кроткости и разорности, па се и по томе приближава природи главног јунака.

Чардак је оно једино што је Мустафи остало од великог дединог иметка, те се тако преко њега уводи и прича о прецима и прошлости главног јунака.

Развој лика Мустафе Маџара представљен је кроз његова три повратка чардаку.⁷

Први пут он му се враћа након школовања у Сарајеву. Испрва о његовом тамошњом боравку сазнајемо само да је био тежак, испуњен немаштином и усамљеношћу. У Сарајеву Мустафа спознаје да је напуштен и заборављен. Ово је битно јер ће управо та осећања обликовати његов лик и утицати на Мустафину како спољашњу тако и унутрашњу промену. Нешто касније, међутим, дознајемо да је тамо имао веселог имућног друга Јусуфагића, и да је дане претежно проводио спокојно предајући се миру природе. Ова информација при првом помињању Сарајева изостаје. До ње се долази накнадно и занимљиво тек онда када главни јунак буде остао без дотадашњих животних упоришта.

Након повратка са школовања инсистира се на Мустафином измењеном изгледу:

„Био је сасвим промијењен. С наусницом изнад напућених усана, погнут, мрк, без осмијеха, нит се с ким дружио ни говорио” (Андрић 1924: 54).

Мустафа се, дакле, враћа као сиромашан студент, разочаран, погнут, мрк, изолиран. Нико га не дочекује. Тежак живот у Сарајеву и осећање на-

⁶ Петар Цацић је међу првима указао на присутност улоге странца у Андрићевом стваралаштву и њену важност у пишчевој естетици.

⁷ Јован Делић у анализи приче „Мустафа Маџар” говори о симболици и значају броја три у фолклорним творевинама: „трећи пут је у фолклорним творевинама најчешће завршни, последњи пут. Тако се тријумфалан трећи повратак у погнута чардак над водом може разумјети и као судбински и последњи повратак у свој, интимни, али урожени простор понад воде, у којем Мустафа Маџар више неће налазити мира” (Делић 2010: 47).

пуштености од најближих утицали су, пошто се вратио у Добој, на само-изолирање и одрицање од свих, посебно од брата. Извесно време узданицу проналази у читању верских књига и музици, тачније у свирању зурне, али се све интензивније у Мустафи јавља жеља за доказивањем, успехом, а надасве за потврђивањем да је достојан не само свог презимена већ и имена⁸, чиме је и мотивисан његов одлазак у Русију.

Други повратак се по много чему разликује од првог. Пре свега, Мустафа се из Русије враћа као доказани и прослављени ратник, богато одевен. Трансформација се, дакле, очитује како на плану стеченог угледа, тако и на плану материјалног статуса. Но ни овога пута његов улаз у Добој не прати и психолошка задовољеност оствареним. Напротив, он је „обрадатио, убљиједио и мршав”. Унутрашњи немир који се у опису Мустафиног угледа само слути, уласком у чардак се и потврђује. Према томе, унутрашњи преображај није остварен у правцу личног задовољења и проналажења мира, већ супротно томе. Ни овога пута Мустафу нико не дочекује. За разлику од првог повратка, промењен је и његов однос према књизи, хоџама, вери (нов однос према религији подразумева измене на плану схватања етике), као и могућности за стваралачки израз кроз музику:

„Касно у ноћи потражи своју зурну, замотану у мушему, и дуну плашљиво и ниско:
– Туу, тититатаа...

Тишина прими непријатно звук.

Видје да нема ни стална даха, ни у прстима гипкости од некоћ, нит памти старе мелодије” (Андрић 1924: 54).

Пишући о феноменима звука и тишине у делу Иве Андрића Рашко Јовановић поводом приче „Мустафа Маџар” запажа: „Звук, свирка, однос актера према инструменту сјајно су послужили писцу да прикаже психичко стање, али и физичку форму јунака, његово опште стање и, у исти мах, читаву атмосферу ноћне тишине око Мустафиног чардака и, уопште, времена без војевања” (Јовановић 1994: 156). Јовановић указује на преображај главног јунака који се, запажамо, огледа не само кроз физиолошке промене – недостатак даха, тромост прстију, одсуство памћења, већ и кроз недостојност коју Мустафа осећа пред музичким чином. Мустафа је, дакле, свестан тог преображаја, свог новог идентитета и раскида са некадашњим собом (од човека окренутог себи и затвореног у самоћу чврстине долази до преображаја у један тлачитељски идентитет). Сусрет његове нове егзистенције са оном старом (који се огледа кроз звук зурне) резултира поразом – *тишина прими непријатно звук*.

Посебан акценат стављен је на изненадност Мустафиног повратка у Добој и чардак. Реч је о потреби за проналажењем уточишта, прибежишта од страховитих унутрашњих немира. Простор чардака тако добија значајно место за његов психички живот. Међутим, ако је након повратка из Сарајева у њему проналазио мир (Мустафа је изневерен, жељан успеха и доказивања, али ипак

⁸ Мустафа – основно значење одабран (Škaljić 1989). На семантику имена указао је и Тихомир Брајовић (Брајовић 2005).

психички стабилан), после Русије га више не налази. Повратак му тако не доноси оно што је очекивао и због чега се у чардак вратио. Чардак се појављује као тачка из које он креће у освајање ратничког успеха и стицање угледа и моћи. Он је простор предачке славне прошлости, оно што њега везује за чувеног, угледног и моћног претка Авдагу Маџара, али и сведочанство породичног пада. Авдага је за њега симбол свега онога што је сматрао да он треба да буде и што јесте. Он је принцип који га је водио кроз живот и ратиште.⁹ Оно за шта је везивао свој идентитет. Отуда Мустафин повратак има за циљ да у прецима пронађе упориште за своје деловање, а тиме и лични мир. Сусрет са Авдагом, до којег долази у полусну, а након трећег, последњег повратка у чардак, доноси не само Авдагино неодобравање, већ скамењени израз лица, чиме Мустафа остаје без најважнијег животног упоришта што га и одводи у потпуну самодеструкцију и трагичан крај. Последњи Мустафин покушај за проналажењем новог уточишта јесте бег из Добоја у Сарајево, у простор личног некадашњег мира до којег, међутим, ипак на крају не долази.

За оба повратка (и из Сарајева и из Русије) карактеристично је да је Мустафина егзистенција међу мештанима толико неприметна да и заборављају на његово постојање, па тако његова нова позиција убрзо постаје заправо она претходна, стара. Занимљиво је да однос Мустафин према „свјетини” није током целе приповетке у знаку дистанцираности и презира. Након првог повратка са ратишта, Мустафа одлази међу мештане и покушава да оствари комуникацију с њима: „И иза те прве ноћи, кад сиђе у варош сви се људи у кахви помакоше и начинише му мјеста, али он нити може смјешка, нит умјече да прича о Стамболу и ратовањима и да им задовољи љубопитивост. И опет стадоше да га потцењују и заборављају” (Андрић 1924: 55).

Трећи повратак у Добој по много чему упућује на нови преображај лика Мустафе Маџара. Мустафа се враћа као херој, спасаца, прогонитеља непријатеља којег цео град дочекује и којем се све подређује. На њему нема ни осмеха, ни поноса, ни задовољства, а за разлику од претходног пута чак ни богате одежде. Врхунац јуначке славе, коначно стицање части и моћи међу мештанима, праћено је осећањем потпуне личне немоћи. Интензивирање степена Мустафине немоћи најбоље се може пратити кроз однос према сну. Први пут на осећање немоћи налазимо након повратка из Русије када услед немогућности да пронађе смирај у свирању и уопште простору чардака, у једном полусну, бива ухваћен у безвременски простор где престаје свест о властитој неумирућој егзистенцији, а једино што постоји јесте осећање пропавности и смртности тела:

„То се мучење понавља сваке ноћи. Одједном заборави све што је икада било, и своје рођено име, и пошто се тако у првом полусну угаси свако сјећање и свака помисао на сутрашњи дан и остане само склупчано тијело под тамом као нијемим жрвњем, отпочну брзи мравци уз ноге и стрепња у мекоти испод срца, и стаде свуда да се шири страх као хладно струјање. С времена на вријеме ваља да устане, ма и са највећим напором, да пали свијетло и отвара прозор, да се увјери да је жив, да га нису сатрле и разлијеле мрачне силе” (Андрић 1924: 54–55).

⁹ Служење фигури мртвог претка познато је у већини културних модела.

Први пут се у причи, на овом месту, пружа слика Мустафе Маџара као оног ко је прогнан, ко у страху и немоћан бива препуштен мрачним силама.

Ипак, пред само свитање, кратак сан би долазио за који се каже да му је био „милостивији и дражи од свега на свијету”. Но постепено његов однос према сну ће се мењати, те ће сан уместо оног ко доноси спас, попримити обележја подлог, подмуклог и непобедивог непријатеља.

Након другог повратка у Добој Мустафу још увек не мучи његово ратно и злочиначко деловање из прошлости. Оно ће се активирати тек пред сам бој са Аустријанцима:

„Испрва заспа, али му одједном изађоше на сан нека дјеча са Крима. То је било пред толико година и никада их се више није сетио” (Андрић 1924: 55).

Мења се карактер страха – то више није недефинисан страх од бездана, пролазности, коначно, смрти, већ сасвим јасан страх од немоћи, прошлости и сећања. Некад спасилац од језовитог полусна, сан сада постаје прогонитељ, онај који напада и сатири. Злочиначко искуство отелотворава се у конкретне слике сна, те отуд долази и до наглог појачавања доживљаја сопствене немоћи. Ирационалан страх узрокован (злочиначким) искуством које припада простору Русије, Мустафа је очекивао да ће нестати променом простора (због чега се изненада и враћа у чардак); али, уместо смираја, долази до отелотворења и интензивирања оног несвесног и сатирућег – узрок несанице (полусна) отеловљује се. Ратиште које му је увек доносило спас, бекство преобраћа се у место које призива и изоштрава слике несвесног дела психе, које буди сећање. Сећање превазилази просторне границе, а слике сећања постају *imagines agentes* (делотворне слике) које код Мустафе изазивају емоционално и психичко узбуђење.

Занимљиво је да се Мустафи у сновима приказују два злочина. Први је везан за физичко и сексуално злостављање дечака, а други за силовање жене, у оба случаја дакле реч је о некој врсти *памћења тела*. Оно што битно разликује ова два догађаја јесте да код првог он није био главни иницијатор већ само један од учесника у злочину, док је у другом случају он сам починио насиље. Први злочин тако има улогу увођења у осећање поседовања моћи кроз колективан чин, док други представља испољавање сопствене моћи. Но Мустафина позиција у сну иста је – прогнан, са осећањем страха од тога да ће бити ухаћен у злочину. И у оба сна он је приказан као немоћан у бекству – код првог му се узенгија мрси и измиче а коњ се отима, док код другог бива заглављен између два камена. Иако је у првом примеру реч о колективном злочину, при прогону, опасности и покушају бекства Мустафа ће се приказивати сам. Колективни злочин, тако, ипак код њега изазива индивидуални осећај одговорности и кривице. Епизода са дечацима уводи Мустафу у спознају моћи и могућност сопственог иживљавања које се у рату не санкционише (Анадолци и Мустафа спроводе неконтролисани степен насиља над жртвама; у сновима Мустафино деловање не показује се мотивисано потребом за самоодбраном већ жељом да демонстрира моћ радећи оно што он жели и

хоће). Тај образац Мустафа ће преузети и према њему поступати и касније (епизода са силованом женом).¹⁰

Сан се тако преобраћа у моћног непријатеља. Реч је дакле о једном савсим другачијем односу према сну од дотадашњег:

„Препаса се и уреди, све пљујући од бијеса и гађења над подлим мучењем подмуклих и неочекиваних снова” (Андрић 1924: 56).

Мустафин бес, огорченост и гађење мотивисани су осећањем изневеравања, губитка једино оног што му је омогућавало мир и спокојство:

„Од те ноћи сан му се посве украде; и онај сат-два пред зору разорише све нова и нова сновиђења. Неочекивано се, из ноћи у ноћ, појављиваху већ савсим заборављени, безумно помршени, уломци прошлог живота. Оно што је било најгоре на тим сновима, то је нека језива јасност и оштрина којом се истицао сваки поједини лик и покрет, као да сваки живи за себе и има неко нарочито значење” (Андрић 1924: 57).

Дечаци (тачније сећање на злочин почињен над њима), тако, отварају Пандорину кутију Мустафине свести, па се отуда у њему и буди жаљење што их нису поклали и спалили – јер се убиством задобија моћ над оним што измиче моћи. Дакле, он на њих пројектује узрок својих унутрашњих немира и одсуство мирног сна, и у њима препознаје главног агресора који му узима садашњост и трује будућност, и у односу према коме се осећа немоћан.¹¹

Временом Мустафа сагледава сав понор, мучење и моћ несанице, полу-сна и сна који у њему изазивају осећање страха, као и потпуне личне немоћи што најбоље осликава чин агресије према самоме себи:

„Видећи да опет није спавао него кратак час и да више нема мирна сна ни пред зору, јекну од немоћна бијеса, сави се и стаде да бије главом о земљу. Тако се дуго бацао и режећи, вас запјењен, гризао црвену кабаницу, док се дизало сунце, над планином, високим небом.” (Андрић 1924: 62).

Сан тако постаје оно једино што измиче његовој сили и моћи, и једини непријатељ којег он не може победити. Исто тако, он је тај који Мустафу из улоге гонитеља премеће у улогу прогоњеног. Но, до кључног обрта, до осећања физичке прогоњености долази након сцене пуцања у фратре:

„Дохвати малу пушку и опали је у мрачни кут у ком су лежали фратри. Наста лелек, па стењање. Он одмах скочи, огрну се и изведе коња. Сасвим заборави на Јусуфагића и замишљену шалу с фратрима. Узјаха брзо као да бјежи он од њих” (Андрић 1924: 61).

Након узнемирујућег сусрета са славним претком, који заправо представља Мустафин сусрет са сопственим злочинима и појављивањем савести и осећаја кривице („Не може издржати, него оседла коња и изађе из Добоја, по тами и тих као кривац”), Мустафа делује из нове позиције – гоњен од себе прогони друге. Демонстрацију моћи најпре врши над кирицијама, потом над

¹⁰ Зденко Лешић запажа: „Мустафа Маџар је открио у јунаштву онај деструктивни нагон који лако води у злочинство” (Лешић 1988: 201).

¹¹ О симболичној слици ове епизоде занимљиво је писао М. Шутић (Шутић 1990).

сваким ко би му се на путу нашао, а затим и над калуђерима у чијем сусрету се он први пут, како је то и Јован Делић приметио, јавно самоодређује:

„А ако те ко упита шта то радиш, реци: наредио ми Мустафа Маџар, који се одвалио као стијена низа страну, па нит му треба сна ни хљеба, нит познаје закона” (Андрић 1924: 60).

Овакво Мустафино самоодређење резултат је спознаје нове сопствене позиције – одвојености од свих, чак и од предака, а до њега је дошао након што је изгубио упориште и у прецима, и пошто је схватио да је остао потпуно сам, ван сваке целине, ван сваког друштва и система.

На два места у делу описује се лик Мустафе Маџара са ореолом изнад главе.¹² Први пут ореол припада перспективи посматрача са стране током борбе против Аустријанаца:

„Мустафа једва достиже последње, упада међу њих, окреће се стреловито, а завитла-на сабља му шири свијетал круг и ладан вјетар око њега” (Андрић 1924: 57).

С друге стране, ореол који се нешто касније описује изнад Мустафине главе припада искључиво његовој визији:

„Тада се угледа у води и видје лице осјенчено, као угљен тамно, али око главе му се савио густ рој мушица, свака је прожета сунцем и поиграва, па све заједно сачињавају ореол титрава и танка свијетла. И нехотице подиже руку и у води видје своје савијене прсте, зароњене у тај житки дрхтави сјај, али на руци није осјећао ништа, тако су ситна и без сваке тежине била њина сунцем прожета тјелашца. Коњ му се нешто плахну и трже га; рој се помаче и растави, и ореол се разби” (Андрић 1924: 62–63).

Запажа се да су ове слике контрастиране. Прва у функцији коначног задобијања статуса хероја и силног јунака, а друга у злокобном виђењу сопствене смрти и спознаји властитог злочиначког лика.

Последње Мустафино виђење сопственог лика одвија се у сну када му се други пут појављују дечаци. За разлику од претходног привиђења, у којем је изглед дечака готово искључиво заснован на његовом сећању, приликом другог појављивања њихово је обличје сасвим измењено и утемељено на интензивирању Мустафиног осећања немоћи. Дечаци су представљени као крути, глатки и снажни, који попут рибе измичу из Мустафиних руку и с њим се поигравају. Слика дечака отуд више не припада простору прошлости и сећања, већ преображена, отелотварава Мустафине најдубље интимне страхове – он се самодоживљава као нејак, немоћан и смешан, што је у потпуности супротстављено његовом ранијем самоодређењу као камену одваљеном од брега.

Први пут Мустафа Маџар изговара „свијет је пун гада” пред крај другог дела у тренутку када сагледава позиције две војске: једне која гони и друге која је гоњена. Наведена реченица, заправо, првобитно је везана за сан у којем су му се јавили злостављани дечаци, односно у којем код њега избијају савест и свест о томе да су почињена дела заправо злочини. Након тог сна, док гледа позиције двеју војски, мења се Мустафин доживљај света. До тога

¹² Детаљну анализу ових епизода (слика-сцена) обрадио је М. Шутић (Шутић 1990). Види и: Т. Бајовић (Бајовић 2005) и Ј. Делић (Делић 2010).

тренутка Мустафа верује да свет почива на борби за стицање моћи, те да се дели на моћне, силне, победнике и, с друге стране, на потчињене, слабе, побеђене. Такав доживљај света искључивао је било какво позитивно емоционално одређење према побеђеном. Позиција победника готово се увек доживљава као пожељна и позитивна, а она побеђена као слаба и недостојна. Овакав доживљај близак је Раскољниковљевој подели на надљуде и на ваши¹³. Одређивањем света као простора препуног гада у први план избија етичко питање. Изговарајући: „И крштеног и некрштеног: свијет је пун гада” Мустафа укида код њега доминантну категорију непријатеља сводећи свет превасходно на питање човечности – на људе и нељуде. Тиме, он успева да позицији победника у рату одузме искључиво херојску, јуначку конотацију. Мустафа, дакле, спознаје да се свет у основи ипак дели на људе и нељуде, на оно добро и на оно, што претеже, зло. Но иако се разина мења, он увиђајући немогућност сопствене промене, наставља да поступа онако како је до тада чинио, због чега и страда. Са освешћивањем Мустафа ступа на неизбежни пут ка пропасти. Уместо дотадашњих узнемирујућих интензивних немира долази до његовог потпуног психичког растројства и урушавања.

У литератури о „Мустафи Мацару” посебно је истакнуто одсуство комуникације међу ликовима (Делић 2010). Слободан Владушић примећује „да је Мустафино ћутање не израз мудрости која штити себе од других и себе од самога себе, већ симптом који упућује на немогућност приче да се утисне у искуство слушаоца” (Владушић 2010: 246). Наведени аутор бележи и да „Мустафа ћути по цену консеквенци које произилазе из чињенице да статус јунака у колективу несумњиво зависи од моћи приповедања о себи самом. Такво аутоприповедање изједначено је са постојањем у колективу, те је отуда Мустафино ћутање још злослутније” (Владушић 2010: 247).

Запажа се да Мустафа током читаве приче ступа у само два дијалога. Први пут то чини са смерним фратрима, други пут са лажним хвалисавцем Абдулселимбегом. Но, и поред тога, сусрет и дијалог са фратрима разликује се од сусрета са Абдулселимбегом како по почетном Мустафином расположењу, тако и по току разговора. Наиме, фратри наилазе на разјареног Мустафу Мацара, па је отуда њихова страдалачка позиција очевидно неминовна. Мустафа дијалог води уз провокацију – на њихово ословљавање њега двоструком титулом (бегефендија), он им узвраћа исто тако „крмци крмски”. Питањем „А ко вам даде да садите ове рогове крај пута, па да ми се коњ плаши?” Мустафа не само што одређује фратре као своје непријатеље који желе да му напакосте (тиме што ће му коња уплашити), већ имплицира и питање хијерархије, то јест моћи. Одговором „Нисмо за то, бег” фратри укидају почетно успостављену непријатељску позицију међу њима, а потом исказују покорност према њему, након које Мустафа „као да се одједном умири и одљути”. Фратри, дакле, успевају да смире помахниталог Мустафу тиме

¹³ Тако имамо да Мустафа сакривене фратре пред налетом његове срибе доживљава као мишеве: „На концу му дође то све смијешно, ова огромна зграда што се ућутала пред њим и у њој фратри, малени и сиви као мишеви” (Андрић 1924: 59).

што му се потпуно покоравају признајући му тако моћ. Нови талас насиља у њему ће покренути тек неспособност једног од фратра.

Сасвим је другачијег тока разговор са Абдулселимбегом. Најпре, Мустафа Маџар сам буди и позива сапутника на разговор. Он нити је љутит нити разјарен. Исцрпљен од непријатних и узнемирујућих снова, Мустафа као да се поставља у извесни подређен положај у дијалогу са Абдулселимбегом. Тако, он испрва одобрава лажну хвалисавост свог саговорника („ – Шала, маскара. / – Безбели.”) и на његова причања реагује само понеком ироничном упадицом. Бес и насилништво у Мустафи иницираће се тек када Абдулселимбег буде истакао сопствену неустрашивост и силину свога гласа, то јест када себе по јунаштву и силини постави изнад сваког и самим тим поништи Мустафину моћ пред њим самим: „Таквог ме зар Бог створио да немам страха. Изиђемо на мртву стражу према Млечићу, па сви дрхте и шапућу у мраку, а ја се испнем на метриз, па запјевам што ме грло носи, а глас у мене, Бог дао, ко зурна. Па послјије Власи распитују који је то Турчин тако силан и газија, а већ наши знају ко је: ко море други бит?” (Андрић 1924: 65).

Према томе, оним чиме су фратри успели да га смире, Абдулселимбег успева да га узбуди – признавањем, односно порицањем његове моћи, а што у бити заправо значи признавањем, односно порицањем њега самог.

На крају приче Мустафа Маџар, велики јунак, окрутни силник, прогонитељ и човек моћи страда од руке Циганина. Дакле, од руке оног ко се налази на друштвеној маргини, ко је најчешће и сам прогнан, и за чији лик се по правилу везују ситни преступи, а готово никада херојски чин, и ко, изнад свега, нема никакву друштвену моћ¹⁴. Отуда се сасвим оправданим чини говор о горкој иронији на крају ове Андрићеве приче. У завршном пасусу долази до сужења перспективе на два чула, вида и додира. Мрак је као материјализација Мустафине заслепљености идејом силе и моћи, а тврдо одговара његовој суровости и одсуству човечности. Нема ни звука, ни речи, ни разборитости, ни смисла и Мустафа Маџар погођен комадом старог гвожђа бива заправо лишен личних заблуда и доведен пред себе самога, пред мрак и тврдо. У завршној симболичној слици идеја моћи приказана је као звезда падалица која, ако човек допусти да њоме буде вођен, потиरे друге изборе достојније човека. Остаје још суочење са заблудама и почињеним неделима: „прогонитељи су пристизали”.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1924: Иво Андрић: *Приповетке*. Београд: СКЗ, 1924.

Андрић 1981а: Иво Андрић: *Немири*, у: *Сабрана дела*, књ. 11. Београд, 1981.

Андрић 1981б: Иво Андрић: *Гоја*, у: *Сабрана дела*, књ. 12. Београд, 1981.

¹⁴ Фигура Циганина обично се у етнологији повезује са ритуалном моћи, а приписује јој се и хибридни идентитет. У причи „Мустафа Маџар” реч је о Циганину ковачу чиме се указује не само на Мустафин хибридни идентитет, већ и на могућност комуникације са оностраним (симболика ковача). Више о томе види: В. Чајкановић (Чајкановић 1994), Т. Вукановић (Вукановић 1983), С. Слапшак (2001), С. Златановић (2007).

- Андрић 1981в: Иво Андрић: *Сабрана дела*, књ. 13. Београд, 1981.
- Бандић 1963: Милош Бандић: *Иво Андрић: загонетка ведрине*. Нови Сад: Матица српска, 1963.
- Баргуловић 1920: Нико Баргуловић, предговор. *Ex Ponto*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1920.
- Брајовић 2005: Тихомир Брајовић: Реторика приповедне перспективе у међуратним новелама Иве Андрића, у: *Облици модернизма*. Београд: Књижевност и језик, 2005.
- Вајнрих 2008: Харалд Вајнрих: *Лета: уметност и критика заборав*. Београд: Фабрика књига, 2008.
- Владушић 2010: Слободан Владушић: „Мустафа Маџар” и криза приповедања, у: *Das Grazer Opus Von Ivo Andrić (1923–1924)* / herausgeber, urednik Branko Tošović. Beograd: Beogradska knjiga; Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, 2010.
- Вукановић 1983: Татомир Вукановић: *Роми (Цигани) у Југославији*. Врање, 1983.
- Вучковић 2001: Радован Вучковић, предговор. *Ex Ponto*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2001.
- Дамњановић 1994: Милан Дамњановић: Лепота-знак-историчност, у: *Андрић у светлу естетике*. Зборник радова. Београд: Задужбина Иве Андрића/Институт за књижевност и уметност, 1994.
- Делић 2010: Јован Делић: Андрићев портрет славног побједника – о приповеци „Мустафа Маџар” и поводом ње, у: *Das Grazer Opus Von Ivo Andrić (1923–1924)* / herausgeber, urednik Branko Tošović. Beograd : Beogradska knjiga; Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, 2010.
- Дерида 2001: Жак Дерида: *Насиље и метафизика. Оглед о мисли Емануела Левинаса*. Београд: Плато, 2001.
- Епштејн 2009: Михаил Епштејн: *Филозофија тела*. Београд: Геопоетика, 2009.
- Златановић 2007: Сања Златановић: Ђорговци, скица за портрет подељеног идентитета, у: *Друштвене науке о Ромима у Србији*. Београд: САНУ, 2007.
- Јовановић 1994: Рашко Јовановић: Иво Андрић и радио, у: *Андрић у светлу естетике*. Зборник радова. Београд: Задужбина Иве Андрића/Институт за књижевност и уметност, 1994.
- Кољевић 1983: Светозар Кољевић: *Приповетке Иве Андрића*. Београд: ЗУНС, 1983.
- Леовац 1993: Славко Леовац: *Огледи о Иви Андрићу*. Београд: СКЗ, 1993.
- Лешиић 1988: Зденко Лешиић: *Приповједачи*. Сарајево: „Веселин Маслеша”, 1988.
- Ломпар 1998: Мило Ломпар: *Његош и модерна*. Београд: „Филип Вишњић”, 1998.
- Мирковић 1938: Никола Мирковић: *Иво Андрић*. Београд, 1938.
- Варга Освалд 2010: Тина Варга Освалд: Легенда и мит у Андрићевој приповијетки „Мустафа Маџар”, у: *Das Grazer Opus Von Ivo Andrić (1923–1924)* / herausgeber, urednik Branko Tošović. Beograd: Beogradska knjiga; Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, 2010.

- Петровић 1994: Сретен Петровић: Рефлексија о естетичким идејама Иве Андрића, у: *Андрић у светлу естетике*. Зборник радова. Београд: Задужбина Иве Андрића/Институт за књижевност и уметност, 1994.
- Самарцић 1981: Радован Самарцић: Андрићев „Мустафа Маџар”, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Београд: Задужбина Иве Андрића, 1981.
- Секулић 1977: Исидора Секулић: Исток у приповеткама Ива Андрића, у: *Из домаћих књижевности*, књ. 1. Београд: „Вук Караџић”, 1977.
- Селимовић 1975: Меша Селимовић: Између истока и запада, у: *Писци, мишљења и разговори*. Београд: Слобода, 1975.
- Слапшак 2001: Светлана Слапшак: *Женске иконе XX века*. Београд, 2001.
- Таргаља 1979: Иво Таргаља: *Приповедачева естетика*. Београд: Нолит, 1979.
- Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић: *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Београд: СКЗ/БИГЗ/ПРОСВЕТА, 1994.
- Џацић 1994: Петар Џацић: Свет као слика, у: *Андрић у светлу естетике*. Зборник радова. Београд: Задужбина Иве Андрића/Институт за књижевност и уметност, 1994.
- Škaljić 1989: Abdulah Škaljić: *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost, 1989.
- Шолак 2011: Здравко Шолак: Андрићево раздвајање ликова, у: *Књижевна историја*, г. 43, бр. 143–144, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2011.
- Шутић 1990: Милослав Шутић: „Архетипски обрасци у Андрићевим приповеткама („Мустафа Маџар”; „Чудо у Олову”), у: *Визија, двоструко укореењена*. Нови Сад: Братство-јединство, 1990.
- Шутић 1994: Милослав Шутић: Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике, у: *Андрић у светлу естетике*. Зборник радова. Београд: Задужбина Иве Андрића/Институт за књижевност и уметност, 1994.

Bojan T. Čolak

THE PURSUER AND THE PURSUED: „MUSTAFA MADŽAR” BY IVO ANDRIĆ

(Summary)

Literary history has established that “the short story constitutes the central element of Andrić’s literary opus”. Its role, it has been noted, is important for the development of Andrić’s artistic expression, and the first storytelling period sets almost all key poetic and thematic issues of his entire oeuvre. This text centres on the analysis of the story “Mustafa Madžar”, first published in 1923 in *Srpski književni glasnik*, and reissued in 1924 in his first story collection (*Pripovetke*, SKZ). This article establishes as its central problem an observation of the figures of the pursuer and the pursued, especially marking the intertwining of those roles, and the linking of the pursuer figure with a hero cult. The text particularly accentuates the categories of evil, dream and memory, as well as the feeling of power, i.e. the powerlessness of the protagonist.

Јана М. АЛЕКСИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПРИЧА О ИСТОРИЈИ (ЈЕДНО ЧИТАЊЕ ИСТОРИЈСКЕ ФИКЦИЈЕ У *ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ* ИВЕ АНДРИЋА)¹

Примарно обележје Андрићеве поетике јесте језички и стилски прецизно уобличено и идејно-тематски развијено приповедање, које се, очигледније него у другим Андрићевим прозним остварењима, у роману *Проклета авлија* (1954) освешћује кроз откривање појединачних нарација и механизма њиховог испредања кроз маску усмених сведочанстава јунака-казивача. Метапрозно освешћујући и проширујући поље и могућности фикционалног приповедања на историјско приповедање и историју саму, Андрић, заправо, имплицитно преиспитује и упоређује карактер и природу света својих јунака са светом који се налази изван књижевно-уметничког текста. Имајући то у виду, можемо у новом светлу, светлу постструктуралистичких теорија, разумети и какав однос између две нарације – историје и фикције – овај аутор претпоставља. Према начину коришћења поступака и стратегија и према суптилном померању идејног тежишта са егзистенцијалистичког и епистемолошког на онтолошко поље, могли бисмо утврдити да ово Андрићево остварење кореспондира са поетиком традиционално-реалистичког и тада важећег модернистичког, али и да антиципира постмодернистички концепт романа и поимања историје и фикције, чије ће се прве назнаке у српској књижевности појавити једанаест година касније.

Кључне речи: историја, фикција, историјски роман, приповедање, јунак-наратор, објективност, историјска истина

Све ово изговори Исус у причама народу, и без прича им ништа није говорио; да се испуни што је рекао пророк: „Отворићу у причама уста своја, објавићу што је скривено од постанка света”.

Јеванђеље по Матеју: 13, 34–35

Оно што није, што не може и не треба да буде било је јаче од оног што јесте и што постоји, очигледно, стварно и једино могуће.

Иво Андрић

* tiamataleksic@gmail.com

¹ Рад је настао у оквиру пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика”, 178013, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Објективност или привид објективности

Андрићев обимом невелик, но по својим естетским дометима истакнути роман из 1954. године, *Проклета авлија*, усредсређен је на категоризацију, идеологизацију, валоризацију и историзацију приче. Као романијер, Иво Андрић је углавном концентрисан на реалистичко-објективну приповедну инстанцу без већих нараторских исклизнућа, што је умногоме доприносило схватању и тумачењу његовог дела које је у кључу таквих нараторских стратегија стварано. Објективно приповедање и приказивање историјског следа на трагу реалистичке традиције које репрезентују његове хронике-романи *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника*, у *Проклеtoj авлији*, међутим, бивају композиционо, садржински и идејно измењени.

Објективност или привид објективности Андрић у роману *Проклета авлија* постиже низом сведочанстава јунака-наратора, који су на сужејном плану верификовани као посве непоуздани. Тиме, како Драган М. Јеремић тврди, у овом остварењу затичемо једну парадоксалну ситуацију која проистиче из тога „што је ово његово најобјективније, у исти мах, и његово најмање реалистичко или, тачније, највише симболично остварење”.² Тако овај роман кореспондира са модернистичким поимањем романа које више не приказује и не представља свет фикције са свезнајуће дистанце, већ га субјективизује, усложњава и сужава у складу са сазнањем да се једино кроз појединачну визуру свет може спознати. Оваква философско-поетичка перспектива уводи и нове наративне поступке, попут психологизације, унутрашњег монолога, фокализоване наративне фрагментације, мноштва сведочанстава – субјективних виђења историје и реалног света. Управо на нивоу значења историје и њеног симболичног и цивилизацијског језгра, које поприма универзалну димензију, *Проклета авлија* се на свеколиком нивоу може схватити као објективно исприповедана, док би се, међутим, у изградњи приче која би носила историјску тежину и која би требало да представи историју у њеном појединачном или целовитом цивилизацијском хронотопу и значају, објективност, схваћена као *објективне* могућности опосредовања историјског континуума, у овом делу, па и са ауторове стране, могла довести у питање. Чини се тако да је објективна инстанца главног приповедача Андрићу била неопходна да би указао на недоследност приповедачки и идеолошки неутралног причања историје и причања о историји, али и на немогућност потпуне објективизације историје. Неке од наведених Андрићевих стратегија нагињу постмодернистичком схватању историје и приче, које се темељи на немогућности сазнања, стога и објективног сагледавања историје, које је онемогућено посредованошћу текстовима, званичним, институционалним интерпретацијама и личним афинитетима самог историчара или историографа.

Иако је основни наративни ток смештен у Истанбул у време вишевековне доминације Османског царства, евидентна је ауторова тежња током читаваог

² Драган М. Јеремић, „*Проклета авлија* Иве Андрића”, предговор у: Иво Андрић, *Проклета авлија*, Просвета-Нолит-Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981, стр. 10.

романа да причу о Проклетој авлији универзализује, и тако садашњост, прошлост и будућност као апроксимативне временске категорије релативизује. Самим тим он доводи у питање посед прошлости који заузима историја.

Доминација наратије

Једно од примарних обележја Андрићеве поетике, а које се понајпре испољава у његовим романима, јесте језички и стилски верно и прецизно уобличено и идејно-тематски развијено, широко и доследно приповедање које, не упућујући на себе само, читаоца брзо, верно и лагано транспонује у свет приповедног текста. Истим приповедним вештинама вођено, приповедање се у роману *Проклета авлија* освешћује кроз откривање појединачних наратија и механизма њиховог испредања кроз маску усмених сведочанстава јунака-казивача. Тако се у овом делу поље и могућности фикционалног приповедања проширују, захватајући историјско приповедање и историју саму. Идентификацију између историје и фикције на бази наративности њихових дискурса, која је успостављена у традиционалном проучавању књижевности, проналазимо и у постмодернистичким теоријама прозе. Међутим, оне шире појам фикције на свако приповедање, а паралелу између историје и приче не успостављају само на равни приповедања, већ и на равни фикционалности. Једног од иницијатора оваквог разумевања фикције можемо потражити у претечи новог историзма, историчару средњег века Хејдену Вајту који проширује посед наратије, сматрајући да она није секундарна у односу на свет, већ примарна и да она одређује његов смисао. Вајтово сагледавање наратије, односно приповедања³ преноси се и на историју, која није чисто хроничарског, него и наративног и трополошког карактера.⁴ Из тога произилази и блага фикционализација историјског контекста и чињеница, односно грађе⁵, који су узети за обраду и уобличавање, било од стране историчара, било романсијера или приповедача. На тај начин наративизација производи

³ Вајт употребљава термин *emplotment*, што је код нас преведено као фабулирање. В. Адријана Марчетић, *Историја и прича*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2009, стр. 51.

⁴ Тропологија је, према Хејдену Вајту, аутору дела *Metahistory* (1973) и *The Tropics of Discourse* (1978), систем реторичких тропа (дубинских структуралних форми) који управља историјском наратијом. Постоје четири основна тропа: метафора, метонимија, синегдоха и иронија. Сваки од њих другачије успоставља односе између дела и целине и одговара („префигурише“) за другу врсту историографске приче и другу врсту идеологије. В. Ана Бужињска, Михаил Павел Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 552.

⁵ Грађа у општем значењу подразумева сегменте „од којих је неко дело састављено и самим тим непосредно је повезана са испитивањем његове генезе, односно са процесом његовог уобличавања“ (Тања Поповић, *Књижевна грађа и књижевна историја*, у: *Фолклор, поетика, књижевна периодика. Зборник радова посвећен Миодрагу Матићком*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 559.)

У својој монографији *Грађа и стил у Толстојевом роману Рат и мир* Виктор Шкловски, један од теоретичара руског формализма, проучава на који начин и којим поступцима је Толстој користио, обрађивао и деформисао историјску грађу коју је користио за свој роман. Грађа је ту разумевана као историјски предлогак, документ, извор.

потпуно другачије значење од хронологизације, зато што се у уобличавању догађаја намеће нова дискурзивна форма која је по свом карактеру литерарна, а проистекла из аристотеловског схватања фабуле. Из тих разлога историјско приповедање које за основу има предочавање историјских догађаја постаје приповедање које, као и свако друго, не показује и не представља јер му је функција посве другачија – да конституише оно што предочава.⁶

Такође, промена у коришћењу наративних поступака коју Андрић у роман *Проклета авлија* уноси јесте експлицитно указивање на приповедање само, односно, на микроплану појединачних јунака-приповедача, откривање мотива и принципа стварања илузије приповедања. Тиме овај аутор конституише прозу која „самосвесно и системски указује на свој статус људске творевине како би покренула питања о односу између фикције и стварности”,⁷ чиме се одликује метафикција или метапроза. Освешћујући приповедне стваралачке принципе,⁸ Андрић заправо имплицитно преиспитује и употређује карактер и природу света својих јунака са светом који се налази изван књижевно-уметничког текста. Имајући то у виду, можемо у новом светлу разумети и какав однос између две наратије – историје и фикције – овај аутор претпоставља.

Ако се осврнемо на основни сижејни склоп, односно на основно време приче, увидећемо да Андрић из приповедачких и идејних побуда у потпуности измишља простор и јунаке, убацује их у један шири историјски контекст, који је на самом почетку поставио и формулисао као непроменљив и константан, али не укључујући конкретне историјске личности и догађаје као спону између историјског и фикционалног света. Оваквом поставком приче аутор је доследно поштовао и применио концепцију традиционалног историјског романа, односно најдифузнији, али уједно највалиднији теоријски услов Брајана Мекхејла да логика и физика фикционалног света треба да буду компатибилни са стварношћу, односно историјским светом у којем историјске реалеме егзистирају и где се фикционализација реализује.⁹ У главној причи која је смештена у сећање фра Растислава, нема историјских личности, осим на плану њихове службене идентификације (управник затвора, валија, сул-

⁶ Hayden White, *The Content of the Form, Narrative Discourse an Historical Representation*, Baltimore, 1987. стр. 42–43, цит. према: Адријана Марчетић, стр. 50.

⁷ Патриша Во, *Метапроза, Реч*, март 1996, број 19, стр. 77.

⁸ Природу и поетичку и књижевноисторијску функцију приповедачке самосвести у Андрићевој *Проклеtoj авлији* приметио је и Александар Јерков: „Приповедачка самосвет у Андрићевој *Проклеtoj авлији* усмерена је на то да се одреди сцена приповедања и суоче приповедачи. Приповедачка самосвест као истраживање одлика приповедача и њихово представљање као јунака у књижевном делу, које као што смо видели карактерише читаво једно раздобље савремене српске књижевности, тако је укореењена приповедачком самосвешћу *Проклете авлије*. Њени јунаци, затечени у светском затвору, имају потребу да причају, као да је прича једино што их одржава у животу. Причање је важно, то није ствар књижевне имагинације већ нечега што одражава живот. То је Андрићев одговор на кризу приповедача затечену у педесетим годинама овог века. [...] али прича за Андрића није ствар књижевности већ ствар живота. Она не постоји да би се демонстрирали видови приповедне имагинације, већ да омогући живот”. Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, Јединство – Дечје новине, Приштина – Горњи Милановац, 1991, стр. 156–157.

⁹ Брајан Мекхејл, *Постмодерна проза, Реч*, децембар 1996, бр. 28, стр. 114.

тан, итд.), самим тим и функционализације унутар приповедног света, јер „углавном, понављају улоге које су, у историји, безброј пута одигране”,¹⁰ а које би могле да верификују историјски тренутак о којем Андрић приповеда. Тиме се време писања и време причања могу довести у смисаону и историјску везу, јер се историзацијом садашњости прошлост и садашњост могу изједначити, што поред друштвене и политичко-историјске, конституише и преноси историософску поруку. На тај начин Андрић сагледава историју као велики систем и обезбеђује му тоталитет.

Фрагментација и поетизација историје

Премда је Андрићева *Проклета авлија* објављена знатно раније и потпуно независно од доминантних књижевно-теоријских поставки и концепција друге половине XX века, ово остварење у многим идејним, структуралним и садржинским аспектима кореспондира са философско-историјским концептом надлазеће епохе. Једно од кључних аспеката модерничког гледања на свет јесте питање епистемологије, односно проблема сазнања. Оно дакако учествује у проницању и обликовању уметничког света. Границе и могућности сазнања попримају своју философску, историјску и књижевно-уметничку валоризацију, на чијој подлози се може примити постмодерничко поимање етичких и естетских категорија, а потом окренути се и питањима видова постојања. Структуралистички теоретичари средином XX века тврде да историја и прошлост не постоје, осим као чињенице језика. Самим тим се текст, односно мрежа текстуалности може читати само у синхроној, не и у дијахроној равни. Говорећи о границама сазнања, никако не смемо занемарити веома утицајан мада нестабилан појам *епистеме* (фр. „*epistèmè*”), који разматра и уводи француски философ Мишел Фуко у књизи *Речи и ствари* (1966), а од којег већ 1969. године у делу *Археологија знања* одустаје. Према Фукоу, овај појам представља јединствено сазнајно поље извесног историјског периода који подразумева да „у једној култури у одређеном тренутку постоји само једна епистема која дефинише услове настанка сваког знања”.¹¹ Као таква, епистема се не задржава само на слици света или на научним теоријама, већ, говорећи о условима који у датој епохи одређују истинитост излагања, подразумева априорни услов сазнања који одређује начин мишљења неког времена. Ово за последицу има дисконтинуитет у знању.¹² Јављајући се крајем шездесетих година XX века, постструктурализам обзнањује тврдњу да ни у какав облик појавности или дискурса не можемо бити сасвим сигурни, јер је језик као такав нестабилан и непоуздан, а свака реч има у себи већ детерминисано и априорно историјско значење и архетипски садржај, те собом носи затамњене трагове властите историје. Ова сугестија, као и Фуко-

¹⁰ Драган М. Јеремић, стр. 20.

¹¹ В.: Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Логос-арт, Београд, 2007, стр. 192.

¹² В.: Исто.

ово разматрање могућности сазнања као епистеме, навела је тзв. неопозитивисте и историчаре књижевности, теоретичаре које превасходно интересује социолошка димензија књижевно-уметничког дела, да историју сагледају и преиспитају на нов начин. Однос према историји се проблематизује из аспекта посредног историјског сазнања које је по карактеру текстуално. Текст је, пак, као продукт различитих културних активности, склон миграцији из једне дискурзивне сфере у другу и подложен естетској обради. Ипак, према новоисторицистима, књижевни текстови нису само креација изолованог уметничког деловања, него се морају посматрати као „историјска поља” која рефлектују историју и из којих се чита деловање тзв. центра Моћи.

Уколико посредан пут до извора историјског догађаја представљају усмене сведочанства јунака-наратора, која се могу схватити као текст, сасвим је извесно да је Андрићу мисао о непоузданости историјске истине или бар несазнатљивости историјских механизма у овом роману била блиска. Ова сведочанства би се у Бартовом проматрању начина исказивања историјског дискурса, које Барт формално (на бази приповедања које је иманентно и роману и историји), а потом и значењски (и роман и историја стварност замењују „идеолошким значењем”) изједначава са фикционалним, могла подвести под *тестимонијалном* или *функцијом сведочења*. Ову функцију карактерише то што се историограф или писац о неком догађају обавестио по чувењу, или преко туђих прича које потом препричава сопственим речима.¹³ Фра Петар се, као једна од карика у ланцу приповедања, о неком догађају или биографији информисе или путем гласина (прича о Карађозу) или преко сведока, другог јунака-казивача, који је смештен у његов фикционални свет (Хаимова прича о Тамилу), а фра Растислав, потом и први приповедач се о поменутих догађајима у истанбулском затвору обавештавају путем сведочења фра Петра.

О приповедачком посредништву између нас и стварности, односно историје као дела наше стварности, стога и субјективизације самог приказа и допирања до света, Андрић у приповедни текст уграђује своје размишљање са антрополошког и социолошког становишта: „Јер, шта бисмо ми знали о туђим душама и мислима, о другим људима, па, према томе и о себи, о другим срединама и пределима које нисмо никад видели нити ћемо имати прилике да их видимо, да нема таквих људи који имају потребу да усмено или писмено казују оно што су видели и чули, и што су с тим у вези доживели или мислили? Мало, врло мало. А што су њихова казивања несавршена, обојена личним страстима и потребама, или чак нетачна, зато имамо разум и искуство и можемо да их просуђујемо и упоређујемо једне са другима, да их примамо и одбацујемо, делимично или у целости. Тако нешто до људске истине остане увек за оне који их стрпљиво слушају или читају”.¹⁴

¹³ Адријана Марчетић, нав. дело, стр. 18.

¹⁴ Иво Андрић, *Проклета авлија*, Просвета–Нолит–Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981, стр. 55–56. Сви цитати ће надаље бити обележени бројем стране у загради у самом тексту и односе се на ово издање.

Једно од формалних обележја идеје поступног историјског сазнања може се сагледати и кроз поступак фрагментације. Андрићеви јунаци-наратори, почевши од фра Петра, преко Хаима и Заима, до Ћамила, причају у фрагментима: у реминисценцијама младог припадника фрањевачког реда у Босни, фра Петар је о својим доживљајима причао „на прекиде, у одломцима... Ти одломци се нису увек настављали тачно и редовно један на други. Често би, настављајући причање, понављао оно што је већ једном рекао, а често би опет отишао напред, прескочивши добар део времена... *Његова прича могла је да се прекида, наставља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно утврђени ток догађаја*” [курзив Ј.А.] (стр. 27).

Хаим претендује на престо свезнајућег приповедача који чује и види и оно што нико други не може ни наслутити. Зато се учестало користи техником унутрашњег монолога и доживљеног говора како би кроз интроспекцију представио мисли самог актера догађаја или биографије коју преноси. И поред ових дубљих увида у свет који наративизује, Хаимова прича фрагментарна је као и фра Петрова. Можда нам Андрић и на овај начин сугерише да се истина не може спознати као целовити, већ испрекидани, парцијални ентитет.

Као најилустративније за проблематичан однос света/историје/историографије и приче показује се Ћамилово излагање: „Без увида и видљиве везе, без временског реда, младић би почињао да прича неки призор из средине или са краја Џемовог заточења... Фра Петар се није право ни сећао кад је у ствари почела та прича без реда и краја” (стр. 82). Ако је веровати на реч првом приповедачу који препричава сећања фра Растислава, а који нам преноси стилове казивања јунака-наратора, из овога можемо закључити да ниједан од њих не конституише целовиту и линеарно нанизану нарацију, већ из приповедних делова слаже мозаик, који у мањој или већој мери веродостојно преноси неку историју. Преиспитујући и коментаришући начин на који његови јунаци-наратори причају своје или туђе историје, односно користећи се метапрозним дискурсом, Андрић даје могуће тумачење стварности и историје. Извештај сваког његовог приповедача готово је перманентно на граници фикционалног и стварног, измаштаног и реално историјски коректног, на основу којег распознајемо идеју да су стварност и историја сасвим условне категорије, стога и онтолошки проблематичне, јер могу бити плод човекове имагинације и конструкције. Проблем је, дакле, описивање и преношење искуства стварности и односа јунака фикционалног света према њој.

Уланчавањем приповедача на крају се ипак стиже до централне приче о два брата, Бајазита Другог и принца Џема Џемшида, уоквирене дешавањима од маја 1481. до септембра 1499. године, а која у себи садржи историјско језгро. Да би дошао до њега, Ћамил је за своју монографију о Џем султану, коју сасвим извесно неће написати, прилежно и исцрпно прикупљао и ишчитавао грађу. Штавише, овај предани биограф је путовао у Египат, на острво Родос и спремао се на путовање у Италију и Француску, не би ли путем упознавања локација на којима је принц Џем био у заточеништву, успео што

више да му се приближи. Међутим, оно што се, и поред Ћамилове обавештености коју нам гарантују ови увиди на које је сам аутор не случајно скренуо пажњу, читава као проблем за тумачење јесте начин обраде историографског, чињеничног знања које Ћамил поседује – поистовећивање историчара са историјским ликом који истражује и о којем прича усмену историју – што имплицира једно другачије значење. Иако између њих, осим у назнакама, на плану мотивације нема видљивијих сличности, историчара-казивача младића из Смирне, Ћамила и принца из XV века повезује дубља онтолошка веза – изгубљеност у суморном и антихуманом ковитлацу историје – који прибежиште једино могу пронаћи у уметности, односно књижи. Фрагменти Ћамилове повести о трагедији несудоног султана скупљени су и дати у сажетој целини као део фра Петровог сећања у петом поглављу романа. Овим се указује на посредованост и проблематичност историјског сазнања и искуства. Наредна, шеста глава, међутим, понире у механизме на којима прича почива, као и на причу о начину Ћамиловог приповедања из које ће се назрети поетички и философски прелаз приповедања са традиционалног објективног на модерно субјективно, а потом и на постмодерно метафикционално. Али, шеста глава нам открива зашто Ћамил и поред свих компетенција не може бити историчар и зашто нам не може пренети историјску истину.

Немогућност да фра Петровом сапатнику у истанбулском затвору припадне звање историчара већ је увидео један од бројних проучавалаца и тумача Андрићеве поетике, Иво Тартаља: „Иако је историчар, Ћамил није тип научника који приказује негдашњег човека с дистанце, мирно. Он се маштом преноси у Џемово доба и проживљава његову судбину, свет у који је маштом упловио за њега бива стварнији од тврдог искуства... Ћамилово пресудно признање пред иследницима искрена је исповест једног историчара који постаје песник”.¹⁵ У успостављању аналогије и подударности на значењском нивоу приповедне конструкције између Џема и Ћамила, историјског и фикционалног лика, раздвојених вековима, помаже нам и имплицитна, но засигурно не случајна пишчева сугестија да је сâм Џем, мада неостварени државник, био песник. Његове лирске записе о судбини, о вину и пијанству, о лепим дечацима и девојкама, према фра Петровом сведочанству, Ћамил је казивао наизуст, као да их је сам састављао. Удивљење доводи до уживљавања које нам, посматрано са дистанце, као и наратеру фра Петру, изазива извесну меру нелагодности. Ипак, постоји могућност да је казивањем појединости из туђег живота, Ћамил, са једне стране, заправо, откривао себе, на чему се и темељи процес идентификације, а са друге, да је унеколико разоткрио и механизме стваралачког процеса: „Природа књижевног посла је таква да је писцу готово немогуће сликати другога а да при том не да и сам свој портрет или бар неку црту од њега.‘ Записао је то Андрић поводом Љубомира Ненадовића као портретисте Његоша у Италији, у сасвим уопштеном тону... „Дајући друге, ми се одајемо‘ – додао је Андрић истим поводом, не избега-

¹⁵ Иво Тартаља, *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поетике*, Нолит, Београд, 1979, стр. 103.

вајући прво лице множине. Па није ли и затворени младић из Смирне, који повлачи и брише своју личност у својству биографа, један од тих који се откривају нехотично – дајући другог?¹⁶

Уношење и уживљавање у предмет проучавања, односно поистовећивање читаоца са неким ликом из дела које чита, јесте добро утврђена чињеница не само у рецепцији књижевности. Сматра се да такав приступ може гарантовати и валидну репродукцију и тумачење одговарајућег текста. То свакако важи и за писање историјских и биографских текстова за које је услов успешног репродуковања изврсно познавање прилика и личности о којима неки биограф или историограф пише. Историчари су тако најпре читаоци, а потом, кроз своју интерпретацију прочитаног или виђеног, писци. Тако је и са биографом принца Цема из XV века. „Однос Ђамилов према Цему истовремено је однос једног писца према јунаку властитог дела.”¹⁷ Ову тврдњу најуспелије сугерише сегмент о пристизању Цемовог брода у Чивитавекију, где га свечано дочекује изасланство папе Инокентија VIII. Посматрано кроз Ђамилову призму, а која улази у свест свог јунака, у овом одломку, микросегменту Цемовог живота, који је званичној историји засигурно недовољно познат, добијамо слику како се у истој особи, једној трагичној судбини, сучељавају, с једне стране, роб политичко-историјских околности, а са друге, фаталност предодређења да се буде султан. Ђамил то поистовећивање открива сâм у жељи да исприча древну архетипску причу о антагонизму између браће провереном и поверљивом слушаоцу, овога пута фра Петру, из властите визуре, у готово свим појединостима до којих се могло dospети. Фра Петар, како сам главни приповедач истиче, а опет у прилог тези о варљивости сећања и посредовања приче, „није одмах ни приметио тренутак, тешки и одлучни тренутак, у ком је Ђамил јасно и први пут прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу” (стр. 82). Тиме је Ђамил, који припада фигури историчара, начинио један озбиљан научно-историјски преступ.

Касније, у тексту, прелаз се читава наративним преласком са доживљеног говора, који користи Ђамил за осветљавање интимних тренутака Цемсултана, на унутрашњи монолог који је у функцији управног говора, али без назнака и навода који би указивали на границу између приповедача и јунака. Ђамилово поистовећивање са Цемом се у говору несвесно одвија, али је фра Петру потпуно уочљиво да је изгубљени „историчар” све време у улози Цемсултана и да догађаје о којима приповеда посматра његовим очима. Ова промена фокализације условљава модернизацију историјског дискурса, јер се извесни део историје, познат на општем плану, скупља и сажима у перспективу само једног актера. Позиција нетипичног наратора фра Петра у дијалогу са Ђамилом обезбеђена је поступком онеобичавања који је формулисао Виктор Шкловски,¹⁸ а којим се овде жели истаћи процеп изникао из нестабилне

¹⁶ Исто, стр. 102–103.

¹⁷ Исто, стр. 117.

¹⁸ Уп.: „Да би се вратило осећање живота, да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове уметност. Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења а не препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања (рус. „остранение”) ствари,

перспективе из које један необичан „историчар”, младић из Смирне, прича о историји, а коју наратор, фра Петар, очуђава. Овај поступак је уочљив и у примени метода и исказа управника затвора, Карађоза, у сценама испитивања затвореника, али понајвише у већ поменутој сцени пристизања Тамиловог историјског јунака на папски посад. Најпре га препознајемо у слици коју историчар Тамил даје из перспективе самог Цема: „Стојећи усправно, у сјајном свечаном оделу, на палуби брода који је пристајао у Чивитавекију и посматрајући шарену и протоколарно поређану гомилу папске војске и црквених достојанственика, Цем је мислио живо и јасно, како мислимо само у часовима кад смо одвојени од једног боравишта а нисмо ступили на друго. Мислио је хладно о својој несрећи и гледао је јасно и немилосрдно, онако како човек може да је сагледа само кад је, скривен и невиђен, чује из туђих уста” (стр. 84), а потом преко психолошки онеобиченог описа амбијента у којој се Цем налази из перспективе црквене делегације, а у коју је инфилтриран став песника/наратора/историчара: „Брод је ударио тупо бокобраном о камену обалу. Тишина је била толика да се и то чуло и као лака јека прошло обалом са које су сви, од кардинала до коњушара, нетремице посматрали стаситог човека са белим, златом извезеним кауком на глави, како издвојен, на три корака испред своје пратње стоји као кип. И никог није било ко у њему није видео султана и ко није увиђао да тај човек не може друго бити, иако због тога пропада.” (стр. 85) У овом наративном сегменту препознајемо испуњење „мрачног дела” историје интроспекцијом, понирањем у унутрашњи свет историјске личности,¹⁹ а у функцији наглашавања историјског удела у индивидуалној трагедији маргинализованог владара који се супроставио дискурсу Моћи.

Поистовећивање „историчара” са историјским јунаком не зауставља се на овим поступцима. Оно је дубље психолошки и идејно-онтолошки мотивисано, на изванредан начин митско и фантастично, јер прекорачује егзистенцијална и онтолошка ограничења. „Ја! – тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага” (стр. 82). Међутим, „ја” које се у причу о историји уплиће, али не „ја” хроничара или сведока, већ оно „ја” са велике временске дистанце, оно „ја” које дезавуише неопходну објективност историчара, који тако прелази у посад песништва, „ја” као феномен, присуство, реч – „страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо

поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја”, цит. према: Виктор Шкловски, Уметност као поступак (1919), у: *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд, 1970, стр. 86. Шкловски је овај поступак препознао у Толстојевом приповедању, а посебно у неколиким сценама у Толстојевом историјском роману *Рат и мир*. Те примедбе и увиде Шкловски је изложио у књизи *Грађа и стил у Толстојевом роману Рат и мир*.

¹⁹ Ово је прва од две норме о томе шта чини „мрачан део” историје. Према Брајану Мекхејлу, ова се норма, по којој је „мрачан део” унутрашњи живот неке историјске личности, не коси са „званичном” историјом, јер ни она нема одговор на то, осим ако у извесној мери интроспекцију и сама не фикционализује. В. Брајан Мекхејл, стр. 113.

замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно” (стр. 82) – стапањем временских, помера и нивелише онтолошке границе између историје и фикције унутар приповедног света. Својим перспективизмом Ђамил константно обитава у временском процепу. Отуда његово вегетирање у свету садашњости и отуда његова пасионираност егзистенцијално недодирљивом историјом. Историја је поље захваљујући којем Ђамил губи додир са реалношћу и због које његова личност бива децентрирана.

Субверзиван текст

У Андрићевом свету фикције бављење историјом јесте проблематичан, субверзиван и опасан посао. Паралеле између различитих временских равни које од самог почетка разним наративним техникама аутор потенцира, условиле су бојазан од могућности задирања и сазнавања историје. Наиме, брижни валија из Смирне, који се грозничаво плаши књига, даје све од себе не би ли ухапсио и спровео „опасног” проучаваоца историографских докумената, јер се у тоталитарном ванвременском поретку могућност субверзије, која обично проистиче од интелектуалног деловања, мора по сваку цену укинути. Наравно, пресудну улогу у том подухвату има разлог и начин на који се одређени историографски документ чита, па тако интерпретира и идеологизује историја, што се деловањем преноси у садашњост. Уколико се и догоди, читање текста мора бити у светлу доминантног центра, дискурса Моћи²⁰ и његове идеологије, јер једино тако текст може имати важеће, неутрално, несубверзивно и безопасно значење. Премда кадија, пријатељ Ђамиловог оца Тахирпаше, истиче политичку безазленост изолованог проучавања: „То чим се он бави, то је историја, наука, а од науке не може бити штете” (стр. 63), проблем, тачније, опасност читања и истраживања историје проистиче из аналогја, које се могу тицати савремених политичких прилика у царству. Основни наративни ток у којем Ђамил чита опасан текст, као политичку позадину има готово идентичне прилике са оним које млади историчар проучава, а које чине трвења и борбе за престо између два брата. Политичку опасност која проистиче из читања историјских текстова у сцени Ђамиловог саслушања потенцира луцидни Карађоз: „Ви знате да и данас, као и онда, седи на престолу султан и халифа [...] и да то није добар предмет ни за раз-

²⁰ „Моћ” је појам који је у постмодерну концепцију историје увео француски филозоф Мишел Фуко, а културни материјалисти се, када говоре о „доминантном дискурсу”, поред овог службе и појмовима као што су „идеологија” или „хегемонија”, највише под утицајем марксистичког теоретичара Рејмонда Вилијамса. Дефиницију појма „хегемонија” дао је Антонио Грамши, а који подразумева начин на који владајућа класа или друштвена група успева да путем различитих метода и институција одржи морално и интелектуално вођство у друштвеном животу. Културне материјалисте занима на који начин Моћ или Власт успоставља и одржава доминацију у друштвеном, политичком и културном животу, односно како доминантни дискурс овладава субверзивним и дисидентским дискурсима, али и којим путевима ти дискурси, упркос репресији, долазе до изражаја, те могу довести у питање функционисање Моћи.

мишљање, а камоли за проучавање, писање и разговоре. Ви знате да реч ни кад је у најдубљој шуми изговорена не остаје на месту, а поготову кад се напише или чак и другима каже, као што сте ви по Смирни писали и говорили” (стр. 88). На овом тематско-мотивском нивоу уочавамо став културних материјалиста да је свако читање ангажовано, да се преко текста воде прикривене битке између централног дискурса власти и субверзивних тежњи маргинализованих друштвених група, а читању које диктира Центар треба се одупрети дисидентским читањем са маргине. Текст није само рефлекс историјских догађаја, већ и њихов активни судеоник, оно је саставни део историјског контекста, историје саме и свесно или несвесно изражава противречности културе којој припада. Ћамил је читајући дошао до сазнања да Бајазитово царство није било толико хомогено и јединствено како би Центар желео да се мисли, већ да је имало јак субверзиван елеменат, оличен у лику султановог рођеног брата, равноправног кандидата за престо – Џема. У дискурсу власти размишљајући, Ћамил је непријатељски ангажовани интелектуалац и његово бављење и наново ишчитавање историје је више него опасан политички подухват, који се, стога, одмах мора санкционисати: „Видите и сами да сте се у незгодну ствар уплели – или вас је неко уплео” (стр. 88). Текст јесте огледало историје, а огроман број историјских текстова – „Кад је валија угледао гомилу књига, и још на разним страним језицима, и множину рукописа и бележака, он се толико запрепастио и тако наљутио да је решио да на своју одговорност ухапси сопственика и пошаље га, заједно са књигама и хартијама, у Цариград” (стр. 63) – представља изврнуто огледало стварности каква не сме да се види, стога заверу *par excellence*.

Роман *Проклета авлија* репрезентује феномен мултикултуралности. У затвору *Deposito* смештени су „кривци и злочинци” различитих народности и вероисповести (Јевреји, Грци, Турци, Бугари, Јермени, Срби, итд.), јер у тоталитарном мултикултуралном друштву, какво може бити Османско царство, кажњава се сваки сумњиви облик па и најмањег покушаја деловања против центра Моћи, без обзира одакле потиче, јер то постаје ирелевантна чињеница у „мутном времену кад власт престаје да разазнаје право од криво” (стр. 27). На трагу културних материјалиста, проматрајући и ишчитавајући текст, наилазимо на неколике примере културно-политичког односа већине према мањинама, условљеним вишевековном политичко-историјском перспективом. Тако у причи о Ћамиловом пореклу сазнајемо да је брак између његове мајке која је била Гркиња и оца Турчина изазвао велика негодовања међу Грцима у Смирни. Један од примера нетрпељивости између различитих етничких група први приповедач суптилно сугерише на почетку приче, у реду фрањеваца, којем припада фра Петар. Проблематизација релација на национално-историјској основи, исказана је путем тропа именовања, тј. тумачења етимологије српских имена од стране фра Мије Јосића у расправи са фра Растиславом у циљу имплицитног наглашавања разлика и премоћи једне групе наспрам друге: „Кажем ја увијек: ниси ти Растислав, него Распислав! Ни име ти, болан, на добро не слути. Док су се фратри звали фра Марко, фра Мијо, фра Иво – и био је добри вакат, а ви сада узимате нека имена из романа,

одакле ли, те фра Растислав, те фра Војислав, те фра Бранимир. Тако нам и јест” (стр. 26).

Најава постмодернистичког историјског романа

Имајући у виду наведене аспекте наративне стратегије и поступке којима се Андрић у свом приповедању користио, можемо претпоставити да *Проклета авлија* антиципира постмодернистички историјски роман. Иако историју, било појединачну, било општу или схваћену на плану ширег историјског континуитета, причају необјективни и непоздани наратори, у начелном смислу овде се у историјску истину не сумња. Јунацима који су уткани у приповедни свет, у историјско време и историјски процес, а тај процес је саткан од сила и центара Моћи, у њиховом разумевању времена – прошлости, садашњости и будућности – јесте неминовност. Сумњу изазивају сами интерпретатори и њихов субјективни доживљај објективног тоталитета. Ту се Андрић из реалистичког помера у модернистички и донекле постмодернистички концепт односа историје и човека. У историјску истину, у истину историје цивилизације, без обзира на њен тотални и универзални антихуманистички карактер, дакле, у песимистичку визуру објективног аутора, може сумњати једино последњи наратор и први наратор, фра Растислав, а потом и читалац. Тематизујући је, Андрић на изванредан начин мистификује историју, управо из скепсе према идеји историјске истине и докучивости једног релевантног значења историје, што је још један пример постмодерних посматрања ове теме. Ревизију историје понудио нам је Тамил који идентификацијом са актером историје о којој промишља и коју прича, Џем-султаном, нарушава онтолошке границе између историје и приче: „Тамил је признао отворено и гордо да је истоветан са Џем-султаном, то јест са човеком који је, несрећан као нико дошао у теснац без излаза, а који није хтео, није могао да се одрече себе, да не буде оно што је” (стр. 89). Експлицитна формулација, митска формула: „Ја сам то”, условљава повреду граница између историјског и фикционалног света.

Наиме, ако се, према појмовно-категоријалном апарату Брајана Мекхејла,²¹ актери турске историје из XV века схвате као „историјске реалеме”, односно као особе и догађаји из службено познате историје, који су кроз Тамилову причу увучене у фикционални свет *Проклете авлије*, њихова фикционализација, дозвољена у тзв. „мрачним пољима” која се могу појавити и кроз представљање унутрашњег живота те историјске личности, овде је прекорачена. Идентификација наратора са једном од историјских реалема, без обзира на његово (нараторово) знање о догађају о којем говори, доводи до замене места историје и фикције и имплицира питање његовог сведочанства које је на почетку претендовало да буде веродостојно и поуздано, а самим

²¹ В. Брајан Мекхејл, стр. 113.

тим и ограђено од света фикције. Ћамил тако више није „историчар” који се због својих предиспозиција чинило да јесте, јер није и никако не може бити објективан, него наратор у чијем се свету мењају историја и имагинација. Иако у роману нема миграција историјских личности из стварног у фикционални свет,²² онтолошка граница између историје и приче, која је успостављена пре фра Петровог присећања на затвор Deposito, помера се поисто-већивањем фикционалног лика са историјским, који му није савременик, већ до кога је и сам посредно, путем читања историјских извора доспео.

Узимајући у обзир тезу да у реконструисању прошлости „ма колико биле поуздане, чињенице добијају смисао у тумачењу”²³ и да ако читамо један историјски роман, првенствено, са свим међусобним дистинкцијама, мислимо на његову *вероватност* и *веродостојност*,²⁴ које је бар традиционални тип овог жанра настојао да испуни, откривамо могућност да Андрићу, писцу са високом аутореференцијалном свешћу у овом роману, изгледа, није циљ да његова прича пренесе *веродостојну* слику времена и историје о којима прича Ћамил, већ ону која је довољно *вероватна* да би кроз његову интерпретацију и реконструкцију била разлог и мотивација за Ћамилову идентификацију са Џем-султаном. Романописац је путем исказа младог историчара пренео легендарно историјско искуство, које никако није једнозначно, а које је показатељ на којим све интерпретативним нивоима историја може да постоји.

Хаимово сведочанство/прича о Ћамиловој историји, из које сазнајемо какво може бити дејство историјских књига, из којег проистиче иреално Ћамилово замишљање „да је у њему дух” несужењог султана из XV века, што утиче и на његову повученост и понашање, употпуњује такав увид. Судаћи на основу Ћамиловог психолошког и етничког склопа (по мајци Грк, по оцу Турчин, као што је и Џем-султан по мајци Србин, а по оцу Турчин), прича коју преноси фра Петру и под претпоставком да је чињенично утемељена није веродостојна, већ вероватна реконструкција прошлости. Ако је Ћамил егзистенцијално непоуздани „историчар”, онда је и аутор, као последњи, неверодостојни преносилац историјске приче, а историја губи онтолошки статус у мноштву посредовања. Онтолошки преступ, који је Ћамил у тој реконструкцији начинио, легитимизацију добија тек уколико је прича неурастеничног и логоричног Хаима и варљивог сећања фра Петра истинита. Али, уколико се њихова прича припише фикционализацији и њеним мерилима истинитог, онда истину у тим казивањима не можемо и не треба да тражимо. Истина фикције је само њена истина која не претендује на своју важност изван света њених граница, а у којима је, као таква, истина готово потпуно ирелевантна категорија. Иако у историји свеколике књижевности ретко где можемо наћи

²² В. исто

²³ Ђорђевић Вуковић, *Историјски роман*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 2009, стр. 77.

²⁴ Уп.: „Вероватно је оно што личи на истину и делује као истинито... [...] Веродостојност (la veridicité) јесте слагање са чињеницама. Вероватно изгледа и оно што није истинито (веродостојно), и обрнуто. Вероватност зависи од представа о стварном, и отуда појам историјске вероватности. Оно што је вероватно човеку једног не мора то бити човеку другог периода, јер ни њихове представе о стварном нису исте”, у: Ђорђевић Вуковић, стр. 78.

литерарни спис који на овај или онај начин не упућује на свет изван књижевности, према разумевању фикције које проналазимо код Дорит Кон, а која, имајући овај аспект у виду, условно претпоставља да је фикција „књижевно нереференцијално приповедање”, односно такво приповедање које не мора да указује ни на шта изван себе самог,²⁵ можемо тврдити да је истина у роману *Проклета авлија* аутономна и самосвојна. Сасвим је извесно, међутим, да без обзира на било какав тип кореспонденција између стварног света и света фикције, истина фикције, као и истина мита јесте на вишем онтолошком ступњу важности од историјске истине, јер је јединствена, свечовечнија и, у најбољем смислу речи, свеобухватнија.

Већ поменути историчар Хејден Вајт, на темељу Ничеове критике историјског објективизма, у који је уграђена посткантовска епистемолошка платформа која онемогућава сваки облик непосредног сазнања, истиче да, поред нужне наративности историје, рад историчара не представља неутрално репродуковање прошлости, већ нужно подсећа на „поетски чин”, јер је историографски текст артефакт који обликује истраживану стварност помоћу наратије и тропа. Тамил, дакле, историографске чињенице са којима се преданим радом и интересовањем упознао обликује својом наратијом.²⁶ Уносећи причу као спону некохерентних историјских података, Тамил уноси своје време, своју идеологију, своју личну историју, а самим тим и себе. Историја коју преноси јесте његова модификација, а не оно што се заиста догодило. Увлачећи у тај дискурс и свој емотивни став који ће резултирати идентификацијом са једним од његових главних актера, Тамил не само да нарушава принцип објективности историјског приповедања, већ и традиционалне историјске фикције.

Сазнавање догађаја из прошлости, из историје о Бајазиту и Џем-султану, о којој Тамил говори фра Петру, до читаоца, или до ниже инстанце првог екстрадијегетичког приповедача који прати сећање фра Растислава, долази посредним путем, кроз мноштво текстова који препричавају један други. Они су верификовани кроз усмене приче/сведочанства наратора *Проклете авлије*. Низ полази од историјске грађе коју Тамил користи, која је и сама посредована мноштвом писаних сведочанстава/текстова; наставља се Тамилевим усменим сведочанством/текстом, а ригорозно деформисаним доживљајем наратора/сведока; потом усменим сведочанством/текстом фра Петра, као фра Растислављевим „сећањем на причу” коју му је последњих недеља свог живота много и често причао фра Петар; а завршава се причом/текстом који се посредством доживљеног говора првог приповедача преноси до читаоца. Тиме и наратолошки поступак којим се Андрић користио на структуралном плану, односно прстенаста или „верижна” структура наратије, иде у прилог

²⁵ В.: Адријана Марчетић, стр. 31.

²⁶ Друга могућност је да је до историјских података, можда већ модификованих, доспео посредним путем текстова ранијих историчара и њихове визури и перспективе којом су заокружиле једну историјску микроцелину.

теорији текстуалне посредованости историјског сазнања, а, према терминологији новоисторичара Луиза А. Монтроуза – „текстуалности историје”.²⁷

Ако се руководимо тезом новоисторичара да текстови рефлектују историју, али и да је сами производе, можемо констатовати да роман *Проклета авлија*, који репрезентује текст, тачније књижевни текст, сегментира и структурира историју схваћену као перманентно слагани нанос различитих интерпретација, која је, без обзира на варљивост појединих текстуалних трагова од којих је сачињена, у бити антихуманистичка и антагонистичка.

У покушају да ово дело на веродостојан начин уронимо у једну књижевну епоху или правац, морамо се руководити разматрањем појмова књижевне чињенице и књижевне еволуције руског формалисте Јурија Тињанова. Ако, према његовом схватању, разумемо књижевност као динамичку говорну конструкцију, односно испрекидани еволутивни низ, који подразумева да се суштина нове конструкције може налазити „управо у новом начину коришћења старих поступака, у њиховом новом конструктивном значењу”,²⁸ да „епоха увек комплетира потребне јој материјале, али начин коришћења тих материјала, карактерише једино њу саму”,²⁹ као и да је веза савременог дела са текућом књижевношћу, веза дела са другим делима истог аутора или са жанром, „прећутна чињеница, која је унапред установљена”,³⁰ увидећемо да је књижевно-историјска позиција романа *Проклета авлија* комплексна и тешко одредива. Према начину коришћења материјала, поступака и стратегија и према суптилном померању идејног тежишта са егзистенцијалистичког и епистемолошког на онтолошко поље, могли бисмо утврдити да ово Андрићево остварење кореспондира са поетиком традиционално-реалистичког и тада важећег модернистичког, али и да антиципира постмодернистички концепт романа и поимања историје и фикције, чије ће се прве назнаке у српској књижевности појавити тек једанаест година касније романима *Баишта*, *пепео* Данила Киша, *Време чуда* Борислава Пекића и *Моја сестра Елида* Мирка Ковача.³¹

²⁷ Уп.: „Постструктуралистичка оријентација на историју која се сада јавља у науци о књижевности може се окарактеризирати као реципрочни интерес за историчност текстова и за текстуалност историје... Под 'текстуалношћу историје' желим сугерирати, прво, да ми немамо приступ пуној и аутентичној прошлости, живој материјалној егзистенцији, непосредованој осталим текстуалним траговима друштва о којем је реч – траговима за чије очување не смијемо мислити да се случајно догодило, већ морамо претпоставити да је оно, бар дјелимично, било последица сложених и суптилних социјалних процеса памћења и заборављања; и друго, да су ти текстуални трагови и сами подложни накнадним текстуалним посредовањима чим постану 'документи' на којима историчари заснивају своје властите текстове, зване 'историје'. Као што нас је Хејден Вајт подсетио, такве текстуалне историје – нужно, али увијек непотпуно – својим наративним и реторичким формама конституирају ту 'историју' у коју нас позивају да уђемо”, у: Луис А. Монтроуз, *Поетика и политика културе*, цитирано према: Зденко Лешћ, *Нови историцизам и културни материјализам*, Народна књига–Алфа, Београд, 2003, стр. 113.

²⁸ Јуриј Тињанов, *Књижевна чињеница*, *Поетика руског формализма*, стр. 272.

²⁹ Исто.

³⁰ Јуриј Тињанов, *Књижевна еволуција*, *Поетика руског формализма*, стр. 290.

³¹ Ову типологијацију је 1991. године дао Александар Јерков у својој студији *Од модернизма до постмодерне*: „Прави преломни тренутак после кога се у српској књижевности морају покренути питања пост-модернизма, односно – како се овде предлаже – постмодерне, означен је 1965. године објављивањем три значајна романа нове генерације писаца: *Баишта*, *пепела* Данила

Антиисторијски роман

Роман *Проклета авлија* се на тематско-мотивском плану може читати као историјски роман, док по својој идеологији представља метапрозни дискурс о механизмима историје који детерминишу човекове и системске слабости и мане и афирмишу историјски свеприсутну категорију људског зла. Иако ауторски коментар у причи и идеја историје коју елементи приче верификују, легитимно учествују у конституисању историјског романа као жанра, *Проклета авлија* је у својим најдубљим садржинским и смисаоним слојевима антиисторична. На то указује начин интерпретације конкретних историјских чињеница, али и укидање временских категорија и перманентна садашњост на плану хронотопа приповедања у коју Авлија увлачи, где и сам фра Петар „заборавља оно што је било и све мање мисли на оно што ће бити, па му се прошлост и будућност слегну у једну једину садашњицу, у необични и страшни живот Проклете авлије” (стр. 34). „Отуда *свеприсутство* Авлије у фра Петровом”, самим тим и у Андрићевом „разумевању поприма обличје својеврсног *глобалног модела*, односно парадигме у којој се приказује сада већ злокобно отуђени и застрашујуће обездушени „поредак“ људског света”.³² Читано кроз овакву значењску призму, ово Андрићево дело на историјској основи, а путем фикционалног привида историјског приповедања, нуди пессимистичку визуру цивилизацијског кода као вечну онтолошко-историјску парадигму.

ИЗВОРИ

- Андрић 1981: И. Андрић, *Проклета авлија*, Београд: Просвета–Нолит–Завод за уџбенике и наставна средства.
- Андрић 2005: И. Андрић, *Проклета авлија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

ЛИТЕРАТУРА

- Бужињска, Марковски 2009: А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.
- Во 1996: П. Во, Метапроза, Београд: *Реч*, децембар 1996, бр. 28, Београд, стр. 77–84.

Киша, *Времена чуда* Борислава Пекића и *Моје сестре Елиде* Мирка Ковача”, Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, Јединство- Дечје новине, Приштина – Горњи Милановац, 1991, стр. 99–100.

³² Тихомир Брајовић, „Параболично-гротескно позорје људских судбина”, поговор у: Иво Андрић, *Проклета авлија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, стр. 100.

- Вуковић 2009: Ђ. Вуковић, *Историјски роман*, Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Јерков 1991: А. Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, Приштина – Горњи Милановац: Јединство – Дечје новине.
- Лешић 2003: З. Лешић, *Нови историцизам и културни материјализам*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Марчетић 2009: *Историја и прича*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Мекхејл 1996: Б. Мекхејл, Постмодерна проза, Београд: *Реч*, март 1996, бр. 19, Београд, стр. 105–119.
- Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос-арт.
- Поповић 2007: Т. Поповић, Књижевна грађа и књижевна историја, у: *Фолклор, поезика, књижевна периодика. Зборник радова посвећен Миодрагу Матицком*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр.
- Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поезике*, Београд: Нолит.
- Петров 1970: А. Петров (избор, предговор, белешке), *Поетика руског формализма*, 1970, Београд: Просвета.
- Шкловски 1984: В. Шкловски, *Грађа и стил у Толстојевом роману Рат и мир*, Београд: Нолит.

Jana M. Aleksić

STORY ABOUT HISTORY (ONE KIND OF READING HISTORICAL FICTION
IN THE NOVEL *PROKLETA AVLIIJA* BY IVO ANDRIĆ)

(Summary)

Primary feature of Andrić's poetry is linguistically and stylistically precise and thematically developed narration brought through the revelation of the individual narrations and the mechanisms of their romances which come to life through the mask of oral records of the hero – narrator in his novel *Prokleta Avlija* more transparently than in other Andrić's prose writings. Having revived and expanded the field and possibilities of the fictional narration to the historical storytelling and history itself, Andrić in fact implicitly questions and compares the character and nature of his heroes' world with the one found outside the literary-artistic text. Keeping that in mind, we are given the possibility to shed a new light onto the comprehension of the relation between the two narrative processes – history and fiction – imposed by the author. According to the usage of the mechanisms and strategies, and according to the subtle movement of the thematic centre from the existential and epistemological towards the ontological field, we could conclude that this Andrić's accomplishment corresponds to the poetry of traditionally-realistic and, at that time, modernistic concept, but also anticipates post modernistic one of the novel and the understanding of history and fiction whose primary indicators will have appeared eleven years later.

Бранко М. ВРАНЕШ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ТУЖНА СРЕЋА ПОСЛЕДЊИХ ВИТЕЗОВА: АНДРИЋЕВ ЋАМИЛ И КНЕЗ МИШКИН ДОСТОЈЕВСКОГ

Излагање пред читаоцем, на трагу истраживања започетих у књизи *Последњи витезови (Огледи из књижевности)*, стреми да доведе у везу два разнородна, али суштински блиска, јунака чувених романа Андрића и Достојевског, Ћамила и кнеза Мишкина. На том путу, поред испитивања међусобних сличности и разлика, поставља се и питање смисла трагедије у данашњем животу.

Кључне речи: Иво Андрић (1892–1975), Фјодор Михаилович Достојевски (1821–1881), *Проклета авлија*, *Идиот*, Ћамил, кнез Мишкин, трагедија, последњи витезови.

Да ли је за савременог човека у времену у којем тло озбиљног мишљења потпуно и неповратно измиче ишта важније од питања о трагедији, чије је, ако је веровати теоретичарима, родно место управо позорница коју напуштају богови? А уз питање о трагедији, тамо где се више не може ослонити ни на шта осим на њу, ниједно се друго питање не поставља са тако преком потребом као питање о срећи. Ако је за човека *бити*, како је мислио Лукач, исто што и *бити трагичан*, како се онда у томе што *јесмо* може пронаћи необорив разлог за рајску испуњеност, упркос бесмислу и недаћама живота? Па ипак, помислило се да је срећа већ ту где, по речима Драгана Стојановића, одавно пребива јунак чувеног романа Достојевског, кнез Мишкин, сулудо посвећен идеји добротe постојања. Или је, може бити, тамо где се пресудно предајемо себи до самозаборава, где *нема сванућа* осим оног у нама самима? Да би се било, тада, мора се бити трагичан, а *бити* је онда само по себи највећа, ако не и једина, срећа која је човеку додељена. То би значило да управо трагички човек досеже рајско стање.

Андрићев *ефенди* Ћамил и *кнез* Мишкин Достојевског свакако су међу најпознатијим јунацима у нашој културној и књижевној традицији. Премда удаљени у времену, они стоје истакнути на врховима књижевне историје, где би се лако могли угледати. Упркос томе, никада их нисмо упоредили. Ако то

* brankovranes@sbb.rs

учинимо као да смо руковођени скривеном вољом књижевности која захтева тумачење, још увек се у први мах питамо зашто бисмо то чинили? Зар то не делује као случајно повезивање, као да се све може поредити, а онда ништа не мора. У чему је нужност овог неочекиваног и изванредног, тако дуго при-тајеног сродства?

Ако се боље погледа, све, од Ћамиловог и Мишкиновог изгледа, порекла, карактера, од друштвених диспозиција до тананих симболичких веза, припада подручју вредности толико сличном, да је право чудо како смо у истоветној наклоности за оба јунака, једног непогрешиво држали раздвојено од другог. Представници два тако различита романа као што су Андрићева *Проклета авлија* и *Идиот* Достојевског, ефенди Ћамил и кнез Мишкин, припадају посебној врсти духовних подвижника. Њихово истинско витештво духа прави је предмет херменеутике узвишености, једне чудне, можда и последње врлине јунака.

Приповедач на почетку романа *Идиот* скреће пажњу на два путника у вагону варшавског воза. Они се својим ликом издвајају од осталих путника – „у обојице беху лица упадљива”¹, каже приповедач. Један од њих био је Лав Николајевич Мишкин, последњи изданак руске кнежевске лозе, „младић (...) од својих двадесет шест–седам година, (...) веома плав, са густом косом, упалих образа и са меком, шиљастом, скоро сасвим белом брадицом. Очи су му биле крупне, плаве, и помно гледале у човека; у њиховом погледу било је нешто благо, али тешко, нешто пуно оног чудног израза по коме човек већ на први поглед код неке личности уочи падавицу. Иначе је лице тог младића било пријатно, фино и суво, али безбојно (...)”² У сваком случају, било је на њему некако „све страно, неруски”³.

Фра Петар није могао да се довољно начуди господској појави несрећног младића из Смирне који је једнога дана закорачио у цариградску авлију. „Лице тог човека било је ново изненађење. Лице младића, меко, мало подбуло, бело и бледо оним собним бледилом, друкчије од свега што се овде могло очекивати, обрасло у риђу, пахуљасту браду од десетак дана, и оборене, нешто светлије бркове. Истицали су се велики, болеснички и попут убоја тамни колуту из којих су (...) гледале модре очи. Фра-Петру, који је у свом веку видео много болесника сваке врсте дође одједном све то познато. Не те, али такве очи он је већ гледао. (...) Младић је нетремице, испитивачки али мирно гледао у фратрово отворено, широко лице (...)”⁴ Младић је, како потом сазнаје, био последњи потомак богате турске породице. Додуше, потомак који је чак и говорио „са неком помало западњачком учтивошћу”⁵ Толико необичан да, како резонује фратар, „и јесте Турчин, и није”⁶.

¹ Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962): стр. 11.

² Исто: стр. 12.

³ Исто.

⁴ Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 46.

⁵ Исто: стр. 48.

⁶ Исто: стр. 50.

Нема више кнежева Мишкинових, ни име им се данас више не чује,⁷ као што нема ни Тахирпаше, по чијем је одласку Ћамил „остао сам, са знатним иметком” и „без (...) ближе родбине”.⁸ Племенито порекло јунака на посебан начин усаглашено је са белином пути и појаве, и то је топос аристократског карактера. Аристократско издвајање из средине сугерисано је у оба случаја западњачким манирима и изгледом, јер је он место разлике у односу на средину, а не израз предрасуде. Господственост и трошност нараштаја који се ближи своме крају пронашли су више него прикладан лик у двојници младића о чијој несрећној срећи се мора, иако је то посебно тешко, говорити опрезно и без оклевања.

Ћамил и Мишкин, два младића⁹ бледог, прозачног лика страдалника, у којима се укршта болесно и светачко, личе један на другог готово до подударана.¹⁰ Упадљивог лица, Андрићевим речима, другачијег од свега што се у њиховом окружењу могло очекивати, светле пути, риђе или плаве танке браде, и етеричне појаве, они усредсређеним погледом фокусирају свога саговорника. Поглед кнеза Мишкина одаје епилептичара, а фра Петар у Ћамиловим очима препознаје поглед душевног болесника. Сублимну слику јунака нарушава изнуреност и декадентна грозничавост. Обојица су скоро нетелесни, готово дематеријализовани, као да су тужна слика једног племенитијег поретка од кога су остали само обриси.

Кнежев и Ћамилов говор је и сам на ивици да се преломи у ћутање и неразабирљивост. Преосетљиви и узбуђени, са тешко разумљивим, испретураним редоследом мисли, они говоре више сами себи него другима. Мишкин говори у вечитој журби да мисли које му се плаховито и ненадано јављају не ишчезну, јер је то што има да саопшти од огромног значаја упркос тешкоћама да буде саопштено у облику у којем кнез то успева да искаже.¹¹ Ћа-

⁷ Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962): стр. 16.

⁸ Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 58.

⁹ Кнез Мишкин је, процењује приповедач, имао близу двадесет шест-седам година. [Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962) : стр. 12.] Могло би се закључити да је Андрићев јунак био незнатно старији. Пошто је напунио двадесет и четири године, Ћамил полази на студијска путовања у Египат и на Род (стр. 59). Приповедач преноси како је из тих разлога младић *неколико година* избивао из живота својих вршњака. Убрзо потом Ћамил бива одведен у Авлију. Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 59, 61, и даље.

¹⁰ Такав начин сликања светитеља или искушеника уобичајен је у хришћанској традицији. Нимало не чуди уколико га поменемо у контексту карактеризације кнеза Мишкина. Али је занимљиво да је нашао свој одјек и у Михизовим речима да Ћамил у својој појави истовремено садржи управо „болесно и светачко”. Михајловић, Борислав. „Читајући ’Проклету авлију’”, у: *Проклета авлија* (Београд: СКЗ, 1960), стр. 13.

¹¹ Могла би се навести бројна места из романа Достојевског која илустрирају такву тврдњу. Одабраћемо сцену репрезентативну за читав роман, чувени пријем на коме кнез разбије скупоцену вазу, управо оно што једино нипошто не сме да чини и на шта је упозорен. Мишкин се у заносу обраћа окупљенима: „Не, збиља, боље је ипак да говорим! – настави кнез са новим грозничавим полетом (...) Ја хоћу све да објасним, све, све, све!” Кнез потом наставља, као да води разговор са самим собом: „Чујте ме! Ја знам да није лепо само причати, него да много више вреди обичан пример, боље просто почети... Ја сам већ и почео... и, и зар је збиља могуће бити

мил данима фра Петру журно исповеда историју Џем-султана без краја и препознатљивог реда.¹² Брзина и ужурбаност наглашавају одсудност и значај сазнања које јунак има да саопшти. Са друге стране, у таквом, по много чему недостатном, изразу јунакових мисли и емоција, осликава се и један значајнији недостатак коначног поретка који једино и може да дочара неуређеност, растрзаност и амбивалентност повлашћеног унутрашњег света.

Силе ироније и патоса сплићу се у Ћамилу и Мишкину попут заједничког генетског кода. Врлина Ћамилове и Мишкинове идентификације са идеалним ликом трагике или христолIKE доброте, уједно представља место њиховог основног неуспеха. Мишкин остаје неснађени Христ, немоћан пред катастрофом којој и сам доприноси, прелеп у својој неделотворности, а Ћамил занесени и залутали, иако истински трагичан султан. Читалац је, услед такве раслојености, у исто време потресен и огорчен, ганут и непријатно изненађен начином на који је представљена судбина доброте бољег људског бића.

Неодољива нелагода у читању романа Андрића и Достојевског ту нас не напушта. Читалачка визура Ћамиловог и Мишкиновог лика непрестано се колеба између патологије болести и племенитости заноса. Фасцинантна самосвест кнеза Мишкина увек носи у себи нешто између племените отцепљености од света и његовог „идиотизма”. Узвишеност Ћамиловог заноса има амбивалентност заноса и опсесије, саживљавања са другим човеком и идентификације као психичке болести.

Критичари оправдано истичу комичне или ироничне црте у иначе трагичном и патетичном лику кнеза Мишкина, па чак и брисање граница између трагедије и лакрдије у Мишкиновом лику, и у свету романа.¹³ Ћамилова

несрећан? О, шта су моји јади и моје невоље ако сам способан да будем срећан? Верујте, ја не разумем како је могућно да неко пролази поред дрвета а да се не осети срећним што га види? Да разговара са човеком, а да не буде срећан што га воли! О, ја само не умем да искажем... али на сваком кораку има толико много ствари, тако дивних, да и онај у највећој мери заблудели човек мора увидети како је леп овај свет.” Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962) : стр. 711, 713. Драган Стојановић у Мишкиновом монологу уочава објаву идеје о могућности човекове рајске среће која проистиче из саме чињенице да постоји. Стојановић, Драган. „Стварност и немогућност раја: *Идиот* и *Кротка*”. У: *Рајски ум Достојевског*. (Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Досије студио, 2009): стр. 149–150.

¹² Ћамил се „сатима заборављао потпуно, причајући судбину Џем-султана, као да говори о нечем што треба да буде казано што пре, још овог трена, јер сутра већ може бити доцкан. Служило се час турским час италијанским језиком, заборављајући, у брзини, да преведе француске и шпанске цитате које је говорио напамет” (стр. 88–89). „Без увода и видљиве везе, без временског реда, младић би почињао да прича неки призор из средине или са краја Џевовог заточења. Говорио је (...) не водећи много рачуна да ли га његов саговорник слуша и да ли може да га прати. / Фра Петар се није право ни сећао кад је у ствари почела та прича без реда и краја” (стр. 90). У: Андрић, Иво. *Проклета авлија*. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.

¹³ Стојановић, Драган. „Стварност и немогућност раја: *Идиот* и *Кротка*”. У *Рајски ум Достојевског*. (Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Досије студио, 2009): стр. 186. Амбивалентна карактеризација јунака Достојевског присутна је чак и у његовом именовању. Браун тако указује како Мишкиново име *Лев* у дословном преводу значи *лав*, док је његово презиме изведено од речи *миш*, тачније од њеног деминутива *мишић*. По Брауну, такво именовање јунака оставља нерешену дилему да ли је „тобожњи миш у ствари један лав”, или обрнуто, да ли је „тобожњи лав заправо немоћан миш”. [Браун, Максимилијан. „Достојевски”. Прев. Томислав Бекић. (Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2008):

трагичност треба да буде схваћена као трагедија изгубљености. Сам Андрић у својим белешкама током настанка *Проклете авлије* о томе говори.¹⁴ У Ћамиловом, као и у Мишкиновом, лику, истицана је амбивалентност ироније патолошког поремећаја наспрам врлине трагичког, песничког и емпатијског подвига јунака.¹⁵

Ћамил и Мишкин су саткани од несреће. То су јунаци неуспеха. Од опадања племићког сталежа, начете психе и нестабилног изгледа, до пропалих идеала, све доприноси томе јединственом утиску. Нико, међутим, не може без оклевања пристати на то да је неуспех једино за шта су Ћамил и Мишкин способни, а несрећа једино чему нас уче. У Ћамиловом и Мишкиновом неуспеху има снаге која га преображава у посебан успех. Њихова несрећа је на неки начин озарена изнутра.

У парадоксалном обрту недостаци оба јунака показују се као конститутивни чиниоци њихове аутентичности, као потпора њихове људскости и убедљивости. Изругивање Мишкина и Ћамила појачава дирљивост неразумевања и одбачености, у читаоцу оставља укус горког саосећања, али никада не оспорава саме јунаке толико колико оне који им се изругују. Мишкин би без својих комичних или аутоироничних црта био бескрвна и слаба имитација Христа.¹⁶ То важи и за Ћамила, чији људски улог у страдању не бисмо довољно осетили без иронијске амбивалентности његовог лика.

стр. 219.] Семантика имена карактеристична је и за Андрићев роман. Како указује Тартаља, име идеалног Андрићевог јунака *Ћамила* у преводу са арапског језика значи *савршени*. Андрић је врло вероватно био свестан ове могућности будући да се за имена других јунака *Проклете авлије* такође може наћи адекватан „превод“ и одговарајуће објашњење. Надимак истовремено страшног и комичног управника Авлије, *Карађоза*, потиче од гротескне фигуре из турског позоришта сенки. Име Јеврејина који се уживљава у туђе животне судбине, *Хаима*, у преводу са хебрејског језика значи *животи*. Име постојаног фратра упућује на библијску етимологију имена *Петар*, са значењем *камен*, *стена*, и тако даље. Рекло би се да је Андрић именовањем главног јунака *Проклете авлије* разрешио недоумице које Достојевски у имену Лава Мишкина оставља отвореним. Међутим, питање Ћамиловог *савршенства* од исте је врсте као питање Мишкиновог *идиотизма*. Видети поглавље *Семантика имена* у: Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика*. (Београд: Нолит, 1979): стр. 72–77.

¹⁴ Андрић пише: „Могао је бити Тахирпашин син, имућан, школован, али он [Ћамил] је претпостављао да буде прогнани и болесни Џем, а то је стварно значило не бити ни једно ни друго, јер Џем је у њему убијао Ћамила, а Џем није могао постојати”. Навод према: Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика*. (Београд: Нолит, 1979): стр. 261.

¹⁵ Од Петра Цацића и Ива Тартаље до Александра Јеркова и Драгана Бошковића, критичари наглашавају изгубљеност, неуспостављеност, или празнину Ћамиловог идентитета, која подразумева и патолошку димензију његовог поистовећења. Иво Тартаља, са друге стране, истиче несразмерност Ћамилове идентификације са Џемом. Док је Ћамил духовни испосник, интровертни и меланхолични интелектуалац далеко од светских сукоба, Џем је „бујна ренесансна природа”, активан човек величанствене судбине одређене сукобом са братом, у живи оновремене јавности. Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика*. (Београд: Нолит, 1979): стр. 93–94. Библиографски подаци о студијама поменутих аутора наведени су у литератури.

¹⁶ Драган Стојановић истиче да тек са комиком у себи Мишкин може деловати као потпун, жив и убедљив лик, избегаваши тиме сентименталност и извештаченост. Браун, с друге стране, свраћа пажњу на проблем репликације Христа са којим се Достојевски сусрео у тежњи да представи апсолутно доброг човека по хришћанском идеалу. Достојевски решава овај тежак задатак снизивши свог јунака, у чему битну улогу игра комика. Стојановић, Драган. „Стварност и немогућност раја: *Идиот* и *Кротка*”. У *Рајски ум Достојевског*. (Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Досије студио, 2009): стр. 171–172. Браун, Максимилијан.

Те амбиваленције не умањују снагу и лепоту њиховог заноса, и то је утисак који у романима претеже. Ћамилово и Мишкиново аристократско порекло оплемењено је посебном осећајношћу. Обојица су млади, префињени људи, рекло би се по нечему занесени као песничке душе. Појам заноса, притом, не сме се разумети у његовом свакодневном значењу. Занос јунака представља апсолутну посвећеност животу духа и идеја, испуњености смисла, свему оном што би се, у контрасту са економском и прагматичном егзистенцијом, могло примити под пространо окриље идеализма. Док Ћамил живи занесен моралом у историји насиља, Мишкин живи занесен моралним идејама у односу према живим људима. Није то исти занос, али због њега ови јунаци и нису ништа друго но занос који чини једину садржину њиховог унутрашњег бића.

Мишкинов животни занос представља благородну, али и самопрекорну, преданост доброте. Он се у потпуности предаје Другом, кроз посебну љубав пуну разумевања и сажалења. Кнез Мишкин и на поругу и на гнусност реагује разумевањем и благошћу. Он је испкупитељ света који болове других узима на себе као своје, који их проживљава као сопствене. Зато се у Мишкину с разлогом види оличење моралне лепоте више него моралне делатности – у том смислу његов занос изванпрактичан је и личи на занос уметничке душе, занос који одише лепотом и смислом естетског.¹⁷

Ако је кнез Мишкин до крајности предан другима, Ћамил је неумољиво предан себи. Док је Мишкинов живот напор да га други чују, Ћамил се скрива од непожељних слушалаца. Историја Џем султана претвара се у основну мисао и једини смисао његовог бића. Ако је Мишкин тумачен као лик моралне лепоте, Ћамил је, због лепоте свога излагања и снаге уживљавања, с правом тумачен као лик песника и историчара у исти мах.¹⁸

У блискости посвећених и занесених душа крије се, међутим, капитална разлика коју повлачи целина Андрићевог романа. Њу не успева да превлада

„Достојевски”. Прев. Томислав Бекић. (Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2008): стр. 201–202.

¹⁷ У познатом писму Мајкову од 12. јануара 1868. године, у току рада на роману *Идиот*, Достојевски износи своју давнашњу намеру да *прикаже једног апсолутно доброг човека*. Браун упозорава да Достојевски заправо користи реч *прекрасный*, чије је основно значење (*веома лепо* у естетском смислу, а тек пренесено значење, додуше уобичајено, и код Достојевског у првом плану, *веома добро, изврсно* и томе слично. Истичући да се тиме искључује могућност свакодневно-прагматичног тумачења *доброг* човека, Браун наставља да је „апсолутно добар човек Достојевског (...) очигледно ’леп својом моралном савршеношћу’; а лепота може у сваком, па и у пренесеном значењу да буде без неке прагматичне сврхе, па чак и бесмислена. У таквом појму ’доброг човека’ априори је садржана могућност трагичног исхода”, до којег, како истиче Браун, потврђујући последице одређења *прекрасный*, у роману и долази. Браун, Максимилијан. „Достојевски”. Прев. Томислав Бекић. (Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2008): стр. 215–216.

¹⁸ Иво Тартаља истиче како је снага имагинације, уживљавања и емпатије основна одлика песника свих времена. Ћамилово понирање у историјска проучавања, идентификација младог биографа са историјским ликом коме је посвећен, отуда имају обележја песничког саживљавања. Са друге стране, стилска савршеност Ћамиловог монолога наведеног у *Проклетој авлији* сведочи о његовим изузетним естетичким капацитетима. Најзад, сам Џем-султан са којим се Ћамил поистовећује такође је био песник и естета. Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика*. (Београд: Нолит, 1979): стр. 103, 117, 141.

ни то што Ђамилов занос, уједно и Ђамилов живот, представља понирање у историју, беспошtedно препуштање Другом као лику те историје, проживљавање његових патњи и целокупног живота као сопствених. И Ђамил је сапатник, као Мишкин, али патњу присваја од човека који је давно нестао са овога света. Без обзира на то, Мишкиново мартирство остаје сасвим другачије врсте. Ђамил изневерава основни смисао христоликог поступања – усмереност према ближњем.¹⁹

Онострана лепота заноса представља залог људскости. У одустајању од ма и најмање везаности за новац, трговачко стицање или прераспoделу добара, осећамо анахрону и неоdoљиво хуману црту којом оба јунака срећно одударaju од закона времена у коме живе. Њихова наследства и породична имања већ их представљају на тужноме рубу аристократског света. Ефенди Ђамил је „са двадесет и четири године (...) био млад и богат особењак који није знао где шта има ни како се тим што има располаже и управља”,²⁰ а кнез Мишкин је, у складу са сликом христоликих јунака руског писца, „потпуно равнодушан према имању”, њему „недостаје (...) материјална прорачунатост свих врста, своје богатство до којег је дошао тако изненада дели без премишљања”.²¹

Несрећна неприхваћеност јунака садржи у себи разлоге на којима би им други могли позавидети. Уместо да потчини необичну индивидуалност јед-

¹⁹ Откривање митске подлоге Андрићевог романа основни је циљ Џацићевих истраживања *Проклете авлије*. У том смислу Петар Џацић на неколико места пореди Ђамила са Христом. „Ђамилово постојање и деловање у условима Авлије, ми смо назвали 'христоликим'. Између осталог, та 'христоликоост' се огледа и у физичком опису, и у фантазији порекла (двоструко очинство), и у неким спољним околностима: као што се рибар Петар одрекао свог учитеља пред зору, тако се фратар Петар одриче свог чудног пријатеља уочи његовог судњег часа – у наступу страха и, срећом, у себи.” Џацић, притом, и сам истиче уопштеност свога поређења: „Наравно да говоримо о ширем архетипском смислу голготске драме, ослобођене своје религиозне фолије” (стр. 119–120). Џацић је указао и на „христолико Ђамилово признање – Џем то сам ја”, у коме представници репресивног друштва препознају признање кривице, попут Христових стражара (стр. 77, 119). „Обнавља се митска шема: у кобном часу, Христ такође каже – Ја сам то, да би зачео и оправдао, истовремено, велику тему мартирства и страдања” (стр. 84). Ради се заправо о митском начину успостављања идентитета према претходно утврђеном моделу (стр. 20). Видети: Џацић, Петар. *О Проклеtoj авлији*. Београд: СКЗ, 1992.

Џацићеве увиде о архетипској структури *Проклете авлије* развио је Иво Тартаља до формуле мита. Тартаља пружа бројне примере формуле *Ја сам то* у светској духовној традицији, видеvши у њој, на трагу Томаса Мана, основну законитост мита. „Па и драматичне библијске ноћи у врту Гетсиманском Исус Назарећанин се стражарима који су га тражили открио рекавши 'Ја сам' (или [...] 'Ја сам то', већ према томе како се текст четвртог јеванђеља преведе). На ту реч стражари су устукнули и попадали на земљу. Затим је Исус своју реч поновио. Гонили су га због истоветовања са царем. Неспоразум вечити: мислио је на цара небеског ('Ја и отац једно смо'), а службеници су мислили на свог императора. Стављање на крст је досуђено у име политичке опрезности (...).” Тартаља, Иво. *Притоводачева естетика*. (Београд: Нолит, 1979): стр. 89–90. Не треба посебно наглашавати аналогност описане ситуације са Ђамиловом судбином, његовим испитивањем у ћелији или валијином заблудом.

И поред блискости Ђамилове и Христове више духовне, него телесне појаве, заједничког страдања појединца у сукобу са репресивним друштвом, или митске идентификације, мислимо да се поменута разлика у оријентацији према свету тиме значајно не мења.

²⁰ Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна заложба Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 59.

²¹ Feher, Ferenc. *Pesnik antinomija*. Prev. Lazar Merković. (Beograd: Nolit, 1981): стр. 226.

ном устаљеном поретку, иронијски однос средине према јунацима убедљиво показује недостојност и ограничености самог тог поретка.

Ћамилово и Мишкиново отмено одступање од друштвених узуса наилази на очекивано неразумевање средине. У називу свог романа Достојевски преноси перспективу из које остали јунаци мисле о кнезу Мишкину. Мишкин је за своје окружење *идиот*, куриозитет који изазива чуђење. Оно у њему види недорасло дете које не разуме неписане законе „озбиљних” људи. Ћамил је посматран са чуђењем, подсмехом и жаљењем, или пуким неразумевањем, често међусобно нераздрвојним.²²

Мишкин друге ликове у роману неодољиво привлачи нечим што ипак остаје недовољно схваћено и недоступно. Усамљеност јунака полако се, од значења неприхваћености, помера ка значењу суштинске неприпадности додељеном свету. Како примећује Валтер Бенјамин, који је у тумачењу романа Достојевског највише пажње посветио питању унутрашње вредности Мишкиновог лика, „уз крајњу скромност, чак понизност овог човека, он је потпуно неприступачан и његов живот зрачи неким поретком чије је средиште управо његова властита, скоро до губљења зрела усамљеност”.²³

Мишкин је тежиште романа које привлачи све око себе. Упркос томе, други ликови не успевају да допру до њега, као што ни он у свом напору не успева да допре до њих. На исти начин, једино што је Ћамил имао да саопшти, његов сопствени трагички смисао, остаје у сенци неразумевања средине која ипак не може да се одвоји од занимљивости или разорне туге његовог лика. Зашто је несрећни младић из Смирне заокупљао највећи део фратрових сећања, на то није тешко одговорити. Можда је боље питати шта то зрачи из Мишкиновог и Ћамиловог бића?

Идиот, упућује нас Бенјамин, тематизује тек „епизоду у животу главне личности, кнеза Мишкина”, што суштински одређује „целокупно збивање романа”.²⁴ „Живот кнеза Мишкина налази се пред нама као епизода само зато да би се бесмртност овога живота учинила симболично видљивом.”²⁵ У једној фигури, једном симболичком чину, као да се сажима сав смисао, како Мишкиновог, тако и Ћамиловог, постојања. Нагла и нестварна пропаст, иако иронијски обесмишљава дивну кнежеву и Ћамилову личност, у исто време подвлачи нестварну изузетност и обезбеђује величину једног смислено про-

²² Приповедач, преносећи став „господске и богаташке младежи” у Смирни о Ћамилу, каже: „Говорило се о његовим историјским студијама; неки са чуђењем, неки са подсмехом” (стр. 61). Док један од младића из Смирне наглашава да Ћамила већ и „бивши другови, у разговорима, са подсмехом и жаљењем, и не називају друкчије до Џем-султан” (стр. 62). Несрећни развој догађаја у Ћамиловом животу везан за измирског валију или обрачун са стражарима у Авлији такође се најбоље може описати речима из самог романа као „глупи неспоразум” (стр. 99). Фра Петар је Ћамилову исповест слушао „са зебњом, жаљењем, и тешко прикривеним немиром”, иако и са „дубоким саучешћем” (стр. 91). У: Андрић, Иво. *Проклета авлија*. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.

²³ Benjamin, Walter. „*Idiot Dostojevskog*”. У: *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. (Beograd: Nolit, 1974): str. 223–224.

²⁴ Исто: стр. 223.

²⁵ Исто: стр. 224.

живљеног живота. Андрић и Достојевски, акцентовањем мелодраматичности или трагичности завршетка приповести, као да желе да усмере читаоца у истом смеру.²⁶ Живот као гест неповредивог смисла у другачијим околностима био би разлог чисте радости.

Изненађује и сличност начина на који два јунака окончавају свој животни пут. Тамил је, каже приповедач, ако није мртав, премештен у санаторијум за умоболне. Кнез Мишкин је враћен у Швајцарску у завод за душевне болеснике. Последњи потез лудила усмерен ка потирању животне вредности јунака управо чини да осетимо њену величину усред губитка који не може да буде потпун. Трагични исход не успева да буде до краја несрећан, и он носи у себи благу срећу због вредности која надвладава и своје потирање. Али та вредност је посебног кова и зато што она припада последњим јунацима тог узвишеног, трагично срећног бића.

„Па наравно!“ каже Мишкин, „кнежева Мишкиних сад и нема више, осим мене једног; ја сам, изгледа, *последњи*.”²⁷ У том *последњи*, у његовој *усамљености*,²⁸ наслућује се Мишкинова и Тамилова судбина. Последњи је то што јесте зато што са њим нешто неповратно нестаје. Последњи је увек предодређен да и сам нестане, и да са њим нестане више од њега самог.

Андрић и Достојевски формирају своје јунаке у атмосфери нужне и неизбежне пропасти. Мишкинов повратак у идиотизам не би морао бити трагичан да у њему не назиремо деловање једне дубље, судбинске предодређености за пропаст, кумулације догађаја који незауостављиво воде ка њој. Разлози за трагедију задани су у самом бићу јунака.²⁹ Мишкинова трагедија не налази се толико у раскораку са друштвом, или у самом несрећном исходу, колико у краху сопствених идеала и покушаја који до таквог исхода доводи. То је, у

²⁶ У последњој великој сцени у роману Достојевски драматизује сусрет кнеза Мишкина са Рогожином по убиству Настасје Филиповне. Бизаран приказ ноћења поред леша укршта се са мелодрамском сликом Мишкина и Рогожина. Мишкину, већ посувраћеном у друго стање ума, сузе које не осећа теку низ образе, док дрхтавом руком милује Рогожина „у ватри“, као да теши дете које ружно сања. [Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962) : стр. 786–787.] Паралелно са тим стоји Тамилев изненадни нестанак из Авлије и његов последњи сукоб исприповедан из Хаимове перспективе. Једне вечери, ниодале, у Тамилу хелију улазе „два тамна човека“. После мучних и увредљивих перипетија, Тамил је пред испитивачима „признао отворено и гордо да је истоветан са Џем-султаном, то јест са човеком који је, несрећан као нико, дошао у теснац без излаза, а који није хтео, није могао да се одрече себе, да не буде оно што је”. После тренутка трагичног препознавања које изазива „свештени ужас“, Тамил улази у очајни физички обрачун са два чиновника не моговши да поднесе понижење и грубо неразумевање којима је изложен. Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 96, 100.

²⁷ Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962): стр. 16. Курзив је наш.

²⁸ Мислимо и на већ наведене Андрићеве речи о Тамилу који је, по Тахирпашиној смрти, као једини наследник „остао сам”. Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 58.

²⁹ Како смо видели (у напмени под бројем 17), Браун у концепцији Мишкинове неделатне добротe види „могућност трагичног исхода”. Браун, Максимилијан. „Достојевски”. Прев. Томислав Бекић. (Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008): стр. 215–216.

шелеровском смислу, најчистија трагика деловања које се изврше у своју супротност, вредности која се урушава сама у себе.³⁰ Тако Мишкинова идеологија безусловног праштања усмерена ка спасењу човека, поред свих његових напора, само убрзава поразни исход романа.³¹ Ни Мишкинова неодлучност у бирању између Аглаје и Настасје Филиповне, ни изостанак Мишкиновог правог деловања у роману, нису толико наметнути ситуацијом, колико унутрашњом немогућношћу доношења одлуке, нехуманог заузимања стране.³²

Страдати од врлине представља основни закон трагедије. Тамила управо безусловна и врла преданост рехабилитовању другог човека одводи у неминовно трагичан завршетак. Тамилев покушај да досегне свој идентитет у Другом завршава губљењем како Другог, тако и самог себе. Снага са којом Тамил жели да заснује свој идентитет исти тај идентитет разара. Тиме је отворен простор за шелеровску интерпретацију Тамилеве трагедије, какву развија Александар Јерков.³³ У оба романа суочени смо са модерном трагедијом карактера, која ипак чува достојанственост античког *patosа* или великог страдања.

Повести разговор о предности унутрашњег Тамиловог света над спољашњим збивањима, довољно је да се у тај разговор укључи и Андрићу близак дански филозоф, Серен Кјеркегор. Међутим, не бисмо могли казати да је блискост између Андрићевог јунака и Кјеркегорових имагинарних ликова акцидентална. Она сведочи о Андрићевој блискости великом филозофу надређености индивидуе историјским кретањима у тренутку када се то најмање

³⁰ Шелер у трагедији види сукобљавање двају високих, а противречних, позитивних вредности. Шелер, међутим, посебно истиче да је трагедија најуспелија када се такав сукоб одвија у оквиру једног догађаја, једне вредности или једне особе. При томе, „једна те иста сила која помаже нечему да оствари високо позитивну вредност (...) у току свог деловања постаје узрок уништења управо онога што је носилац те вредности”. Šeler, Maks. „О феномену трагичног”. Прев. Radmila Šević. У *Теорија трагедије*. Прир. Zoran Stojanović. (Београд: Nolit, 1984): стр. 146.

³¹ Фехер у поглављу „Немогућност подражавања Христа” показује катастрофалну неделовитност специфичне етике христолитких јунака Достојевског засноване на љубави и безусловном праштању. Feher, Ferenc. *Pesnik antinomija*. Прев. Lazar Merković. (Београд: Nolit, 1981): стр. 202–233.

³² Сцена у којој Аглаја и Настасја Филиповна захтевају од Мишкина да одабере једну од њих у том погледу је репрезентативна. Мишкин се, попут детета, трагикомично колеба између две супарнице, изазивајући разочарање на обе стране. Мишкин, притом, трчи од једне до друге, јер, како каже приповедач, пред собом види „само очајничко, безумно лице”, али не и смисао изазова пред који је постављен. Другим речима, кнез се руководи бескрајним саосећањем за сваког човека. Оно га онемогућава да начини избор, а самим тим и да, у складу са тим избором, поступа. Управо зато што не може да одлучи у било чију корист, он чини штету на обе стране. Управо зато што је без остатка хуман, његови поступци повређују оне које би истим поступцима желео да сачува. Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идуом*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962): стр. 736.

³³ Јерков у том смислу каже: „Поистовећивање, у којем човек најдаље стиже желећи да досегне неко друго биће, ипак је коначни безизлаз. Нити је могућно бити неко други, нити утисак о проширивању поља живота, богаћењу доживљајног и мисаоног искуства умањује чињеницу да се ту само привидно надокнађује стварни, активни живот. Онога часа када у поистовећивању изгуби самога себе, или ако се животно остварује само у илузији да је неко други, човек је заточеник своје интиме из које нема излаза. Оруђе блискости са другим људима претвара се у тамницу из које нема спаса (...)” Јерков, Александар. „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклетој авији* (Смисао Андрићеве поетике)”. У *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 15 (1999): стр. 203–204.

очекивало, током писања великих историјских романа. Кјеркегор као Андрићево неразрешено питање, као младалачка дилема која истрајава и током зрелости једног писца, то је тема којом се критика тек има бавити.³⁴

Међу најпривлачнијим Кјеркегоровим књижевним и филозофским јунацима духа свакако су чувени *вitezови* у делу *Страх и дрхтање*. Кјеркегорови вitezови представљају до крајности доведен идеалистички одговор данског филозофа на материјалистичку свакодневицу савременог човека. Било да говори о *вitezу вере* или о *вitezу бесконачне резигнације*, Кјеркегор настоји да реалан пораз, неоствареност и немогућност, претвори у својеврстан подвиг духа.

Тако се његов *вitez бесконачне резигнације* повлачи из света да би у себи неговао неоствариву љубав. Речи које Кјеркегор посвећује вitezу бесконачне резигнације могу се дословце применити на Ћамилову љубав према историји: „он не страхује, он се не плаши да пусти да му се она [љубав] прикраде у најскривеније мисли, он се не плаши да је пусти да му се умота безбројним завојима и обавије сваки лигамент свести – а чак и ако љубав постане несрећна, он се ипак никада не може из ње измигољити. Он осећа блажено усхићење док пушта да му љубав прожме сваки нерв, а ипак је његова душа достојанствена као и душа онога који је испио врч отрова, те сада осећа како му отровни сок прожима сваку кап крви – јер овај тренутак јесте живот и смрт”.³⁵

Није тешко у Кјеркегоровом јунаку препознати заборављеног Ћамиловог претка. У мери у којој је Кјеркегорова Антигона³⁶ блиска његовом *вitezу*

³⁴ За разлику од испитивања присуства данског филозофа у Андрићевим романима, однос између песимизма и субјективности раног Андрића и Кјеркегора био је тема критичких истраживања. Међу њима издвојићемо истраживање Николе Милошевића, који истиче Кјеркегоров утицај на Андрићеву рану поезију, и Роберта Ходела, који тај утицај види и у Андрићевом раном приповедачком раду. Избор Андрићевог раног стваралаштва наспрам познијег вероватно је руковођен и биографским начелима, а не само типолошким сличностима. Наиме, познато је да је млади Андрић у мариборској тамници имао једну једину књигу коју је ишчитавао десетинама пута [Андрић, Иво. *Писац говори својим делом*. Прир. Радован Вучковић. (Београд: БИГЗ: СКЗ, 1994) : стр. 138], и да је та књига била управо Кјеркегорово *Или-или* [Karaulac, Miroslav. *Rani Andrić*. (Београд: Prosveta, 2003): str. 137, 227–228]. За закључке из студија Ходела и Милошевића видети: Milošević, Nikola. U: *Иво Андрић и његова „бодља у срцу“*. *Zidnica na pesku*. (Београд: Slovo ljubve, 1978): str. 155. Hodel, Robert. „Andrićev Put Alije Đerzeleza – između poruge i tragike”. U *Diskurs (srpske) moderne* (Београд: Filološki fakultet; Institut za književnost i umetnost; Čigoja štampa; 2009): str. 113–123.

³⁵ Кјеркегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Прев. Слободан Жуњић. (Београд: Плато, 2002): стр. 193–194.

³⁶ Кјеркегор, приповедајући нам алтернативну судбину Антигоне, коју је осмислио да би показао разлику између античке и модерне трагедије, каже како је Антигона „жива сахрањена”, како припада свету мртвих и пре него што је заиста умрла. Она је толико посвећена самој себи, својој успомени на мртвог оца коју брижно чува у духу, и скривању његове страшне судбине, да заправо не припада свету живих. Млади Лукач, у том периоду снажно ослоњен на Кјеркегора, користи готово исту формулацију: „јунаци трагедије који умиру – тако је отприлике написао неки млади трагичар – већ су одавно мртви пре него што почну да умиру”. Ауторски приповедач, посредујући перспективу немог младића поред прозора, каже за Ћамила: „Нема ни младића из Смирне који је једном умро још пре смрти, онда кад је помислио да је, да би могао бити, несрећни султанов брат Цем”. Андрићева реченица налази се у: Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Slovenije; Скопље: Мисла, 1977): стр. 119. За опис Кјеркегорове Антигоне видети поглавље *Од-*

бесконачне резигнације³⁷ или лику најнесрећнијег,³⁸ у мери у којој Ћамилова осујећена младалачка љубав, од које се резигнирано повлачи „са примљеним ударцем”,³⁹ наликује судбинском значају прекинуте веридбе између младог Кјеркегора и Регине Олсен, у тој мери можемо говорити о кјеркегоровској концепцији Андрићевог трагичког јунака.⁴⁰

Андрићев јунак, међутим, поступа попут једног још древнијег витеза, на кога је упутио већ Иво Тартаља. „Сервантесов витез Тужнога лика је толико предано читао романе о фантастичним подвизима да је напослетку уобразио како је и сам један од јунака из књига.” „Ћамила је”, Тартаља тврди, „занела историјска литература као Дон Кихота књиге о витезовима.”⁴¹ Уосталом, која би асоцијација боље пристајала Ћамилу, за кога се каже да „не види оно што је око њега, а види оно чега нема”.⁴² Суштина Дон Кихота, како је схвата Ернст Блох, састоји се у афирмацији наде да свет није оно што јесте, и да се од њега може тражити да пружи више него што може да пружи, штавише да је такво захтевање неопходно за историјски напредак.⁴³

Појам витеза, притом, можда и лакше пристаје уз име кнеза Мишкина, неголи уз име Андрићевог јунака. У роману Достојевског, Аглаја Ивановна рецитије окупљеној публици Пушкинову песму о сиромашном витезу. У

раз античке трагедије у модерној трагедији у: Kierkegaard, Soren. *Ili-ili*. Prev. Milan Tabaković. (Sarajevo: „Veselin Masleša”: Svjetlost, 1990) : str. 132–158. Поротово: стр. 152. Лукачева мисао преузета је из: Лукаћ, Georg. „*Metafizika tragedije: Paul Ernst*”. U *Duša i oblici*. Prev. Vera Stojić. (Beograd: Nolit, 1973) : str. 237.

³⁷ Видети: Кјеркегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Prev. Слободан Жуњић. (Београд: Плато, 2002): стр. 193–194, и даље.

³⁸ Ћамил је, како сазнајемо од ауторског приповедача, користио управо ту реч да опише судбину Џем-султана, а самим тим и сопствени удес. Џем је, по Ћамилу, „најнесрећнији од свих људи” (стр. 87).

Од узвишене и неутешне туге љубавника (историјског) сећања до опстајања на самом себи читав репертоар симболичких средстава као да посредује између Кјеркегоровог списка и Андрићевог романа. Ћамил је тих, повучен у себе, истовремено погнут под силом унутрашњих збивања и њима окрепљен, очи су му „сјајне од влаге и ватре” (стр. 46), а на лицу му често лебди слаб, тајновити смешак. Видети: Андрић, Иво. *Проклета авлија*. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977.

Занимљиво је упоредити колико Кјеркегоров опис најнесрећнијег подсећа на слику Андрићевог јунака: „Јер ту он стоји, изасланик из царства уздисаја, изабрани љубимац патње, апостол туге, неми пријатељ бола, несрећни љубавник сећања (...). Глава му је отежала, колена му клечају а, ипак, он почива само на самом себи. Уморан је а, ипак, тако је пун снаге, његове очи не изгледају тако као да су пролиле много суза, али их свакако попивиши а, ипак се ту крије пламен који би могао прогутати цео свет, али не део туге у његовим грудима; он се повдио, а ипак му његова младост прориче живот, његове усне се смеше свету који га не разуме.” Видети поглавље *Најнесрећнији. Одушевљени говор симпаранекроменоима* у: Kierkegaard, Soren. *Ili-ili*. Prev. Milan Tabaković. (Sarajevo: „Veselin Masleša”: Svjetlost, 1990): str. 205–217. Наведени опис налази се на страни 216.

³⁹ Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 59.

⁴⁰ О природи Ћамилове трагичности писао сам опширније у тексту: „Ћамилова трагичност (*Проклета авлија* Иве Андрића)”. У *Последњи витезови (Огледи из књижевности)*. (Београд: Завод за уџбенике, 2011): стр. 101–155.

⁴¹ Тартаља, Иво. *Приповедачаева естетика*. (Београд: Нолит, 1979): стр. 113.

⁴² Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 113–114.

⁴³ Bloch, Ernst. „Don Kihotov tužni lik i zlatna iluzija”. U *Princip nada. Treći svezak*. Prev. Hrvoje Šarinić. (Zagreb: Naprijed, 1981): str. 1222–1240.

Пушкиновом витезу Аглаја Ивановна види донкихотског, додуше озбиљног, витеза прохујалих идеалистичких времена.⁴⁴ Међутим, Аглаја се потрудила да свима учини јасним како је живи Пушкинов витез управо кнез Мишкин. Да такво именовање није нимало случајно, сведоче и друге „случајности”. Примивши кратко писмо од кнеза Мишкина, Аглаја је папир сакрила у „једну подебљу књигу (...) И тек после недељу дана паде јој поглед на наслов те књиге. То је био ’Дон Кихот од Манче’. Аглаја се ту страшно засмеја, не зна се зашто”.⁴⁵

Пре него што се запитамо зашто је Аглаја у Мишкину видела донкихотског јунака, напоменимо да је однос између стваралаштва Кјеркегора и Достојевског запажен у разматрањима о делу руског писца. Лав Шестов је тако нагласио да оба ствараоца приближава концепција вере супротстављена чињеницама реалности и логичких закона на исти начин на који се слобода супротставља нужности.⁴⁶ Ференц Фехер, међутим, разматра у много чему антитетички однос између хростоликих јунака Достојевског и Кјеркегоровог *витеза вере*. Фехер истиче суштински значај витеза вере у типологији Кјеркегора и Достојевског. Оба писца повезује критика цркве и морала грађанског друштва. Фехер, међутим, наглашава како се Кјеркегоров витез вере усамљује и одваја од света, да би се апсолутно предао индивидуалном односу са богом. Кјеркегоров витез нема ничег заједничког са народним учитељем или мисионаром. За разлику од њега, суштина хростоликих јунака Достојевског јесте да се, такорећи, спуштају међу људе, да су превасходно окренути другим људима, а не себи и сопственом односу са богом.⁴⁷ Фехерове примедбе упућују нас да сличност између јунака Достојевског и *витезова* данског филозофа треба тражити у идеалистичкој концепцији витештва радије него у једном од њених представника.

У витештву јунака Андрића и Достојевског заправо долази до стапања кјеркегоровске апотеозе духовног витештва и донкихотске лепоте промашаја и узалудности неодустајања. А најважније је, да би до тога уопште дошло, то што и Тамил и Мишкин виде оно чега нема. Кнез Мишкин је, притом, свет упорно видео бољим него што јесте, Тамилу је свет изгледао трагичнији него што је то уистину морао да буде. Било да то што виде представља заблуду или истину скривену од обичних погледа, воља да се оствари немогуће, да се буде онај други, или да се свет спасе лепотом и дечачком чистотом срца, достојан је такмац најлепших заноса Сервантесовог витеза.

⁴⁴ Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962): стр. 327.

⁴⁵ Исто: стр. 250.

⁴⁶ Видети: Шестов, Лав. „Кјеркегор и Достојевски”. У *Кјеркегор и егзистенцијална филозофија (Глас вапијућег у пустињи)*. Прев. Мирјана Грбић. (Београд: Плато, 2002): стр. 5–22.

⁴⁷ Feher, Ferenc. *Pesnik antinomija*. Prev. Lazar Merković. (Beograd: Nolit, 1981): стр. 103–105. Фехер у делу Достојевског разматра и кјеркегоровски тип апсурдне вере у типу религиозног атеисте. Достојевски је, по Фехеру, „први и највећи сликар религиозног атеисте” (стр. 208). У стваралаштву Достојевског Фехер проналази и кјеркегоровску концепцију стрепње као страха од *ничег*. Видети поглавље „Немогућност подражавања Христа”. Кнез Мишкин, међутим, у поменутом поглављу није узиман за пример. Исто: стр. 202–233.

Како то често бива, писци нам помажу да проникнемо у суштину подвига јунака које стварају. Именовали смо га витештвом, појмом који најбоље обједињује смисаоне референце из дела самих аутора. Кјеркегорово и Сервантесово схватање витештва сустичу се у немогућем захтеву духа да буде оно што не може да буде или да се догоди оно што не може да се догоди. У таквом сусрету, Андрићев јунак и јунак Достојевског су на двоструком добитку. Са једне стране, краси их сетна анахроност и лепота узалудног подвига, са друге, узвишеност и лепота трагичког неуспеха.⁴⁸

Бити *последњи* зато не значи само припадати последњим потомцима једног аристократског сталежа, него значи управо то, најтеже, по цену трагедије извојевати своје витештво лепотом духа и живота повереног заносу и врлини. То што су оба јунака последњи изданци у пропадању читавих друштвених класа, господских или племићких лоза, за које и сами носе посебну одговорност, не ремети њихову вредност. Она остаје ненарушена упркос томе што ови јунаци, из перспективе социјалног опстанка, представљају декадентну и малаксалу завршницу, последњи чин једног аристократског сталежа. Бити у друштву Ђамила и Мишкина значи бити у друштву најбољег, на ивици на којој *срећа читања*⁴⁹ прелази у задатак постављен сопственом животу.

И ту је остало неизречено нешто што не спада у раван евиденције и егзактних подударана текста. Али шта је то о чему нас Ђамил и Мишкин нагоне да се питамо, где да за њим трагамо? Како из дубине несвесног доживљаја, непосредне читалачке интуиције, изнети на видело то што их, испод или више свега, чини толико блиским? Другим речима, шта је то у сржи *последњих витезова*?

Непосредно после речи о подвизима некадашњих људи, којима и сам припада, Мишкин изговара реченицу која можда и најдуже одзвања у нашем памћењу. На огорчено Иполитово питање како је најбоље да умре, кнез одговара: „Прођите поред нас, и опростите нам што смо срећни!”⁵⁰ Лепа и разочаравајућа мисао о човеку, да је највише што можемо дати другоме то да му се опрости његова срећа, доводи нас на сам праг још необичнијег питања. Како то да је, поред све трагичности свога положаја, Мишкин – срећан?

Није ли то и једино што други кнежевом далеком двојнику не могу да опросте? Срећан је можда и онај који је у неисцеливој несрећи пронашао

⁴⁸ По речима Карла Јасперса, трагедија се састоји управо у величини човековог неуспеха у борби против сила које по свему надмашују његове снаге. Видети: Jaspers, Karl. „Tragično znanje”. Prev. Sreten Marić. U *Teorija tragedije*. Prir. Zoran Stojanović. (Beograd: Nolit, 1984): str. 232–248, pogotovo str. 247.

⁴⁹ *Срећу читања* у недавно објављеним књигама Александар Јерков поставља критици као задатак. Критика мора да поново открије „да је читање књижевности радост” [Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: De/konstitucija*. (Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010): str. 106], односно, да је „плод песничког облика (...) срећа читања”. [Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga druga: Samo/osporavanje*. (Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010): str. 184.] То је један од програмских задатака у овим студијама чији ће коначни резултат бити не труд и успех, већ врлина и срећа тумачења.

⁵⁰ Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. (Београд: Рад, 1962): стр. 675.

себе, који у *резигнацији* може да негује и воли своју тугу, да ужива у њеној вечности. Због испуњености трагичног битка, Кјеркегор у *најнесрећнијем* на послетку види *најсрећнијег* од свих људи. Шта онда са несрећним младићем из Смирне, када се поносито усправи говорећи о Џем-султану?⁵¹ Може ли се уопште поставити питање које зато што је наизглед немогуће никада и није нашло места у нашој књижевној историји – да ли је Ћамил срећан?⁵² Тужно срећан.

Да ли је онолико срећан колико она давна Сервантесова трагична луда?⁵³ Нису ли се, попут Сервантесовог витеза, и Ћамил и Мишкин у својој несрећи избавили од окова света, у својој заблуделости спасили од далеко несрећније заблуде о *реалности* реалног живота? Нису ли њихове заблуде стварније од свега што мислимо да смо постигли? Треба умети не успети, али не успети у свему. Има у томе неприкосновеног достојанства и знака једне боље природе која се не мири са светом. Нису ли, за разлику од онога који је у свему наоко успео, они успели у једином што је битно, да живе свесни тога да живе и свесни тога што су?

Тако се, уочи питања о првобитној сличности између јунака два велика писца, налазимо на прагу *последњих* питања која се човеку могу поставити. Несрећна срећа не значи суочити се са ужасима постојања, и из тог сусрета изаћи прочишћен и спреман да се живи упркос свему. Она не представља ни аристотеловску катарзу ни епохалну ничеанску вољу. Она није ни патолошко уживање у сопственој патњи. То је помак трагедије ка могућностима које она од почетка садржи у себи. Прилика да се пригрли живот у његовој неостварености и губитку као животна оствареност и срећа постојања. Да се препозна јакост потпуне слабости и недовољност снаге. То је покушај да се ненаметљиво осмисли и прихвати постојање у његовој целини. Чини се да нам ништа није потребније од тужне среће којом нас јунаци Андрића и Достојевског опомињу да је живот нешто више од успеха. Размишљати о последњим витезовима значи постављати суштинска питања у доба када свака

⁵¹ Исто: стр. 94.

⁵² Питање је посебно тешко уколико имамо на уму како је у роману чак сугерисано да Ћамил обитава у вечном мраку. Фра Петар управо тако замишља Ћамила. „Сједим тако и уживам и пушим, ако се нађе, а од духана све ми се глава заноси. Дим око мене, а уза ме се као привије Џем-Ћамил, неспаван, блијед, сузних очију. И ја разговарам с њим срдечно и просто, како никад нисам могао и умιο док је био ту и док смо се виђали (...) – Уранио, зору преварио! Сва нуло, Ћамил ефендија. Хеј! А он одмахује главом./ – За мене је – каже – а поноћ а зора, све исто. Нема сванућа.” Андрић, Иво. *Проклета авлија*. (Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна zaloжба Словеније; Скопље: Мисла, 1977): стр. 113.

⁵³ У појму *трагичне луде* Сретен Марић окупља сву амбивалентност и дијалектику између племенитости и апсурдности идеала које Сервантесов јунак заступа. Трагично и смешно, велеумно и лудо, неуспех и успех, две су стране истога новчића. Иако је Сервантесов роман, како Марић каже, „повест једног пораза” (стр. 80), а његов јунак увек неуспешан (стр. 83), писац успева да нам омили Кихотове неуспехе, и да у њима пронађе духовну величину. Идеали витешке правде и хуманости који Кихота чине лудим и неприлагођеним, чине га луциднијим и вреднијим од доба које му се смеје. Битка за њих, унапред осуђена на пропаст, засмева нас и у исто је време разлог трагедије. Свесно изабрати своје лудило, парадоксално веровати у своје идеале упркос њиховој неодрживости, то је донкихотска трагичка алтернатива nihilizmu модерних времена. Видети есеј Сретена Марића *Трагична луда* посвећен Дон Кихоту у: Марић, Сретен. *О трагичној луди*. (Београд: Службени гласник, 2008): стр. 53–90.

друга срећа, па и срећа мишљења, измиче. Значи упитати се поново, и после Ничеа, као да тек покушавамо да разумемо њихову поруку – постоји ли трагичка срећа, или се узалуд трудимо да је пронађемо.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *Проклета авлија*. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна založba Словеније; Скопље: Мисла, 1977.
- Benjamin, Walter. „*Idiot Dostojevskog*”. U *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. (Beograd: Nolit, 1974): str. 222–226.
- Bloch, Ernst. „Don Kihotov tužni lik i zlatna iluzija”. U *Princip nada. Treći svezak*. Prev. Hrvoje Šarinić. (Zagreb: Naprijed, 1981) : str. 1222–1240.
- Бошковић, Драган. „Рађање историје из несрећне љубави: *Проклета авлија* Иве Андрића”. У *Заблуде модернизма*. (Београд: Службени гласник, 2010): стр. 45–66.
- Браун, Максимилијан. *Достојевски*. Прев. Томислав Бекић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.
- Владушић, Слободан. „Роман и смрт приповедања – жанровска кавга у Андрићевој *Проклетој авлији*”. У *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 27 (2010): стр. 155–170.
- Достојевски, Фјодор Михаилович. *Идиот*. Прев. Јован Максимовић. Београд: Рад, 1962.
- Jaspers, Karl. „Трагично знање”. Prev. Sreten Marić. U *Teorija tragedije*. Prir. Zoran Stojanović. (Beograd: Nolit, 1984): str. 232–248.
- Јерков, Александар. „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклетој авлији* (Смисао Андрићеве поетике)”. У *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 15 (1999): стр. 185–229.
- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: De/konstitucija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010.
- Jerkov, Aleksandar. *Smisao (srpskog) stiha: knjiga druga: Samo/osporavanje*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Požarevac: Centar za kulturu, 2010.
- Karaulac, Miroslav. *Rani Andrić*. Beograd: Prosveta, 2003.
- Kierkegaard, Soren. *Ili-ili*. Prev. Milan Tabaković. Sarajevo: „Veselin Masleša”: Svjetlost, 1990.
- Кјеркегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Прев. Слободан Жуњић. Београд: Плато, 2002.
- Lukač, Georg. „Метафизика трагедије: Paul Ernst”. U *Duša i oblici*. Prev. Vera Stojić. (Beograd: Nolit, 1973): str. 228–257.
- Марић, Сретен. *О трагичној луди*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Milošević, Nikola. *Zidanica na pesku*. Beograd: Slovo ljubve, 1978.
- Михајловић, Борислав. „Читајући ’Проклету авлију’”. У *Проклета авлија*. (Београд: СКЗ, 1960): стр. 5–21.

- Niče, Fridrih. „Рођење трагедије или хеленство и песимизам”. Прев. Vera Stojić i Irma Lisićar. U *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*. (Београд: Издавачка књиžарница Зорана Стојановића, 1998): стр. 80–180.
- Стојановић, Драган. „Стварност и немогућност раја: *Идиот* и *Кротка*”. У *Рајски ум Достојевског*. (Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Досије студио, 2009): стр. 135–202.
- Таргаља, Иво. *Приповедачева естетика*. Београд: Нолит, 1979.
- Feher, Ferenc. *Pesnik antinomija*. Прев. Lazar Merковић. Београд: Nolit, 1981.
- Hodel, Robert. „Andrićev Put Alije Đerzeleza – između poruge i tragike”. U *Dis-kurs (srpske) moderne*. (Београд: Филолошки факултет: Институт за књижевност и уметност: Ћигоја штампа; 2009): стр. 113–123.
- Џацић, Петар. *О Проклетој авлији*. Београд: СКЗ, 1992.
- Šeler, Maks. „О феномену трагичног”. Прев. Radmila Šević. U *Teorija tragedije*. Прир. Zoran Stojanović. (Београд: Nolit, 1984): стр. 138–157.
- Шестов, Лав. „Кјеркегор и Достојевски”. У *Кјеркегор и егзистенцијална филозофија (Глас вапијућег у пустињи)*. Прев. Мирјана Грбић. (Београд: Плато, 2002): стр. 5–22.

Brako M. Vraneš

LAST KNIGHTS' SAD HAPPINESS:
ANDRIĆ'S ĆAMIL AND DOSTOEVSKY'S PRINCE MYSHKIN

(Summary)

This research draws attention to the distinct similarities between the protagonists of Andrić's short novel *The Damned Yard* and Dostoevsky's novel *Idiot* in terms of physical and character traits of the characters, in terms of ideas, origin, then the narrator's relationship to the hero of the novel, the hero's attitude to his own surroundings and a common meaning of these works. The role of both protagonists arises out of a synthesis of Kierkegaard's notion of ideal knighthood and its Don Quixotean role model, which places Ćamil and Myshkin in a broader perspective, a family of heroes, who could be deemed the last knights, relics of idealism in a vulgar, materialistic everyday life. The final outcome of this paper is the issue of tragic happiness as an idealistic question that signifies the deepest similarity between Efendi Ćamil and Prince Myshkin. This paper represents a continuation of the author's speculations initiated in the book *The Last Knights (Essays on Literature)*.

Лидија К. ГАВРЈУШИНА*
Институт за славистику РАН, Москва

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

БОГ И ЧОВЕК У ЛИРСКОЈ ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА

У овом раду покушали смо да прикажемо рана песничка дела Ива Андрића као један од најинтересантијих примера словенске духовне лирике XX века. Међу најважнијим задацима нам је било да одредимо улогу хришћанских схватања односно средњовековне књижевне традиције приликом стварања уметничких представа Бога у Андрићевим песмама у прози. Указали смо на одјеке поетике псалма у њима као и на низ песничких облика који потичу из старе словенске књижевности, наиме, на молитве и молитве-размишљања, приче, поуке и „разговоре са душом”. Издвојили смо неколико кључних речи које су карактеристичне за његов песнички приступ изабраној теми па ликовно повезују „небеска” и земаљска начела у целовитом приказивању унутрашњег света једног верника и „боготражитеља”.

Кључне речи: песме у прози, песничко богословље, средњовековне књижевне традиције.

Религиозна подлога раних Андрићевих дела, *Ex Ponta* и *Немира* била су својевремено предмет пажње више истраживача његовог стваралаштва, што је разумљиво, јер је поетски лик Бога неодвојив од уметничког ткива ових дела.¹ Нарочито су се издвајали, на пример, опонашање билијског стила и коришћење хришћанске симболике у његовим списима.² Андрићева религиозност се у целини с правом одређује као хришћанска, уз изговор да се вера код њега прихвата као вера слободне индивидуе.³ За друге критичаре рана поетска искуства овог писца су изгледала као последица његове склоности ка „медитативно-лирској рефлексiji исповедног типа”. Понеки истраживачи су откривали код Андрића, осим хришћанских, и елементе „трагичког теизма”, као и трагове пантеистичких схватања.⁴

* drevle@rambler.ru

¹ Видети, на пример, **Gustav Krklec**, *Cvece mastionice*. Ivo Andrić, *Nemiri*, Beograd, 1921.

² Dusan Marinković, *Rano djelo Ive Andrica*. Zagreb, 1984, s.78.

³ D. Marinković, *Rano djelo...*, s. 79.

⁴ Видети, на пример: **Dragan M. Jeremić**, *Filizofija Iva Andrića // Ivo Andrić*, Beograd, 1964, s. 11. У предговору издању *Ex Ponta* и *Немира* из 1975. године **Радован Вучковић** пише о Андрићевим

Пре него што почнемо са анализом Андрићевих дела, важно би било истаћи да његово поетско размишљање о Богу и односима Бога и човека самим својим уметничким задатком, а исто и тиме што се гради на основу личних доживљаја и мучног духовног искуства, премаша границе одређене једном филозофском теоријом. Андрић је писац који је одрастао у хришћанској средини и упознао њену књижевну културу, па она сачињава основ његових богословских схватања. Међутим, његова тежња да се покаже савремени човек „на путевима духа” и да се да једна уметничка представа Бога у склопу савремених жанровских форми, разуме се, није подразумевала да се он у својим песмама у потпуности придржава црквене доктрине. Али ипак, како ћемо покушати да покажемо, представе његових раних дела умногоме одговарају хришћанском погледу на свет. С друге стране, сличан закључак бисмо могли извести и из проучавања хришћанске духовне лирике других књижевних епоха и жанрова. Тако, на пример, руске и српске народне духовне песме (које су чак и своје теме преузеле из црквеног предања) у својим уметничким представама понекад ишле много даље него што то догматска или канонска схватања предвиђала, али баш захваљујући томе успеле су да покажу најбитније стране хришћанске представе о Богу и свету, пре свега, приказивањем унутрашњег живота једног верника.

Ex Ponto и *Немири* битно се разликују по пишевом приступу „богословској” теми. У првом делу сама реч „Бог” не појављује се често. Неколико почетних песама чине својеврстан поетски увод посвећен „svima... који su stradali i stradaju radi duše i njenih velikih i vječnih zahteva” (19).⁵ Његова основна тема, у склопу исповести песника, јесте страдање и грех (појмови најбитнији за хришћанску антропологију). Узајамни однос ових појмова песник приказује као однос „калупа и одлијевка”, дакле, ради се о унутрашњем стању и понашању човека према Богу. Цела књига постаје својеврсна поетско-филозофска припрема за непосредно обраћање Створитељу у настојању да се постигне одговор на многобројна питања о смислу човекове егзистенције и страдања. То Андрић ради у *Немирима*, наине у првом делу књиге – *Немир од вијека* – где већ покушава да прикаже и своје уметничко схватање Божјег лика (многи би писци могли да завиде толикој његовој смелости). Дакле, у том смислу бисмо се сложили са истраживачима, који су говорили о развоју верског осећања од *Ex Ponto* до *Немира*.⁶ Оно што се у првом пишевом делу појављује углавном на плану описа унутрашњег стања песника, ретких prizora из свакидашњице и успомена, у другом прелази на виши ниво поетског и филозофског уопштавања, што се најбоље види на примерима изрека о Богу као средишњој тачки универзума, унутар многобројних лирских песама.

вом прихватању „деистичке идеје... у једној варијанти са примесима пантеистичке филозофије”: I. Andrić. *Ex Ponto. Nemiri*, Sarajevo, 1975, s. 12.

⁵ Овде и даље број у заграда показује број странице у издању: I. Andrić. *Ex Ponto. Nemiri*, Sarajevo, 1975.

⁶ Видети, на пример: Branko Livadić, *Knjige Iva Andrića*, „Nova Evropa”, 1921.

Свака Андрићева песма у прози делује као јединствена уметничка целина и то захваљујући целовитом лику самог песника, који је у сталном откривању нових поетских ликова Творца. Током свог лирског причања он се враћа мислима о њему упркос трагичним околностима његовог живота и захваљујући њима. Баш у затвору је стекао искуство самоће; то је једна од кључних речи, односно појмова, у Андрићевим песмама.⁷ Ево примера са почетка књиге: „Ni pauka nije bilo da jednom bar protka moju samoću, a čovjek čije sam korake čuo pred svojim vratima, bio je moj neprijatelj” (21). Садржајно и ритмички нас ове речи подсећају на псалмске стихове: „Не спавам, и сједим као птица без друга на крову. Сваки дан руже ме непријатељи моји, и који су се помамили на мене, мноме се уклињу” (Пс. 102, 8, 9). Као и друга аскетска искуства, самоћа је очигледно била за песника на почетку тешка на душевном плану, али истовремено, ослободивши га од сувишних потреба и веза са „светом”, постала је његова добра наставница, која му је отворила духовне видике: „Deset se tjedana bilo navršilo kad, okružena samoćom, progovorila jasno moja duša...”; „I sputan i nemoćan... ja prvi put pojmih u mislima i obuhvatih osećanjem smisao ljudskog života i borbe...” (23).

У ово доба, ношен хуманистичким идеалима, песник ипак чешће осећа да су му људи који га окружују туђи: „U nekom društvu. Imao sam težak osećaj: ja ne spadam ovamo i nemam ništa zajedničko sa ovim ljudima. Neki detinjski osećaj užasnog straha i izgubljenosti kakav sam osetio jednom na hodniku neke tamnice u noći...” (80). Удаљавање од света са његовом таштином доносило је неопходну, драгоцену самоћу као и нова духовна сазнања: „Neka ti nije zao rad samoće i sutnje što je oko tebe... možda je to stara nečija molitva koja te okružuje tišinom kao zaštitom...” (69). Аскетске поуке невоље су му омогућиле да свој духовни пут процењује „sa visa samoće”. Са те висине, према његовим речима, заклео је „na bdenije, čekanje i безусловnu strpljivost” које су се увек сматрале врлинама најпотребнијим за доброг хришћанина.

Али најуниверзалније и право филозофско значење појам самоће добија код Андрића тек у *Немирима*, кад ову реч употребљава као синоним трагичности самог постојања не само човека него и свих осталих створења која су – и у томе је смисао закључних речи једне од његових песама – од Бога остављена (могли бисмо и да се сетимо руске речи „богооставленность”), па немају на кога да се ослоне у својој доживотној борби и страдању: „Sa mesta, gde se gasi i gubi ljudska misao, širi se strahovitim talasima uokrug samoća svega što živi” (114).

Реченица коју смо навели својом уметничком логиком надовезује се на претходну – у обадве се истиче да се Божанство не може постићи и појмити људским расуђивањем, а у исто време садржи алузију на промисао Божију, коју човек не може да открије. На „неиспитаним” путевима којим људима предстоји да иду, исто их чека тежак терет усамљености: „Vog je noć u којој

⁷ Предраг Палавистра пише о Андрићевој „меланхоличној исповедној лирици самотника”, о његовој „животној филозофији усамљености”: П. Палавистра, *Књига о Андрићу*, Београд, СКЗ, 1993, 23. Видети такође: П. Палавистра, *Усамљенички немир Иве Андрића*, Књижевност, 1957, XXIV, 3, 254–264.

leži sudbina naša kao stvar tiha i malena” (114). Овој представи у *Ex Pontu* одговара расуђивање о самоћи као „огромној несреци у тамі” – ноћ, мрак и тама оличавају изгубљеност човека у свету и у очима Божијим: „beskrajno maleno srce моје као stvar izgublјена u mraku, kao krvav pečat sudbine” (89).

Овде, у *Ex Pontu*, појављује се и лик „видљивог” Бога, чији је извор у средњовековном иконопису. То је представа Бога-Судије који седи према песнику, „голом” и „маленом” човеку. Величанство Божије се приказује помоћу једноставних и донекле наивних хипербола: „On је bio већи nego што је od neba do zemlje, његова snaga bila nad svaku snagu...” (81). Тим речима се овде преноси целовито и искрено доживљавање вере за које најбоље знају обични сељаци, тако да цела слика може да изазове у сећању неко дело народног сликарства или пример из усмене књижевности. Представа човека који, „мален и збуњен” трепти очима седећи испред Бога-Судије, јесте уједно књижевно-богословска и „ликовна” симболичка представа. Нарочито су занимљиви детаљи лика Сведржитеља чије се владичанство одражава у „држању сунца”: „između palca i kažiprsta држао је sunce као sitnu svijetlu stvar, а u очима његовим које су биле дубље од oceana i веће од небеса nisam vidio svoj lik, nego samo jedno beskrajno polје modre, neumolјive истине”. (81) Овај Андрићев песнички пасус могао би да пробуди сећање и на дела сликара-симболиста из почетка XX века, на пример, дела М. К. Чурлениса са њиховим симболима „небеског” света.

Као и у другим песмама, природа је овде, у уметничком смислу, посредник између Бога и човека; њене појаве, боје и звукови наговештавају божанске замисли, преко њих се приказују људске тежње и душевна стања. Изненадан, суров и неизбежан Суд оличава олуја: „Između нас се је zrak испунио dahом олује која нас zateче на otvorenom polју i којој се не може uteći...” (81).

У једној од песама *Ex Ponta* наилазимо на кључну реч – ветар („ognјен вјетар”, „вјетар, saveznik огња, несреће i злочина”). Она је симбол грозних и неодољивих природних снаге које, према Андрипу, утичу на душевно (а донекле чак и физичко) стање људи, будећи телесне жеље па збуњују и ометају човека на његовом духовном путу. Преко тога ветра „zemlja тражи своје”, док ветар „вара” оно што расте и оне што живе. Због њега дрвеће отвара „pupове које се ubiti априлски mraz”, а људи осећајући бол због грехова, заборављају на кајање: „I ko носи tajnu ranу grijehа na duši, tome је zapали ognјем i nanese otrovne klice, pa бол расте svakим minutом, а kajanje ugasne као zaboravljeno kandilo” (85). Ветар пробуђује немирне и тешке мисли: „Misao u ноћи, kad ме пробудио вјетар...” (89).

Налазимо ову реч у сличној функцији и у *Немирима*: „...postavio si ме на tamnom mestу gdje ветар не prestaje, gdje nemir испуња dan, а strah ноћ...” (113).

Прва књига *Немира*, *Немир од вијека*, састоји се од седам песама у прози; оне садрже на сажетије и у филозофском смислу најдубље изреке о Богу.⁸

⁸ У својој књизи о Андрићу Славко Леовац пише о њима: „Нису то песме осуде и револта, то су сетне песме испуњене тајном Бога-природе”: С. Леовац, *Огледи о Иви Андрићу*, Београд, 1993, 20. Према нашем мишљењу, лик Бога код Андрића је само симболички везан за приказивање природе.

Прва песма је уводна – она сведочи о сазрелом верском осећају аутора и уједно о његовом болном духовном путу. Овде се он обраћа Богу као Оцу (износећи му и прекоре због тежине свог крста) и суровом наставнику који, показујући му прави пут, одбија га од света „kao što se mala djeca odbijaju od sise” (112). Кључна реч „врата” („nasrtao sam uzalud na vrata čovekova”) овде је ознака бесплодне борбе човека за то да би добио нешто од људи без обзира на Бога. Наилазимо на ову реч и у једној песми из друге књиге *Ex Ponta* – овде се говори о затвореним вратима која су за песника ознака „неме претње“ и сакривене несреће („Svaka zatvorena vrata...”, стр. 50).

Представа Бога код Андрића никад није иста; свака песма одаје посебно душевно расположење песника па открије нови лик. Он признаје да може, кад му је „претешко”, и да хули Бога, па овде једну од „хулних” мисли износи обраћајући се непосредно Богу, тако да она изгледа као горак прекор: „... mislim da si Ti podmukla snaga u hljebu koji jedemo...” (113). Мотив препирке и борбе с Богом један је од веома значајних у Андрићевим песмама у прози. Као што се зна из *Старог завета*, још се Јаков борио с Богом: „Тада му рече: ’од сада се не ћеш звати Јаков, него Израил, јер си се јуначки борио и с Богом и с људима, и одолио си’” (Прва књига Мојсијева, 32,28). Друга песма *Немира* говори о борби с Богом, коју човек не може да добије – песник је увек свестан разлике између Творца и оног који је створен и чињенице да су снаге једног и другог неупоредиве. У песми се истиче да је тајна Божја највећи изазов за човека: „Bio sam stari čovjekov voj na koji nas Bog poziva tajnom” (113).

У следећој песми, настављајући тему борбе и преживљавања човека и природе – „...sve što postoji ovde, prokleta je na borbu bez kraja...” (114) – Андрић скреће пажњу на дијалектичку суштину и трагични смисао сваке појаве у животу земаљских створења, природе и људи. Приказујући природу, која дрхти „u tamnici zakona”, односно у руци Божјој, аутор као да послушну њен говор душевним слухом: „U sjenci jedne grdne tajne i mutna sna što ga sanja i prostire svako biće nad sobom, stalno se čuje kako u srcu zemlje ritam života čekića između bola i radosti...” (114)

Седам изрека четврте песме јављају нам већ „други”, светао и и топао лик Бога, који се схвата као духовна суштина ствари („On je kao toplina u dahу svega što живи”) а у исто време као животворна снага која се у њих улива: „Osamljen kamen na žalu ima areolu njegova daha, i oblijeva ga jutrom i večerom, kao ljubičast fluid, sjaj sunca koji se ne vidi” (115). Овде, као и у другим песмама, нарочито се истиче појам тишине као суштинске ознаке Божјег присуства: „On je miran sjaj i velika tišina u којој се чује глас који га неће” (115). Тишина (као и ћутање) је, према Андрићу, сведочанство вечности, док „звук” и „глас” који у њој тоне – знакови пролазности живота. У *Ex Pontu* можемо да нађемо песму – кратку али веома дубоку у филозофско-поетском смислу – о животу и смрти која би овај закључак донекле могла потврдити: „Posljedni izraz svih misli i najjednostavniji oblik svih nastojanja je – sutnja.

Zavolio sam je za sav zivot, a kad umine zivot, poloziće mi šutnja, dobra majka, blijede ruke na oči i utonuće u tami sva ova jadovita priča, kao što umire kratak i nerazumljiv zvuk u тишини” (44). Могли бисмо да сумњамо да ли је Ан-

дрић у то доба знао нешто о учењу исихаста, али види се да му је његова духовна и уметничка обдареност омогућила разумевање чињенице која је била очигледна за исихасте: да је право ћутање (безмолвије) један од путева приближавања Богу.

Светла представа Бога који обдарује земљу својом топлином, у Андрићевој књизи се смењује очајном молитвом која Му је упућена; у овој, петој песми песник бије „на Божја врата”, као што је раније „nasrtao... на vrata čovjekova”. Вапај човека, који је постао свестан бесплодности својих нада на људе и свет, уобличен у песму, опет нас подсећа на текстове *Псалтира* где можемо да откријемо стилистичку и садржајну сличност песникове молитве и молитве Давида: „Ja moram noćas da bijem na Tvoja vrata kao neko ko je ustrašen i zadocnio, jer ja sam od onih kojima zemlja nema više šta da kaže. Ja moram noću da se dižem, da te tražim i pitam: koje je moje mesto i moj kraj; jer ne mogu ni ja do vijeka živjeti kao siročće bez imena i puta” (116).

„Похитај, услиши ме, Господе, нестаје духа мојега, немој одвратити лица својега од мене; јер ћу бити као они који одлазе у гроб. Рано ми јави милост своју јер се у тебе уздам. Покажи ми пут, којим да идем, јер к теби подижем душу моју” (Пс. 143, 7–8).

Размишљања песника о својој судбини на која наилазимо у последњем пасусу песме, потпуно одговарају хришћанским антрополошким схватањима, наиме представи о човеку какав је постао после првога греха: „Šta sam ja ovde u svetu? – Stablo na vjetrovitu mjestu. Cvijet ukraj puta. Kameni stup, osamljen na ruševinama, koji ne drži svoda i ne služi ničem nego puca na mrazu i gori na žegi, i jos onako polomljen i sam kazuje slavu koje više nema” (116). „Свод” је ознака вечности и непропадљивих вредности којима човек је позван да служи. Осамљен и поломљен „ступ”, човек, који је изгубио љубав према Богу и зато покварио своје биће, не може више да га држи. „Слава” које човек више нема, највероватније би подразумевала посебно достојанство – дар Творца – које је човеку, као сину Божијем, доликовало у рају. Речи о крхком и пролазном животу који водимо на земљи, садрже још једну представу (човек – „... цвет украј пута”), која одговара познатим стиховима из *Псалтира*: „Дани су човјечији као трава, као цвијет у пољу, тако цвјета” (Пс. 103, 15).

У шестој песми опет нас дочекују „сводови”, сада у значењу постојања Бога у вечности и бесконачности његовог простора и његове моћи, које су супротстављене краткотрајности земаљског живота и слабости човека: „A ja prostirem svoje smrtne godine ispod Tvojih svodova i sutim na njima i mrem pored Tebe koji se rađas bez prestanka”. Овде се песник жали на изгубљене везе између Бога и човека („malo čovjekovo svijetlo... које се не види на сводовима”), али истовремено мисли на стално присуство и откривање Бога у животу; ради се о постизању тајне његовог лика и сталном обнављању сазнања о њему: „Ali ja Te osjećam uvijek, ispod mojih nogu i iznad moje glave, u dahu rastvaranja svega, laganom i vječnom, osjećam kako u mraku dišeš Ti, čije se veličine bojim” (117). Однос Бога као „Немилосрдног Створитеља” (израз Иве Андрића) према човеку посебна је тема, кад се говори

о религиозним схватањима писца. Било је и критичара који су покушавали да открију у његовим делима утицај Кјеркегора, за кога је Бог „страшан отац”.⁹ Међутим слична мишљења о Богу карактеристична су и за неке облике словенске народне књижевности, што произлази већ из хришћанског схватања односа између Бога и човека. Зна се из Псалтира да је „почетак премудрости – страх Божји”. Поседовање ове врлине – страхопоштовања према Богу – било је увек много цењено у народу, док Бог који се јавља као више него грозан и суров Судија, сасвим је уобичајена представа за руске духовне песме.¹⁰

Неколико редова последње, седме песме књиге *Немир од вијека* задивљују својом сажетошћу, једноставношћу и лепотом представа у односу на дубину изражене мисли, која се састоји у томе да земаљски смисао постојања човека не може да се постигне и нестaje без његовог целовитог јединства са Богом и природом: „... Zašlo je sunce i miso o Bogu, i ostavili me sama. Umor, i zadah prašine. Veče. Meni se čini da je ovo čas kad ću kao ptica koja ima nerazumljiv pogled, odleteti, zajedno s vriskom sa svijeta” (118).

Посебно место у Андрићевој лирској прози заузимају поетске представе и детаљи везани за католичку веру у којој је био васпитан. Само у једној песми из *Ex Ponta* писац помиње своју посету цркви – на дан Великог Петка – па признаје да су за њега црквени обреди били неразумљиви, док се из текста види да су они ипак откривали у њему нека духовна сазнања (44). Има и других песама у овој књизи које сведоче о томе да је он хришћанску веру (у њеном црквеном облику) усвајао већим делом преко своје подсвести, као нешто што му је драго, али баш због тога неке од њих добијају посебну лирску узвишеност. Таква је, на пример, песма у којој се помиње његова кућа и мајка како врши народне обреде везане за њено освећење: „U našoj kući mora da je već polumrak... Mama je, kao svake subote, zapalila na masi smrekove bobе i okadila cijelu kuću, a sad, dok u avliji devoјka nesto pere i pjeva, umočila je suh bosilјak u svetu vodu i poskropila budžake. Ona se postarala...” (28).

У другој песми из *Ex Ponta* песник, као благочастиви верник, изражава своје страхопоштовање према Богородици, бројећи ознаке своје припадности „грешном свету”, на које се сећа док држи на свом столу њену икону, *Mater Redemptoris a Sassoferato* („Ja, grešnik...”, 100). Песма је поетски израз утисака које износи из разматрања иконе: „замишљени” девојачки лик Госпе је обасјан светом Благовештења и још није примио печат распећа-симбола страдања. То је уједно и лик Мајке, која гледа верника са „благим прекором». Икона, изазивајући „сећање на мирну радост”, постаје својеврсни прозор у *светли небески свет*.

Само једанпут у *Ex Pontu* наилазимо на представу Исуса Христа – у песми о којој је већ било речи („Dvadeset i cetiri sata duva vjetar...”, 84) – са његовом самилошћу према људима; свет небески и свет земаљски повезују се овде помоћу кључне речи „звезде”. Црвене звезде се упоређују са крва-

⁹ Видети, на пример: Dragan M. Jeremić, *Filozofija Iva Andrića // Ivo Andrić*, Beograd, 1964, 11.

¹⁰ Видети, на пример: Г. Федотов, *Стихи духовные, Русская народная вера по духовным стихам*, М., 1991, 134.

вим сузама Исусовим (католичка по свом пореклу ознака његовог страдања): „Zviezde bivaju crvene kao krvave suze Isusove nad sudbinom čovjekovom” (85). У другој песми реч „звезде” већ је симбол човекове најбоље наде као и „тајне васионе”: „Ledena noć, kad je radost gledati zvijezde, predrage zvijezde, treptave tajne, dobri drugovi svih samaca” (77).

Из неколико прича-размишљања које чине други део *Немира – Немир дана* – издвојили бисмо *Погребну песму* (*Pogrebna pjesma*, 128–129). Она је интересантна по томе што у њој песниково тумачење појма греха готово потпуно одговара јеванђелском. Писац изражава самилост према зликовцу, који је провалио у туђу кућу да „uzme što mu za život treba”, због чега је био убијен. Његово је мишљење да би било „опасно зазивати правду”, одобравајући то убиство, пошто људи који би то чинили могли заслужити, због својих много тежих грехова, и много строжију казну. Ова прича нас подсећа на јеванђелску причу о жени која је била ухваћена у прелјуби – морални закључак одговара оном који је из овог догађаја извео Христос (Ин. 8,3; Ин. 8,4). Ова је прича у ствари једна духовна поука.

У *Бреговима* наставља се мотив обнављања човекове душе моћу природе преко које га теши Бог. О томе да природа може да буде лековита и спасоносна за човека већ је било речи у *Ex Pontu*: „Šta znači crna misao čovekova na suncevu zraku?... Ništa živ čovek ne može izgubiti što mu jedno proleće ne bi moglo povratiti niti može biti čovjek trajno nesrećan dok Bog daje da se duša liječi zaboravom i zemlja obnavlja prolećem” (95). Песма, којом почињу *Брегови*, јесте израз одушевљења које доноси човеку саосећање са Божјом творевином. Као што се у *Немирима* обраћао Богу, сада се песник са љубављу обраћа природи чија је лепота највидљивије сведочанство Божјег присуства у свету: „Bregovi u daljini, krunjeni snijegom, što se pričešćujete suncem, jos se jedino za vas našla u meni pjesma” (135). То је за песника представа вечне, чедне и готово свете лепоте свемира; овде наилазимо и на реч „тишина” – кључну реч, која је истовремено симбол вечности и напомена о пролазности: „Vijela tišina do koje se nije spustio Bog i do koje nije dosegao čovjek” (136). Андрић приказује засебни и достојанствени живот природе која је за разлику од човека послушна Божјем закону, „стрплива” и кротка, не познаје ништавне немире, присутне у животу људи, не зна за „кобну игру људску” (89, *Мисао у ноћи...*). Тајна Божја која запрепашћује човека огледа се, према писцу, у лепоти и величанству природе: „Kad sam vidio neumoljivi i dostojanstveni hod sjene i svjetla po dolovima ispred mene i osluhnuo im glas u krvi mojoj, uplašio sam se pred tajnom i zaprepastio pred snagom otkrića koja je dana čovjeku...” (137). Једна од последних песама „Брегова” са виђењем „silnih šuma i bijelih gradova sa vedrim zrakom i dalekim nebom” по којем путује песник, очигледно наговештава представу раја; њене закључне речи о „божјем дану”, који нема краја, могу да нас подсети на речи девете песме Ускршњег канона, које такође говоре о „дану који не прелази у вече”, односно о вечном Царству Божјем: „...I sva se dela i svi razlozi ležati rao mirna stada u punom suncu božjeg

dana. I danu neće biti kraja” (162); „О мудростъ, Слово Божие и Сило, подавай нам истее Тебе причащаться в невечернем дни Царствия Твоего”.¹¹

Тема везана за односе Бога, човека и природе у раним делима Иве Андрића је неисцрпна, јер готово сваки други израз који песник користи ову тему наговештава.

На крају овог чланка требало би да наведемо понеке посебне облике изражавања религиозних осећања у *Ex Pontu* и *Немирима*. То су пре свега „разговори са душом” – жанр који потиче из византијског и словенског књижевног средњег века. Једну од песама које припадају тој књижевној врсти, налазимо у трећем делу *Ex Pontu*. Листа питања, која душа поставља песнику, обухвата теме најважније за хришћанина – страховање за „кукавна добра”, везаност за земљу и људе уместо Бога, туга и очајање због животних неприлика: „...Zasto nemaš mirne noći ni radosna dana? Zašto si vezan i bespomoćan? Zasto si grešan?”

„Tako govori sa mnom moja duša ove noći, dok je umukla kiša” (65).

Наилазимо код Андрића и на обраћање песника својој души, која добија од њега једну поуку: „Habra буди, душо, стрпљива у самоћи и стална у колебанју страсти!” У једној од песама налазимо молитву, која је очигледно писана по угледу на јеванђелску молитву „Оче наш”: „Ne udaraј nas odveć, Gospode, i ne daj nam tereta iznad nase snage да нам се не помрачи сјај Твој и да се зло не зачари над нама” (40). Молитва је непосредно везана за тему „борбе с Богом”, о којој е било речи горе, јер свој „пркос” у односу на Бога песник везује за невоље и страдања која се тешко савлађују.

Мотив самољубља (такозване „самости”, за коју добро зна хришћанска аскетика) нашао је своје место у Андрићевим песмама у прози: у једној молитви реч је о болном чишћењу мисли и осећања чији је плод права хришћанска љубав: „Нека овај од Бога послани бол сажеже све т о ј е у мени, нека испали огњено ј а као гапу...” (33).

У *Ex Pontu* наилазимо и на још једну кратку поуку – о греху који људи чине наносећи другима бол преко својих речи: „Otkud samo ova zlosrećna potreba да се говори и зашто често пута имамо тако мало самилости с рођеном својом душом?”

Кад се Андрићева рана лирика има у виду, не ради се о појединим религиозним мотивима јер су обе његове књиге о којим је било речи прожете најјачим религиозним осећањем. Андрићеве представе поетски обухватају готово сва поља хришћанске антропологије. У својим књигама писац ствара својеврсни уметнички простор да би се приказала историја и слика једне душе која чезне за Богом, открије га у себи и у свемиру, препири се с њим, препознаје га и исказује своја осећања према њему као према личности. Андрићеве песме, молитве, „разговори са душом”, изреке о Богу, приче и размишљања стварају – често помоћу посебних кључних речи – представу људске душе са њеним вечним захтевима, представу човека као дела Божје

¹¹ Видети: *Канон в неделю Святыя Пасхи* – Избранные каноны. Новозыбков, 1987, с. 37.

творевине, величанствени лик непознатог Бога и Бога-личности, као и целовит уметнички лик песника, једног верника и „боготражитеља”, који свесно и несвесно наставља традиције песничког богословља које су пореклом из средњовековне књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Jeremic, Dragan M., *Filozofija Ive Andrića*. – Ivo Andrić, Beograd, 1964.
 Krklec, Gustav, *Cveće mastionice* – Ivo Andrić, *Nemiri*, Beograd, 1921.
 Леовац, Славко, *Огледи о Иви Андрићу*, Београд, 1993.
 Livadić, Branko *Knjige Iva Andrića*, „Nova Evropa”, Beograd, 1821.
 Marinković, Dušan, *Rano djelo Ive Andrića*, Zagreb, 1984.
 Палавестра, Предраг. *Књига о Андрићу*, Београд, СКЗ, 1993.
 Палавестра, Предраг, *Усамљенички немир Иве Андрића*, „Књижевност”, 1957, XXIV, 3, 254–264.
 Федотов, Г. *Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам*. М., 1991.

ИЗВОРИ

- I. Andrić, *Ex Ponto. Nemiri Sarajevo*, 1975
Канон в неделю Святыя Пасхи – Избранные каноны Новозыбков, 1987, с. 37.

Лидија Константиновна Гаврјушина

БОГ И ЧЕЛОВЕК В ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ИВО АНДРИЧА

(Резюме)

Ранние лирические сочинения И. Андрича, *Ex Ponto* и *Немири*, свидетельствуют о его укорененности в традиционном эстетическом сознании, основанном на восприятии Бога как источника и основы человеческого бытия. Используемые автором поэтические формы, в частности, молитвы-размышления, строятся с помощью ряда ключевых слов, символически объединяющих мир божественный и мир земной. Его индивидуальное поэтическое мышление нередко находит свою поддержку в текстах, принадлежащих к средневековой славянской книжности. В своих стихотворениях в прозе Андрич выступает как художник-богоискатель, продолжающий традиции средневекового „поэтического богословия”.

Ключевые слова: стихотворения в прозе, поэтическое богословие, литературные традиции средневековья.

Јован М. ДЕЛИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

„ДА ОСТАНЕ ОНО ШТО ЈЕ – КУЛТУРАН АЛИ СВОЈ” Иво Андрић, Његош, Љубомир Ненадовић, Италија и Европа**

У раду се разматрају три есеја Ива Андрића о Његошу, Љуби Ненадовићу, Италији и Европи. Доводи се у питање Његошева поједностављена слика Италије и показује се Његошева и Андрићева стратегија односа према Европи: бити Европљанин да би стекао европско образовање и видике, али остати свој; сачувати сопствени идентитет; не изгубити се у култури.

Кључне ријечи: Италија, Европа, просвијећеност, култура, законитост, идентитет.

Први Андрићев есеј о Његошу настао је убрзо после докторске дисертације и био је инспирисан Италијом: „Његош у Италији” (1925).¹ „На првом кораку у Италији ја сам се сетио Његоша”² – вели Андрић показујући своју трајну везаност за црногорског владика и највећег српског pjesника, и нераскидиву асоцијативну повезаност Италије са Његошем за младог југословенског писца и дипломату. У том есеју Андрић показује изузетну склоност ка уживљавању и способност уживљавања у ситуације, околности и душевно стање у којем се налазио владика; способност да себи и своме читаоцу замисли и представи болеснога владика у конкретном простору и окружењу; у Напољу, Риму и Фиренци. Андрићева мисао на Његоша, кад год би се нашао на одређеним мјестима куда је владика пролазио и која је обиљежио својим боравком у Италији, била је стална: „*Кад год сам долазио* у коју од тих вароши, ја сам *увек, на сталним местима*, помишљао на владика и његову црногорску пратњу” (подвукао Ј. Д.).³

* jovandelic.delic@gmail.com

** Текст је резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ Овај есеј је објављен на првим страницама *Политике* од 20. IX 1925, г. XXII, бр. 6252, стр. 1–2.

² *Sabrana djela Ive Andrića, Knjiga triaesta, Umetnik i njegovo delo, Eseji II*, Udruženi izdavači, Sarajevo, 1986, стр. 33.

³ *Isto*, стр. 33.

Фасцинира већ тадашња Андрићева способност да у једној, или највише у двије-три реченице, скицира свој однос према неком писцу или његовом дјелу, уз помоћ неколико атрибута, придјева који имају и вредносну нијансу: „Кроз доброћудну, помало наивну и суву, али поштену и топлу прозу Ненадовићевих *Писама из Италије* указивао ми се болестан песник и суморан владалац, онакав какав је морао ту живети пре седамдесет година.”⁴ У једну реченицу стали су и суд о прози Ненадовићевој, и слика болесног владике, а донекле и природа самога Ненадовића, па и слика односа Његош–Ненадовић. Андрић види Његоша, упркос његовој пратњи и друштву путописца и биографа Љубе Ненадовића, као усамљеника чија „мисао иде изнад оне тројице драгих и неписмених Црногораца и доброг и глагољивог Ненадовића”, чиме се допуњавају оба портрета – и владичин и Ненадовићев. Андрић је имао богомдани дар за портретисање и за уживљавање. Ево још једне реченице с погледом на два лица; реченице написане из психолошке перспективе самога владике: „Често му је постајао тежак и неподношљив и Ненадовић са својим *баналним оптимизмом* и својим тирадама против ’лукавих пристера’, са својом *немачком љубопитљивошћу, педантеријом и жељом да све види и забележи*” (подвукао Ј. Д.).⁵

Лијепо се види по чему је Љубомир Ненадовић Андрићу далек, а Његошу и Андрићу површан; колико је његов „банални оптимизам” Андрићу стран. Па ипак ће Андрић хвалити Ненадовићев стил и допринос владичиној биографији.

Андрићу није промакло да Његош није могао да издржи „поглед на Лаоконову групу са згрченим људским телима и змијама, и није хтео ни да загледа катакомбе”. Андрића не чуди што се Ненадовић Његошу чуди; писцу способном да се уживи у обојицу ситуација је јасна – Ненадовић је здрав и дуговјек, а Његош је смртно болестан осјетљиви пјесник: „Здрави и дуговеки Ненадовић се непрестано чудио како ’владика грозне представе не може да гледа’ и није могао да разуме зашто се владика толико ’грози од оне подземне таме и толиких хиљада гробова’ у катакомбама”.⁶ Његош је већ мислио како да свој гроб уздигне на Ловћен и умањи подземну таму.

Из ових есеја се, готово из сваке реченице, слуги велики писац и мајстор портрета: из способности уживљавања у своје јунаке и преузимања њихове психолошке, па каткад и фразеолошке перспективе, из избора ситуације и детаља; из хуморних сцена. Андрић реконструира ситуацију у којој владика, као болни усклик, изговара реченицу која је крајњи израз његових тешких мисли што га и болеснога прате и притискују: „Ала се ми, Словени, наробо-васмо!”⁷ У Андрићу је тај усклик нашао болан одјек дубоког разумјевања и сапатништва. Видимо Његоша разапетог између његове болести, поетске осјетљивости, народних и историјских брига владара и владике. Али видимо га и у „пољском дворцу” Ротшилдову у којем је Његош провео једно вече

⁴ *Isto*, str. 33.

⁵ *Isto*, str. 35.

⁶ *Isto*, str. 35–36.

⁷ *Isto*, str. 34.

„окружен најлепшим дамама” које су га молиле да им прича о Црној Гори, док то пјесничко причање није прекинуо домаћин, „који нема ни мало поезије у себи, сувим питањем о црногорској валути”.⁸

Андрић нам дочарава Његоша у његовој соби између заноса и тешког ћутања какво је, „гнушајући се живота и варајући сам себе да се гнуша Европе, ’многу пута помишљао: да зажмури па да остави Европу, и оде у Америку, и да више ништа не чита о Европи”.⁹

Незаборавне су и двије хуморне фигуре од тројице Његошевих пратилаца: сердар Андрија, који је на „балкуну” „поваздан седео ’као орлушина’, огрнут тешким ћурком и са чибуком у руци, а испод балкона се искупљао свет и гледао га као чудо”, и перјаник Вукало, који сједи у „пуном вапору Турака”, а не смије ниједнога посјећи. Колико је само незаборавних ликова скицирано у овом есеју, у којем је, под пером великог мајстора, све оживјело, и нарочито онај Димитрије, аустријски наредник и „Србин из Војводине”, чијој се посјети владика највише обрадовао: усудио се да дође, „чисто из српске жеље”, да владика пољуби у руку, јер, вели, „то нам је све што имамо”, а и то *све* је било на умору. Тако је тачно наред 19. вијека један аустријски наредник, Србин из Баната, доживљавао црногорскога владика и владара; није извјесно да је у њему видио и пјесника, али је видио „све што имамо”.¹⁰

Андрићева склоност ка прстенастој композицији видљива је и у овом ванредно лијепом есеју. Прва реченица је незаборавна, а цио пасус је разиграва, најављујући, као у „Разговору са Гојом”, сјећање на Његоша, односно сусрет са упокојеним. Најављује се прекорачење граница свих времена и „збор духова” који траје „мимо свих закона”:

„Нигде човек не путује сам. Понајмање је то случај на путовањима по Италији. У земљи благог неба као да су блажи и строги закони простора и времена: преко граница свих времена и мимо свих закона траје један непрестан збор духова; мисао се брже веже за мисао, лепота се лакше оваплоћује и открива. Сећања имају снагу живота, а живот често боју успомена.”¹¹

При крају есеја наћи ћемо Његошев исказ – патетичан и увјерљив одговор барону Цигелсу: „Ја путујем по Италији само због мртвих”.¹² Па се онда цео есеј склапа Његошевим повратком у Црну Гору и у смрт. Он из Фиренце, неких пет мјесеци пред смрт, поручује утјешно Црногорцима „да је добро са здрављем, а издахнуће једне октобарске ноћи, на Цетињу, благосиљајући као какав древни правосвештеник, земљу и народ, и препоручујући главарима да ’сиротињи чине правду”.¹³

Круг је склопљен: од призивања већ седамдесет година мртвог владике и дружења са њим по Италији до сјећања на његове самртне ријечи и тре-

⁸ *Isto*, str. 34.

⁹ *Isto*, str. 34.

¹⁰ *Isto*, str. 36–37.

¹¹ *Isto*, str. 33.

¹² *Isto*, str. 35.

¹³ *Isto*, str. 37.

нутке. Андрић је био опчињен Његошем, па и његовим последњим самртничким часом.

Његошу, Италији и Љубомиру Ненадовићу враћа се Андрић у свом есеју „Љуба Ненадовић о Његошу, Италији” (1951),¹⁴ двадесет шест година касније, а започиње га слично као и онај од прије четврт столећа. Послије курзивом штампаног мота на њемачком, Гетеових ријечи: „*Um eine grosse Percönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muss man auch wiederum selber etwas sein.*” („Да би човек могао да осети и да поштује једну велику личност, и он сам мора да је неко и нешто”),¹⁵ слиједи реченица о нераздвојности од Његоша и на путовањима, посебно по Италији:

„За сваког од нас који смо од детињства нераздвојно везани с Његошевим стихом и са лепотом и моралном величином тога стиха, путовати по Италији значи сећати се неизбежно и Његошевих путовања по њој.”¹⁶

Андрићева мисао је о стотој годишњици Његошеве смрти, којом приликом је овај есеј настао, усмјерена, готово истовремено на два гроба: онај усањени на Ловћену, али и на „скровиту и скромну некрополу једног сељачког рода”, у сјенци „гломазне цркве” у Бранковини, гдје Ненадовићи леже један до другога, „чудно збијено као да их је невидљива бујица све ту нанела и спавила уза зид” – устаници, кнезови, попови, творци нове српске државе у чије су темеље положили Алексину главу, прве дипломате те државе, њени писци, суствараоци новије српске књижевности, језика и стила, писци можда најпознатијих, па и најбољих мемоара и творци модерног српског путописа. Над тим гробом престајао је и Андрић неколико минута, гологлав, што ће рећи – с највећим народним поштовањем, с мишљу на род Ненадовића и на „целу лепу и племениту Бранковину”.¹⁷

И у овом есеју Андрић, дакле, развија двоструки портрет – Његош и Љуба Ненадовић – дајући му и прегнантну (ауто)поетичку димензију.

„Јер, природа књижевног посла је таква да је писцу готово немогуће сликати другог а да при том не да и сам свој портрет, или бар неку црту од њега. Дајући друге, ми се одајемо.”¹⁸

Портретишући Његоша, Љуба Ненадовић даје нешто од себе самога; пишући о обојци, и сам се Андрић одаје. Он квалификује Ненадовићева *Писма из Италије* као „топле, скромне и достојанствене забелешке” о „кратком дружењу и путовању са Његошем”, без којих би заувјек остала у тами она страна Његошеве личности коју је Ненадовић освијетлио. Андрић види Ненадовићеву величину у томе „што ни у једном тренутку није подлегао људској слабости, честој у оваквим случајевима, да предмет свога дивљења покуша да сведе на

¹⁴ Овај есеј је Андрић објавио у часопису *Стварање*, Цетиње, г. VI, бр. 10–11, 1951, стр. 601–606.

¹⁵ *Sabrana djela Ive Andrića, Knjiga trinaesta, Umetnik i njegovo delo, Eseji II*, Udruženi izdavači, Sarajevo, 1986, стр. 38.

¹⁶ *Isto*, стр. 38.

¹⁷ *Isto*, стр. 38–39.

¹⁸ *Isto*, стр. 39.

своју меру, или да себе уздигне на рачун величине коју описује”. Ненадовић је, „са урођеним осећањем честитог и разумног човека”, задржао одстојање како између себе и Његоша, тако и између Његоша и свега што га је окруживало, нигдје не гријешећи у димензијама и сразмјерама на рачун хијерархије вриједности, за коју је имао одњеговано осјећање. Његошева личност је увијек у првом плану; пред њом све уступа, па се и сам Ненадовић повлачи у позадину, „на један исто толико благородан колико пожртвован начин”, увијек „без сенке недостојне понизности или чак ласкања”; то је страно њему и његовом раду, његовом оцу поготово („Говораше мени мој покојни отац: / (...) Не реци ни цару – ако га видиш – / Ропских речи којих можеш да се стидиш”).¹⁹ Његош је у Ненадовићевим писмима потиснуо у сјенку цијелу Италију, њене занимљивости и љепоте. Црногорски владика постаје централна личност и централна тема *Писама из Италије*. А каква је то личност била и колико је из себе и око себе зрачила види се из описа заједничког проласка кроз најживље улице: иако је био обучен у „цивилне, талијанске хаљине, тако да га нико на улици није познавао”, „свако му се уклањао с пута”, а многи се осврну и „гледе за њим”, јер „виде да није обичан човек”.

Његош нити купује, нити узима собом, било шта по Италији. Понио је једино грану ловора с Вергилијевог гроба и један кончић из појаса Торквата Таса – двије ситне успомене везане за пјеснике и поезију.

Пишући о Ненадовићу и Његошу, Андрић асоцира на Екермана и Гетеа, мада су и личности и околности потпуно различите. Ненадовићев посао је био неупоредиво тежи и другачији. Екерман је биљежио службено, с планом и системом, у комотним околностима; Ненадовић у непредвидивим, случајним и краткотрајним сусретима, у туђем свијету, у изузетним приликама, у покрету и друштву, на путовањима и у обиласцима градова и знаменитости. Ненадовић је своје записе објавио осамнаест година послје сусрета не мијењајући ни за длаку свој став нити однос према Његошу, повлачећи се сам у позадину, бришући такорећи своју личност из приче, а показујући своју „унутарњу величину” и потпуно личну безинтересност за све осим за стил и истину. Андрић је пун хвале за тај стил који „у описима постаје изузетно блистав и крилат”. Све је груписано око главног јунака и њему подређено, тако да би Ненадовићевом дјелу више одговарао наслов *Његош у Италији*. Зна добро Андрић да се о цијелом овом комплексу питања могло писати и другачије, али оцјењује Ненадовићево дјело као „не само корисно и истинито него и човечански лепо и узбудљиво”.

Четрдесет година послје боравка с владиком у Италији Ненадовић ће се, већ старац, у свом малом и хладном Ваљеву, гледајући ждралове, не без носталгије, сјећати топлих обала и младости, и сусрета с Његошем као једног од Божјих дарова. Закључак овога есеја сав је у знаку вредновања: Ненадовић је својим дјелом заслужио признање „као први модерни српски путописац и прозаичар живог и доброг стила”²⁰ и за њега је остала „не само топла

¹⁹ *Isto*, str. 40.

²⁰ *Isto*, str. 45.

људска симпатија свих доцнијих нараштаја према његовој хармоничној и ведрој личности, него и трајан одсјај Његошеве величине” (подвукао Ј. Д.) Захваљујући добрим дијелом Ненадовићу, можемо са сигурношћу тврдити да је Његошев однос према Италији и Млечима био неупоредиво сложенији него што би се то могло закључити из причања војводе Драшка из *Горског вијенца*: то је виђење књижевног јунака, ограничено његовим искуством, његовим погледом на свијет; виђење блиско једном од тројице Његошевих пратилаца, али никако Његошево виђење.

Војводу Драшка спомињемо зато што се понекад Његошево виђење Млетака и Италије редукује на извјештај овога књижевног јунака. А није тако. Андрић цитира једно писмо Његошево Вуку Караџићу, претходно упозоривши читаоца на пјесникову шкртост и на усменој и на писменој ријечи, а сам користећи крупне ријечи, што Андрићу није баш било својствено:

„Његош се са заносом бацао у тај културни свет који му је, у поређењу са оним што је иза себе оставио, морао личити на сан.”²¹

Већ болестан, владика пише Вуку Караџићу из Венеције:

„Ево ме у Млетке! Боже мој, како сам велику промјену у кратко вријеме оћутио и видио. Ово ми је путовање пријатно било и лако, као да ми је са сном пало, јербо сам дивни комад земље видио, предјел за мене сасвим нови.”²²

Колико је ово далеко од упрошћених интерпретација Његошевог односа према Млечима! И како је то Андрић видио боље и дубље од осталих! Андрић препознаје у Његошевом виђењу Венеције њему самом – Андрићу – блиске вриједности: Његоша су – вели Андрић – највише занимали и привлачили „*ред и култура, култура тла и човека*, плод сталног и смишљеног људског напора, све оно чега има још тако мало у његовој земљи” (подвукао Ј. Д.) Андрић поново наводи Његошеве ријечи у славу рада и побједи човјека над недостацима природе:

„Ово је један пленителни вид; овде се вкус, сила искуства и негдашње богатство млетачко види. Около пута има земље и пјесковите, али је по вишој части барљива и конављима испрестригана, те је трудољубије неостатак природе сасвим побиједило.”²³

Гледајући туђу, уређену и култивисану земљу, Његош је с тугом и са великим плановима мислио на своју, на њене крше и њен храбри али убоги народ. Отуда безмјерна чежња за редом, просвјетом и културом.

Андрић види Његоша као првог модерног човјека деветнаестог вијека на челу Црне Горе, који ће „гледати и видети даље од свога времена” и бити, „бар по тенденцији”, „*савремени човек и Европејац*”. Он је, по Андрићу, први владалац Црне Горе који је, „до у појединости”, упознао тај „просвештени

²¹ Есеј „Његошев однос према култури” Андрић је објавио у *Књижевним новинама*, Београд, г. IV, бр. 45, 10. XI 1951, стр. 2. Сви цитати су према тексту штампаном у: *Sabrana djela Ive Andrića, Knjiga trinaesta, Umetnik i njegovo delo, Eseji II*, Udruženi izdavači, Sarajevo, 1986, str. 63–69.

²² *Isto*, str. 67.

²³ *Isto*, str. 67.

свијет”, схвативши да се „његов народ, као и он сам, налази пред тешким задатком: *да стиче културу, а да се не изгуби у њој, него да остане оно што је – културан али свој*” (подвукао Ј. Д.)²⁴

Стећи културу, али се не изгубити – што се десило са школованим и у свијет преинтегрисаним Србима – већ остати оно што јеси – *културан и свој* – ето Андрићевог културног програма, оличеног у Његошу и његовом односу према Европи и европској култури. Ето програма – кратког, једноставног и савршеног – за сва времена. У томе је тајна његове актуелности и данас: спојио је димензију универзалности и демензију специфичности и под том девизом – *културан а свој* – радиће Његош цијелога свог кратког вијека, тако да ће те његове тежње, и настојања, и са дистанце од сто, односно двјеста година. Под том девизом радиће цио свој живот и Иво Андрић; уосталом, он ју је тако једноставно, лапидарно, згуснуто и формулисао.

Требало је учинити замљу и народ, и себе самога, способним да ту културу приме; припремити терен, створити елементарне услове. А то је значило увести и гарантовати законитост и власт на тој законитости утемељену, и „установити институције без којих нема ни државе, ни могућности културног рада”. Ово, очито, пише човјек који одлично познаје механизме и државе и културе, а изнад свега цијени институције и види њихов значај и за народ, и за државу, и за културу. Ниједног тренутка, међутим, Андрић не смеће с ума слободу Црне Горе и скупу цијену којом се она плаћа. Црна Гора је заиста била постала „гнијездо војинствене гордости” у биткама са Турцима за голо одржање живота и слободе. Андрић додаје готово као основну и трајну друштвену законитост, и историјску константу, да се „у овом нашем свету (...) све скупо плаћа, а слобода најскупље”.²⁵

Деветнаести вијек – за Његоша, вијек који се „горди над свијема вјекovima” – затекао је Црну Гору у безвлашћу, без суда и пута, јер у њој није било „друге мисли”, нити мјеста за „другу мисао”, до мисли о борби и одбрани. Његошев претходник, Петар Први – Свети Петар – носио се колико с Турцима толико и са биједом и самовољом свога народа; са унутрашњим нередом и хаосом; ослањао се на морал, заснован на традицији, и цркву, као на једине регулаторе међусобних унутрашњих односа, а био је без икакве извршне власти. А Његош је на чело цркве, државе и народа дошао као тек стасали младић, готово дјечак, и нашао се пред „анархијом и ’беспоредствима’”. Он је почео уређивати државу организујући извршну власт, порез и јавну безбиједност; подижући школе, постављајући капетане и државне службенике и чиновнике. Његове невоље и невоље његовога стрица, са Црном Гором и Црногорцима, са унутрашњим хаосом, сажете су у стих:

„Тешко оном ко о вама брижи.”²⁶

²⁴ *Isto*, str. 63.

²⁵ *Isto*, str. 64.

²⁶ *Isto*, str. 65.

Не жалећи ни себе ни друге, Његош се показао као човјек „од посла и од разума” – како је предвиђао његов стриц – и као „чесни и благородни Јевропејац”, а свој и са својима, какав је желио бити, и како су га запазили од Котора до Трста, Беча и Петрограда. Поново је на Цетињу отворио штампарију, основао школе, слао црногорске младиће у средње школе у Србију. Живот „у Европи, луксу свијетлоте” био му је узор којем треба да тежи он и његова Црна Гора. Беч и Петроград су градови модели према којима би ваљало сновати, барем, о Цетињу. Суочен с примитивизмом и необразованошћу, ма колико били племенити и пожртвовани људи који су га окруживали, цезнуо је за европском просвјетом и културом.

Паралелно са радом на европеизацији и просвјешћивању земље и народа, Његош је радио на културном уздицању себе као човјека, владике, владара и писца. Млад и готово самоук, он је тежио самоусавршавању и самоуздицању, што је било у складу и са његовим високим монашким чином. Он је паралелно тежио да сам – као писац и мислилац – што више културе прими и да свој народ и земљу учини способнима за примање културе и за културно уздицање. Андрић пише о Његошу као о свом културном и књижевном двојнику, посебно када каже „да је он на своме делу радио *тешко и одговорно*, да се у *венецијанским архивама* снабдевао матријалом *као какав ерудит*. Укратко, да је свој *позив песника и мислиоца узимао одговорно и озбиљно у свему, почевши од предмета који је обрађивао до језика којим је писао и слова којим је штампао*” (подвукао Ј. Д.).²⁷ То су и такви су и Његош и Андрић.

Пјесник и мислилац су нераздвојни и неодвојиви, као што су од пјесника и мислиоца нераздвојне и неодвојиве озбиљност и одговорност. То је готово архетип у нашем магистралном схватању великог писца и његовог позива: писац и мислилац, озбиљност и одговорност. Биће да нам је то остало у наслеђе од старе, тзв. средњовјековне српске књижевности. Озбиљност и одговорност пред собом, народом, историјом, вјерношћу, па и пред Богом. Наши велики писци су, по правилу, схватили свој позив – а то је значило писање и мишљење – озбиљно и одговорно. За европске прилике – можда преозбиљно и преодговорно.

Али Андрићу је до присности блиска и позната Његошева тјескоба, односно тренуци кризе прогнанника и самца у вјечно угроженој земљи у коју је доносио утиске и искуства са својих путовања по свијету. Учинити своју земљу *независном и културном* био је идеал који је захтијевао лично саможртвовање. Отуда Његошев вапај за заклоњеним небесима; за широким и високим видиком:

„Стешњен у своје кршеве, без друштва са којим би могао измењати све своје мисли и утиске, он се опет и ту, сад на други начин, често осећао прогнанником и самцем. Притиснут теретима пустињског живота и великих брига, у једној вечно угроженој земљи коју је он свим својим бићем желео да учини независном и културном, он се сећао блажих предела и другачијих прилика, и тад се обраћао гневним уздахом својим вољеним и страшним кршевима:

²⁷ *Isto*, str. 66.

’Пустите ме да видим небеса
Која сте ми собом заступили”²⁸

То су Андрићу познати тренуци слабости и колебања, а он се уживљавао у Његошеву борбу са „својим и с туђином”. Разумијевао је владичину самоћу и мучеништво:

„Сам сам и мученик на овим стијенама, као Прометеј на Кавказу”²⁹

Отуда и повремени Његошев вапај под владичанским теретом браде и завјета Христу, цркви и отаџбини:

„Дао бих све што имам, само да могу ову браду обријати”³⁰

Као што му се и Европа са својим лицемјерним односом према Србима и Словенима чинила страшна, страна и далека, да би најрадије побјегао од ње:

„Да ми је куд гођ поћ, на чесов острв гдје нигдје никог нема, па да тамо мирно живим... и да ништа не читам о Европи”³¹

Не постоји острво одмора нити лађа која би Његоша, Андрића и њима сличне до тога острва превезла. Чак и Андрић, у додиру са Његошем, зна бити патетичан, и то више пута, што овим есејима даје посебну чар:

„Изводећи валика дела својом најскупљом крвљу, они су понекад осуђени да сањају о острвима мира и одмора, као што безбројни мали људи, у свом миру, сањају о извођењу великих дела. Његош, наравно, неће отићи никуд, остаће веран својој Црној Гори, коју жели да учини напреднијом, и Европи, са којом има много политичких рачуна и обрачуна. И умреће, млад, на свом задатку, који је у томе да на свој начин и по својим схватањима Европу приближи Црној Гори и Црну Гору Европи”³²

Европа је и блиска и далека; и идеал и удав. Бити културан, бити Европејац, али свој – то је поента Андрићевог виђења односа Његош–Европа. Останимо при томе. Макар умрли на том послу, иако млади већ нијесмо. И не изгубити се ни у Европи, ни у култури.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1925: И. Андрић, Његош у Италији, *Политика*, 20. IX 1925, г. XXII, бр. 6252, стр. 1–2.

Андрић 1951: Љуба Ненадовић о Његошу, Италији, *Стварање*, Цетиње, г. VI, бр. 10–11, 1951, стр. 601–606.

²⁸ *Isto*, str. 68.

²⁹ *Isto*, str. 68.

³⁰ *Isto*, str. 68.

³¹ *Isto*, str. 68.

³² *Isto*, str. 68–69.

Andrić 1986: *Sabrana djela Ive Andrića*, Knjiga trinaesta, *Umetnik i njegovo delo*, Eseji II, Udruženi izdavači, Sarajevo.

Jovan M. Delić

”IN ORDER TO STAY WHAT HE IS – CULTURED BUT ON HIS OWN AS WELL”
Ivo Andrić, Njegoš, Ljubomir Nenadović, Italy and Europe

(Summary)

This paper analyzes three Andrić's essays on Njegoš, Ljuba Nenadović, Italy and Europe. It examines Njegoš's simplified image of Italy and shows Njegoš's and Andrić's strategy of relations to Europe: being the European in order to acquire European education and views, but staying on their own as well, to preserve their own identity and not to get lost in the culture.

Key words: Italy, Europe, the enlightenment, culture, legitimacy, identity.

Лидија Р. ТОМИЋ*
Филозофски факултет, Никшић

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

АНДРИЋЕВО ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКО НАСЛЕЂЕ

Експресионистичка фаза у стваралаштву Ива Андрића означава модеристички период Андрићевог стваралаштва. Тежиште поетске прозе, садржано у *Ex Pontu* и *Немирима*, наслеђује поетску експресију Андрићевих првих пјесама, која се, статусом главног јунака, наставља у роману *На сунчаној страни*.

Експресионистичка знаковност егзистецијалних тема обухвата структуру и израз лирског начина приповиједања. Епски оквир лирске прозе и лирска суштина експресионистичког романа укрштају позицију поетског субјекта и глас приповиједања у поетички разглобљеном дијапазону медитативне прозе. Варијантност и актанцијална форма експресионистичког активизма варира особине модерне прозе, односно особине и духовности Андрићевог начина обликовања бића и свијета.

Циљ рада је да се сагледа тема угрожености и самоће, из перспективе ограничене егзистенције, и да се у контексту експресионистичких веза и прожимања, сагледа Андрићев увид у епоху, с једне стране и Андрићев искорак из ње. Примјеном теоријски заснованог интерпретативног метода модерне науке о књижевности, сагледава се приповједна перспектива у дјелима „раног Андрића”, релативна конзистентност „приче у причи” и епска обухватност у полифоној структури приповиједања. У њој се садржи свијет идеја и књижевна повијест људских судбина, догађаја и збивања, односно књижевни простор експресионистичког трагања које и у најранијој прози посједује епску обухватност егзистенције.

Кључне речи: експресионизам, медитативна проза, модерна поезија, модернизам, фрагментарност, књижевни лик, маска.

Експресионистизам у српској књижевности 20. вијека нуди модеристички разнолику слику стварања. У њој се огледа експресија „нових садржаја” који показују, како је то већ уочено, да се „не може рећи да експресионизам ставља садржај испред форме”, јер, суштински, експресионизам „чини и форму садржајем” (Вучковић 1979: 54).

Наслеђе експресионизма подразумејева специфичности експресионистичких немира, екстатичних и интуитивних заноса, конструктивистичких откровења, једном ријечју, естетике и етике српске поезије и прозе тог доба. Њихова структурна, посебно мистична и манифестна дисперзив-

* lidija.tomicpg@gmail.com

ност, отварају перспективу историјских и политичких тема, као и космичких сновиђења у оном што спаја контрасте експресионистичких трагања. Они се тичу наглашеног немира поетског субјекта, његове дезоријентације и немогућности „да се одреди у затеченом свету” (Пантић 1999: 20). У тежња за далеким и недокучивим, за тајном постања и постојања, за оним што се распростире из прошлости и дубине времена у историјску и друштвену реалност, биће модернистичке еруптивности окреће се ка споља, и у висину, ка Богу, имајући у виду да је смисао трагања у оном што артикулише доживљај нове поетске стварности.

Послератно искуство хаотичне збиље условило је посебан дух експресионистичких контраста који говоре о томе да су нека одредишта експресионистичке поетике у традицији поезије с почетка 20. вијека. Иако експресионистичка поетика упућује на разлике између два вида поетског израза, мотив душе их спаја. Символисти поимају душу „као нешто индивидуално, независно од људског тела, разума и психе” (Стојановић-Пантовић 1998: 18), а декадентни као „подручје подсвесних осећања, нагона и ирационалних стања”. Топос душе у експресионистичкој поетици спаја лирску и поетску стварност текста. Лирској припада субјективни аспект подвојене унутрашњости, а поетској, измијењена структура интуитивних, песимистичких, романтичних и ејдетских суштина слике свијета. Говором душе долази до интеракције и интегралности посвјесне, чулне и мисаоне реалности егзистенције, као и њене субверзивне и рефлексивне перспективе приповиједања. Угао „душе” подразумева околности њеног исказивања, ситуираност исказа, контекстуалност простора и времена, оспољеност појединости у цјеловитости текста. Душа у њему нуди значење, а метафоричка природа исказивања поетски смисао који „живо дочарава читаоцу ситуацију у којој се чини да писац не говори о објекту који описује већ да то говори сам објекат из себе и собом” (Радуловић 2009: 736). Тиме се душа уводи у друштвени и космички статус бића.

Простор душе артикулише „одговарајућу форму” (Вучковић 1979: 57) према суштинама експресионистичке окренутости ка вишем принципу духовности којим се карактерише онтолошки смисао приповиједања. Апсолутизација субјективности у експресионизму, и у Андрићевој прози, потврђује инстанцу бића, али и објективизацију бића и свијета лирски сагледљиву у Андрићевој запитаности пред тајном постојања. „Ја” субјекта у *Ex Pontu* и *Немирима* садржи ауторову одговорност пред темом човјека и људске судбине. То је и разлог што Андрић књигу *Ex Pontu* посвећује „свима, широм цијелог свијета, који су страдали и страдају ради душе и њених великих и вјечних захтјева”. Аутор наглашава да су странице дјела посвећене „браћи својој у болу и нади” (Андрић 1984: 9), чиме се искуство приповиједања везује за поетички слојевиту мисао о човјеку у историји и времену.

Перспектива поетског субјекта у Андрићевом дјелу детерминише стања самоће и усамљености. Њихов трансцедентни смисао означен је онтолошким структуром људске патње, али и темом људске судбине и смисла постојања. Директност душе и смисла који остварује даје индиректне, и нове, осећајности, схватљиве у језичком симболизму материје која се, као и ријечи и

појмови, у симболици језика, шире у свим правцима поетске структуре. Однос између текста и духа експресионистичких удвајања ствара полифонију непосредног и пренесеног смисла. Стога, Андрићево експресионистичко наслеђе има двоструки низ – једним се слиједе дихотомије Апокалипсе и Утопије, а другим дисперзивност лирског „Ја” у психолошком и историјском времену постојања.

Особине лирског у *Ex Pontu* и *Немирима*, као и у Андрићевом роману *На сунчаној страни*, говоре о томе да је структура Андрићеве поетске прозе саздана на лирском паралелизму тема ништавила и вјечности. У композицији графички одијељених и насловљених поглавља у књигама *Ex Pontu* и *Немири*, као и у реконструисаном роману о Томи Галусу, насталом од приповиједака о младом револуционару у аустроугарском затвору, позиција лирског „Ја” има инстанцу „стваралачког ја” које почиње статусом бића у односу на принцип изгубљене хармоније, и статусом постојања у хармонији божанског и људског из које, природно, слиједи перспектива живота и смрти. Функција лирских записа и медитација у експресионистичкој фази Андрићевог стваралаштва садржи говор поетског субјекта, и причу у роману *На сунчаној страни*, са структуром од седам приповиједака („Занос и страдање Томе Галуса”, „На сунчаној страни”, „Постружничково царство” („Сунце”), „У хелији број 115”, „Искушење у хелији 38”, „Јелена, жена које нема” („Галусов запис”), „Проклета историја”), али највише „говори” лирска структура текста која има елементе поетског, интелектуалног, одуховљеног и емотивног казивања. Главни јунак романа, Тома Галус, којег приповједач вреднује статусом „младић”, показује да је лирска структура у роману *На сунчаној страни* заснована на епској теми трагичног неспоразума, али и на стањима која ће разријешити догађаји Галусове револуционарности у роману *На Дрини ћуприја*. Тема Галусовог заточења садржи апсурд, као што експресионистичка издвојеност бића садржи неисцрпни симбол немира и разлога незадовољства у друштвеном и политичком оквиру одабране теме. У том поретку, свако стање јунака, од лирског субјекта до ликова у роману, карактеришу тренуци „космичког” и „историјског” времена, спојени судбином затвореника у мариборском затвору и затвореника у Трсту. У историјском контексту, и једном и другом јунаку, судбину утамничења одређује рат, а судбину угрожености и страдања оно што претходи сваком историјском искуству – људској историји бола. Топос затвора концептуализује тему Апокалипсе и хаоса, а жеља за постојањем носталгија за просторима „тропских крајева” (Андрић 1994: 33) експресионистичку двојност дискурса. И једним, и другим, влада занос и патња, осјећање пролазности и смисла постојања („Као круну и жезло које се не испушта, он је носио свој осећај „величине света”, и био слеп и глув за све остало”, Андрић 1994: 34). Лирски субјект потврђује позицију универзалне јединке у „ширини” и „богатству” свијета, у обухватности с Богом и Наддушом егзистенцијалног простирања. У роману, пак, душа јунаковог „страха” и „заноса” конституише историју и простор литерарних јунака.

Романескна цјеловитост прича о Томи Галусу креће од 1934. године, када је Андрић објавио приповијетку „Занос и страдање Томе Галуса” до

1960., када је објавио приповијетку „У ћелији број 115”. Андрићеву мисао о јунаку руководи експресионистички принцип љепоте („Раскош и љепота живота живе неуништиво у мени”, Андрић 1984: 13) и нова предметност која је за Милоша Црњанског значила једну „модернију струну”. „Величина живота” и „љепота свијета” у *Ex Pontu* су подређени „болном осмеху туге”, а душа поетског субјекта „души ствари” која мотивишу теме угрожености и страдања. Негативна искуства егзистенције прелазе у побуну којом *вјечно свјесно „ја”* Андрићеве прозе фокусира позицију бића („Жао ми је човјека”, Андрић 1984: 53) и „разумијевање и самилост за сав јад човјеков”. Обраћање Господу у књизи *Ex ponto* апострофира човјекову угроженост („али тешко је бити човјек, Господе”, стр. 76) и неприлагодљиву судбину оног „што је човјеково на овој планети”, стр. 79). Андрићево „све” подразумева „не само на човјека посједника једног тијела од пути него и *човјека носиоца душе* под тим тијелом” (Вучковић 1979: 220), што у случају овог романа наглашава лирску перспективу експресионистичке прозе.

Експресионистичко распрострањавање бића у Андрићевој лирској прози хармонизује медитативни дух „поетског документа”. Приповједач слиједи „истину” душе и мисао да „сваки облик живота носи људско лице са својом жељом за срећом” (Андрић 1984: 137). Перспектива лирских испољавања се умножава јер се искуство егзистенције везује за тачку гледишта самог текста, за егзистенцијално-духовни поредак приповиједања и синтаксичку структуру Андрићевих експресионистичких остварења. И епско, и лирско приповједачке инстанце и структуре текста говоре о томе да се „токови епске (објективне) свести и ритмови лирске (субјективне) доживљајности сливају и стапају у јединствену духовност експресионистичке уметничке форме” (Радуловић 2009: 735). Мистика свих експресионистичких веза човјека и природе, човјека и Бога, показује синтетичну природу текста, сагласну умјетничкој структури цртица, фрагмената, поетских „знакова” и записа, као и мозаичној структури прича у роману *На сунчаној страни*.

Иако је Иво Андрић своје рано стваралаштво сматрао „полазном тачком” у свом стваралаштву, прве књиге овог писца сигнализују, метафорички казано, поетичке аспекте његовог укупног дјела. Из перспективе *Знакова поред пута* и књиге *Шта сањам и шта ми се догађа*, у завршној фази стваралаштва, лирски глас Андрићеве експресионистичке фазе иманентан је доживљају љепоте и бола егзистенције у разноликости лирских и епски предочених особина ликова и догађаја у паралели зла и смисла постојања.

Органска веза између лирског и епског начина приповиједања чита се у двозначности једног и другог начина приповиједања, а у једнозначности и јединству прозног дискурса. Поред разлика између „ја” и „он” приповиједања, цјеловитост текста остварује се у видокругу егзистенцијалних тема, од „бити” до „мислити” психолошки мотивисане и друштвено ситуиране слике бића.

Повезаност мотива у роману о Томи Галусу показује да је ријеч о жанровској међупрелазности лирске и епске форме, заправо о јединству два типа наратије у којој је дошло до удвајања перспективе и премијештања „лирског субјекта у једну епску процедуру/поредак, са намјером да се формира цело-

вит романескни карактер” (Ж. Перишић-Ђукић 1994: 26). Он је уочљив у монолитности теме заточења и хетерогености људских судбина. Простор романа *На сунчаној страни* садржи судбину Томе Галуса, али је „тачка посредовања у транспоновању лика и његове судбине” (Ж. Ђукић-Перишић 1994: 27) везана за искуство ширих размјера. Стога би роман *На сунчаној страни* могао, сматра то и његов приређивач, да представља мост на прелазу Андрићеве лирске фазе у епску, јер се Галусов занос „слободна живота” слиједи у контемплацији ратног ужаса и претеће визије да ће „човек јести човека као звер, само са мање смисла” (Андрић 1994: 44). Галусово субјективно осјећање „пустоши” и „чамотиње” исказује ништавило које „очекује нове речи и снове” (Андрић 1994: 90), што нам пружа могућност да се сагласимо с идејом да је експресионистичка проза врста „спасоносне Утопије” (Радуловић 2009: 735) којом се апострофира моћ умјетничког дјела да „спасава свет од неминовне Апокалипсе и човека од смрти” (Радуловић 2009: 735).

И док је у центру Галусовог страдања мисао о људској несрећи, Андрићев јунак, сасвим апсурдно, има моћ да привидима и привиђењима испуни празнину егзистенције. Оно чега нема испуњава искуство сјећања, успомена и сновиловних садржаја којима Галус, и приповједач, оспољавају стања главног и других ликова. Историјски контекст политичких и друштвених тема подређен је перспективи необичних судбина и функције њихових „жеља”, „планова”, „изгледа”... Структура приповиједања „без реда и на прескок” (Андрић 1994: 52) тиче се „сазнања која блесну тренутно”, као и емоција које синтетизују појавност зла. Мисаона перспектива приповиједања даје тексту романа „дубљи, неземаљски мисао и значај” (Андрић 1994: 98), при чему, судбине јунака не изневјеравају метафизичку раван егзистенције. Она је сједињена с експресионистичким јединством различитости, било да се ради о различитости тачака гледишта или процеса мишљења које граничи стварно и могуће („... имао је нејасан осећај да је живот моћан и свет велик, велик и један, и да у њему има безброј могућности и места за све, па и за Постружника и све његово” (Андрић 1994: 102)). Контрасти експресионистичке прозе постоје истовремено, што у перспективи приповиједања сублимира мисао да је „једини пут ка срећи и спасењу човеком... преко ослобођења човекових нагона” (Андрић 2009: 105). Тематска и семантичка слојевитост приповиједања остварује јединствену раван „проклете историје” чија мисао, предочена комбиновањем цитата, исповијести и сјећања, говори о томе да Андрићев текст дијалогизује трагику бића и увијек присутну наду у спасење („Али Галус није више могао да се заустави и умери. А стражарева грдње изгледале су му као најлепша музика, која га прати на његовом чудесном узнесењу из пакла у свет где греје сунце и живе разумни људи.” (Андрић 1994: 109)).

Синхроност стања самоће и заточења у роману *На сунчаној страни* показује да се романескна прича о Томи Галусу заснива и на особеностима прича о Савонароли, о звону, о дјетињству, о брату и сестри Картанен, о Фиренци, о дједу и, у најширем смислу, о „тамној, трагичној страни човекова живота, која је сва од сумње, неповерења, преваре, силе, страха и страдања” (Андрић 1994: 98). Поступцима „ја” и „он” казивања обједињен је простор

негативног искуства ликова, односно мисао романа да без постојања зла не би било ни катарзе, ни љепоте избављења („У овој самоћи најгоре врсте, Галус је мислио и на то, шта би било после тако једне апсолутне победе и потпуног уништења Сотониног... Какав би онда изгледао живот? Да ли би то још био живот? (Андрић 1994: 98)). Модернистички статус јунака, проширен рефлексивом вишег смисла о јединству бића и свијета, нуди спој предмета приповиједања и ауторског става да је „Сотона саставни дио живота, а позив човеков борба са Сотоним” (Андрић 1994: 98). Приповиједање о Томи Галусу сагласно је симболизацији тамнице као „најсавршеније слике света и живота” и текста којим се обликује експресионистички дух романескне приче.

Експресионистичке „сумње”, „неповерења”, „преваре”, „силе страха и страдања” у роману *На сунчаној страни*, уједињују се с „лавином звукова”, с „гласом свих труба, свих рогова, гусала, бубњева, гонгова, сирена, клепала, чинела и прангија, свега чиме је икад човек давао звучни израз својој сили, борби и храбрости, својој невољи, тескоби и одбрани, или својој победничкој радости” (Андрић 1994: 126). Поетска димензија изабраних мотива визуализује емоционална стања кривице и невиности, преноси их на план антрополошких својстава бића и космичку перспективу његове егзистентности. Унутар приче о Томи Галусу остварује се експресионистички спој замаљске и небеске егзистенције којим се трансцендира смисао експресионистичких удвајања.

Нарација оностраног надраста тему заточења, а приповиједање „сунца”, „јутра”... овоземаљску реалност и експресионистичку „игру страха и маште”. Мотив ћелије има значење пакленог, а мотив васионе „бесконечног простора” у којем се смјењују „гађење и сажаљење”, „...бес на невидљиву власт”, „на сама себе, и на судбину која га је приковала са овом љигавом звери у овај уски простор у ком се не зна шта је лаж а шта истина и у ком људи ни криви ни дужни црвене и обарају поглед пред бедницима напола лудим и порочним” (Андрић 1994: 73). Интензитет експресионистичких односа показује да и конотативни простор добија симболички смисао по којем је ћелија „крвнички гајтан”, медијум „душе”, „мрачна фикција” из које мисао „одлази у живот”. Одреднице „мрачног” и „тегобног” смјењују и динамизују однос дјелова у цјелини. А дјелови се тичу разглобљене структуре романа и карактеристичних напоредности ликова – Петра Радака, друга из дјетињства, Ивана Памуковића („Овде, у ћелији број 38, било је много тога што га је подсећало на бесане ноћи у загребачкој мансарди.” (Андрић 1994: 79), потом Постружника, Бахмана,.. Сагласност трагичних искустава интензивира семантику зла и гротеску његових облика. Деформна напоредност ликова, од којих је најизразитији Постружник, нуди двозначности у једном, у лику човјека који је „и ђаво и мученик, и лудак и оштроуман, и шпијун и неопрезан занесењак и сањало, и можда још много којешта што се до сада није открило или што он није успевао да прозре” (Андрић 1994: 90). Отвореност напоредности показује паралелизам хумане и демонске природе бића. Лик Постружника или Сотоне карактерише два пола једног лица, сједињеног у функцији Маске за коју је везана прича о пороку и његовој горчини.

Роман *На сунчаној страни* садржи и парентетичке дјелове текста, и дигресије, и сновиловна надахнућа. Они су у функцији многоструке перспективе младићевог „ужаса од свега”, али и заноса и осећања да „поред свега и упркос свему разноликом и опречном” постоји „јединство света” које надахњује „младића тренутном срећом и надом, извесношћу готово, да је све ипак добро... јер се све, и добро и зло и највеће крајности и противречности, налази повезано и уједињено на истом плану...” (Андрић 1994: 103). Поетика душе оспољава фикционалну раван приповиједања, али и реалистички одредив однос према ликовима и догађајима из маште или из прошлости. Приповиједање слиједи, језиком текста, „догађаје и привиде, сновиђења и трагичан живот који се, сасвим иронично, заборавља пред „заносним ратом и новим временом које настаје” (Андрић 1994: 204). Синхронија различитог приповиједног искуства учинила је да се мисао о животу сублимира у књижевној стварности која се код Андрића експресионистички заснива на искуству душе, на рефлексији и вредновању етичких тема у естетском облику.

Експресионистички токови Андрићеве поезије и прозе упућују на слојевитост књижевног свијета која почиње с приповиједањем бола, развија се с идејом смисла који, у причи, својим умјетничким особинама, сигнализује начин превазилажења и разумијевања зла. Егзалтацију и осјећајност експресионистичког израза умирила је Андрићева мисао, а лирске фрагменте јединство психолошког и историјског времена и ликова у структури књижевног дјела.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1984: И. Андрић, *Ex Ponto, Немири, Лирика*, Сарајево: Свјетлост.
- Андрић 1994: Иво Андрић, *На сунчаној страни* (приредила Жанета Ђукић Перишић), Нови Сад: Матица српска.
- Вучковић 1979: Радован Вучковић, *Поетика хрватског и српског експресионизма*, Сарајево: Свјетлост.
- Јовић 1994: Бојан Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пантић 1999: Михајло Пантић, *Модернистичко приповедање*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радловић 2009: М. Радловић, Онтологија књижевног дела у високом модернизму (експресионизму), *Књижевна историја*, XLI 2009 139, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Стојановић Пантовић 1998, Бојана Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.

Lidija R. Tomić

ANDRIĆ'S EXPRESSIONIST INHERITANCE

(Summary)

Expressionist period of Ivo Andrić's opus represents his modernist creativity work. The focus of the poetic prose found in *Ex Ponto* and *Nemiri* inherits the poetic expression of Andrić's first poems which continues to exist through his novel *Na sunčanoj strani* with holding the main character's status.

Expressionist semiotic quality of existentialist themes encapsulates the structure and the vision of lyric narration. The epic image of lyric prose and lyric essence of expressionist novel criss-cross the position of the poetic subject and the narrative voice in poetically *dis-globed* spectrum of meditative prose. Variance and participatory form of expressionist activism fluctuates the features of modernist prose and spirituality of Andrić's manner to shape the beings and the world itself.

This work aims to analyze the theme of living in jeopardy and seclusion from a perspective of limited existence and to, in the context of expressionist connections and intermingling, study Andrić's insight to an epoch and his stepping out of it. By applying a modern theoretical interpretative approach of literary science, we analyse the narrative perspective in the works of "early Andrić", a relative consistency of the "story-within-story" method and epic completeness in the polyphonic narrative structure. It contains the world of ideas and literary history of human destinies, events and actions, i.e. one literary space of expressionist search that, even in his earliest prose, possesses the epic enclosable existence.

Key words: expressionism, meditative prose, modern poetry, modernism, fragmentation, literary character, mask.

Силвија НОВАК-БАЈЦАР*
Јагелонски универзитет, Краков

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА И КОЈЕ ИМА. ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ КРАКОВСКЕ БИОГРАФИЈЕ ИВЕ АНДРИЋА

Издавање је презентација (на основу грађе истражене у пољским архивима) краковског периода Андрићевог живота (април – јуни 1914. године). Полазна тачка истраживања је (успешна) потрага за реалном особом никад свету не представљене „чувене” Пољациње – Хелене Ижиковске која је била прототип јунакиње Андрићевих дела. Резултати овог биографског истраживања (са освртом на средину у којој се Андрић кретао у Кракову) коригују грешке направљене у досадашњим истраживањима Андрићевих биографа. Стварају могућност да се у светлу добијених информација Андрићево стваралаштво постматра на нов начин.

Кључне речи: (не)присуство, дихотомија, духовни портрет, Галиција, Пољаци у Босни, Босанци у Пољској,

Наслов приповетке *Јелена, жена које нема*, који указује на проблематику присуства и неприсуства, на симболичан начин одређује парадокс начина постојања лика и стваралаштва њеног аутора у простору некадашњих југословенских књижевности. Док су тужан белег времена постале стратегије укључивања Андрићевог опуса у просторе националних књижевности и искључивања из њих или читања његовог дела као још тужнијег наговештаја догађаја који су се одиграли деведесетих година, његова биографија се данас – неоправдано – третира као скоро обрађена, завршена и потпуно истражена тема.

Стваралачка Андрићева биографија је, међутим, истраживачки изазов а најбољи пример за то може да буде приповетка *Јелена, жена које нема*. Без обзира на очигледну потребу да се пронађе биографска и психолошка интерпретација овог текста, о чему сведоче многе публикације, посвећене „женама у Андрићевом животу”, за истраживаче је до данас остала загонетка Андрићеве музе – жене коју је писац упознао у Кракову у периоду свог боравка у Кракову и студија на Јагелонском универзитету 1914. године. Ова особа – прототип Јелене из наслова приповетке, велика, по мишљењу неких

* s.nowak-bajcar@uj.edu.pl

коментатора, неостварена љубав писца, постала је у причи стварна „Јелена, које нема”, а која је несумњиво постојала.

Ко је била жена коју су истраживачи препознали као „лепу Пољакињу”? Зашто је остала непредстављена, мада је од Андрићеве смрти прошло толико година а њено постојање потврђују два документа. Један од њих је Андрићево писмо послато из Кракова његовој пријатељици – Евгенији Гојмерац у Загребу у којем можемо прочитати (Андрић 1914а: 51–52):

„У Кракову, 27. V. 14.

Евгенија моја драга пријатељице, много благодарим на услузи. Слушај: отићи ћеш у књижару и казати да пошаље „per pahnachme” на адресу: гђица Helena Irzykowska Bonerowska 12 II (Kraków) следеће:

1. Комитске песме
2. Кад ја виђох очи твоје
3. Албум хрв. пјесама
4. Албум срп. пјес. (тај пробери и према томе који буде најбољи пошаљи онај од 6 к. или од 3 к. или од 4 к.).

Све скупа (и кад би срп. алб. био 6 к.) нека не износи више од 11-12 к. Прије немој поручивати. Држим да ћеш све најбоље уредити. И унапред благодарим (...). Иво Андрић, Краков, Бонеровска 9III¹

Други документ се чува у Архиву Српске академије наука у Београду – писмо написано на тадашњем српскохрватском језику, послато 15. новембра 1961. године у којој Јелена Жулавска (рођена: Ижиковска) честита Андрићу на добијеној Нобеловој награди. Ову разгледницу је између страница рукописа Андрићеве драме *Конац комедије* пронашао Предраг Палавестра, у посмртној оставштини писца (писмо наводим са грешкама ауторке):

„Драги Иво!

Не знам дали се сјећате Кракова, ул. Бонеровске и фамилије Ижиковских. Ја сам Јелена Ижиковска (пуца) сада стара удова Жулавска и морам Вам послати срдачне градулације за Вашег „Нобла”. Много сам заборавила израза, але ако ми хоћете одписати, пиште, може бит да могу Вам пољски писати. Читала сам све Ваше књиге, које су тумачене на пољски, али мило би ми било читати је у оригиналу. Нећу више писати, само Вас срдачно поздрављам и чекам на одговор.

Ваша стара пријатељица Јелена

Краков, 15.11.1961.”²

У младалачкој фасцинацији Иве Андрића, у лепом познанству две особе које су потицале из удаљених крајева Аустро-Угарске и које су се пре избијања Првог светског рата среле у Кракову скрива се један дубљи смисао. Представљање Јелене и одговор на питање ко је била ова жена дозвољава да се дође до тајне коју је писац чувао, мотивисане вероватно дискрецијом. Ни у једном од својих јавних исказа Андрић није открио Јеленино презиме, нити изрекао чак ни њено име (наводи једино краковску адресу) ни суштину дуготрајне фасцинације женом, која је била његова уметничка муза. Заустављајући се на уопштеној констатацији о њеном постојању истраживачи

¹ Андрићева писма Евгенији је научно уредио и објавио Мирослав Караулац. Њих је после Евгејине смрти истраживачу предала њена рођака, Фаника Бихлер.

² Архив САНУ, Андрићев лични фонд, бр. 2860.

нису покушавали да Јелену Ижиковску представе и – осим приче о „Јелени у Андрићевом стваралаштву” – покушају да реконструишу причу о „Иви у Јеленином животу”, да – служећи се овде аналогijом на метод Ролана Барта – крену у потрагу за „суштином” Јелене и да – упркос Барту (и самом Андрићу) – представе њен портрет. Овде мислим на метод који је Барт употребио у својој чувеној књизи *Светла комора. Нота о фотографији*, објављеној 1980. године (Барт 2008). Овај интимни есеј Барт је почео да пише 1977. године, после мајчине смрти. Лични мотив тог подухвата био је откривање „бити” покојне Онриет Барт (Henriette Barthes) у фотографијама које су је представљале. Мада је, парадоксално, аутор нашао тражено у мајчиној слици из њеног детињства, из периода када је није познавао ни ову слику, первертовано, није показао читаоцу. Сличним методом служи се Андрић у својој приповеци: Јелену коју је (поново) пронашао, није показао.

Јелена, жена које нема је хибридно дело које у себи спаја елементе есеја, исповести, путописа и лирске прозе. О Јеленином изгледу не знамо скоро ништа, не знамо ко је, колико има година, сазнајемо једино околности у којима се појављује њена слика (фантазма), што читаоцу кроз исказ у првом лицу предочава протагонист ове монодраме (солилоквија). Суочавамо се дакле са исцрпно представљеним амбијентом његових фантазматских напора. Портрет неприсуства Јелене предочава „догађање” самоће, жеље, љубави и смрти, а њихови нераздвојиви атрибути: светло, путовање, предео чине позадину драме пролазности, очекивања и потраге.

Интересантно је да су се сличном техником служили истраживачи дела и биографије Иве Андрића. Драма субјекта у тексту, која се своди на очајну потребу за присуством, илуструје драму интерпретације. То је драма тумача окренутих према потреби за присуством у читању Андрићевих дела, које никад није омогућило да се Јелена учини присутном. Краковска „неостварена Андрићева љубав”, мада се на њу указивало, никад није била портретисана, аутори свих мени доступних извора заустављали су се на уопштеној констатацији – „била је Пољацина”. Треба овде споменути да је највише података о Јелени Ижиковској дао Мирослав Караулац, али ни он није избегао грешке и нетачности. У монографији *Рани Андрић* из 1980. године (друго издање из 2010. године), ослањајући се на чињенице које је лично истражио, он се највише приближава решењу питања краковске Јелене пружајући податке о њеном постојању и о томе ко је био њен отац (Караулац 2010: 99). Ипак већина ових информација захтева корекције и допуне.

Мада у Андрићевом тексту откривамо пре свега ћутање о Јелени, подржано апоријом из наслова приповетке, на питање да ли у овом тексту има жене потврдно су одговорили многи истраживачи. Покушаји да се дође до феномена дуговечности Јелене „у животу и стваралаштву” Иве Андрића – у контексту њеног непрепознатог идентитета – завршавале су се констатацијама о постојању краковске „неостварене Андрићеве љубави” и на интерпретативном нивоу његовог дела сводиле су се на тезу о идеалу вечито тражене и недостижне, мада жељене, етеричне и сублимиране лепоте – среће, приказане кроз овај лик. Име које је добио овај флуидан лик, а чија етимологија

на симболичан начин упућује на сунце, светлост, блесак (Хелена из грчког и арапског хеле је: 'блесак', 'складност' или хеленe – 'буктиња'), означило је у мишљењу истраживача поетолошку линију, помоћу које се описивало „светао/блистав“, „западноевропски“, експресионистички лик стваралаштва југословенског нобеловца, супротстављајући му Андрићеву естетику у знаку домаће традиције, босанских извора таме прошлости.

Сан којем је Андрић дао име Јелена, појавио се првенствено без имена као слутња, светло, блесак у лирикама које потичу из периода када 28. јуна 1914. године сазнаје о атентату на Франца Фердинанда у Сарајеву, напушта Краков и одлази у Сплит, где је ухапшен. Појављује се као моменат, блесак, успомена на изгубљену лепоту, која израња из таме безнађа, сумње и празнине аустријских казамата у необјављеној песми *Шетња*, написаној у сплитском затвору 8. августа 1914. године, у циклусу *Шта сањам и шта ми се догађа* (у одломку који потиче из 1922. године). Карактер ове појаве остао је непромењен и кад је добио име у првој збирци лирске прозе *Ех Понто* из 1918. године, и приповеткама, написаним тридесетих година 20. века, од којих је део тематски повезан се периодом тамницења у аустријским затворима (*Искушење у ћелији број 38* из 1924. године, *Сунце* и *На сунчаној страни*, обе из 1952. године), други део, ослобођен тог мрачног искуства, посвећен је екстатичном доживљавању света (контемплација пејзажа уз надраженост чула) – *Сунце овог дана* (песма у прози из 1933. године) и *Јелена, жена које нема*.

Упркос доста прецизним информацијама о Јелени Ижиковској, трагове њеног присуства пре 1913. године није могуће наћи у документарној гради која се налази у одељењима Државног Архива у Пољској. Разлог није чињеница да се материјали – како сам на почетку мислила – нису сачували. Одговор на питање тајне Јелениног неприсуства доноси попис становништва из 1921. године, захваљујући којем сазнајемо да се Јелена Ижиковска родила 1897. године у **Бања Луци, у Босни**, и тек 1913. године са мајком Евгенијом – удовом чији је супруг био председник окружног суда у Сарајеву и са сином Мјечиславом дошла у Краков.³

Евгенија Ижиковска се са кћерком Јеленом и сином Мјечиславом дакле вратила у Пољску 1913. године само неколико месеци пре него што је овде дошао Андрић. Јеленин отац и њена сестра – Јадвига долазе у Краков тек 1916. године, три месеца пре очеве смрти.⁴

Андрић је срео Јелену у априлу 1914. када се настанио у Бонеровској улици. Мада у претходно цитираном писму Евгенији Гојмерац он пише да је број 12 II ове улице адреса Јелене Ижиковске, а његова – иста улица са бројем 9 III, у својој карти уписа на Јагелонски универзитет од 24. априла

³ Евгенија Ижиковска (Eugenia Irzkowska), грчко-католичке вероисповести, чији је покојни муж био „председник суда“, адреса: улица Бернардињска 11, стални боравак у Кракову: од 1913. године, живи са кћерком: Јеленом (Halina – Helena), рођеном 30. марта 1896. године у Бања Луци, Југославија и сином Мјечиславом (Mieczysław), рођеним 29. новембра 1903. године у Травнику, Југославија. Државни Архив у Кракову, Филијала III, Попис становништва из 1921. године, т. 12, бр. 296.

⁴ Александар Ижиковски умро је 17. октобра 1916. године у Кракову, где је дошао три месеца пре своје смрти. Државни Архив у Кракову, Филијала III, Књига Покојних Хришћана, 1916, бр. 3679.

1914. године у рубрици „где станује” уписао је: Бонеровска 12 II. Исту адресу наводи у успомени на младалачке дане у Кракову.

У Бонеровској је Андрић становао са колегом из Сарајевске гимназије – Војмиром Дурбешаићем, који је такође претходно студирао у Бечу (исту адресу: Бонеровску 12 Дурбешаић уписује у својој карти уписа студија на Јагелонском универзитету).⁵ Обојица се овде нису нашли случајно јер је у згради пеко пута, у Бонеровској 9, са родитељима становао Андрићев друг из сарајевске Велике гимназије – Пољак Владислав Лам,⁶ рођен у Коњицу у Херцеговини. Лам је 1912. године из Тузле дошао у Краков са родитељима и браћом да улише Ликовну академију.⁷ Вероватно захваљујући Владиславу Ламу, Андрић и Дурбешаић су изнајмили собу код тетке Владислава Лама – Евгеније Ижиковске.

Многе дилеме нанео је проблем утврђивања зашто у писму Евгенији Гојмерац као Јеленину адресу Андрић наводи број 12,⁸ а као своју – број 9 III, стан у којем је становала породица Лам. Мада сам првобитно мислила да је разлог била брига о части Јелене или неки мотив „дипломатске” природе, показало се да у писмима другим особама послатим пре уписа на Јагелонски универзитет (24. априла 1914. године) Андрић даје исту адресу: Бонеровску 9 III⁹, што може да сведочи о томе да се првих дана свог боравка у Кракову Андрић задржао код породице свог гимназијског друга – Владислава, па се после преселио код Ижиковских.

Ипак дуг фрагмент успомене Владислава Лама дефинитивно решава питање Андрићеве адресе током његових краковских студија – писац је становао на другом спрату зграде у Бонеровској 12, изнајмљујући собу у стану породице Ижиковски (Лам 1975: 141–142):

⁵ Карта уписа на Јагелонски универзитет Војмира Дурбешаића-Гробничког. Архив Јагелонског универзитета, бр. С II 252а.

⁶ У својој књизи Караулац спомиње Станислава Лама, призивајући своју преписку с њим (Караулац 2010: 99). У породици Лам нема особе таквог имена. Ово је очигледно грешка – ради се овде не о Станиславу, већ о Владиславу Ламу (Władysław Lam) – сликару и покојном професору Ликовне Академије у Гдањску. У телефонском разговору његов братанац Андеј Лам (Andrzej Lam) – пензионисан професор Варшавског универзитета обавестио ме је да је његов стриц сва добијена писма уништио пре смрти, остављајући као једини извор података своје штампане аутобиографске успомене.

⁷ У почетку је породица Лам становала у Кроводерској 17, па се преселила у Бонеровску 9. Државни Архив у Кракову, Филијала II, Списи станара, КМ, бр. 267.

⁸ У коментару (фуснота 2) који прати Андрићево писмо Евгенији Гојмерац објављено у тому *Свеска Задужбине Иве Андрића*, Мирослав Караулац тврди да је власница стана Хелена Ижиковска која има две кћерке Андрићевих година: старију Јадвигу и млађу Халину, пијанисткињу, удату Јутаваску (Андрић 1914а: 52). И овде се ради о грешци. Халина је варијанта имена Хелена, мајка обе девојке Хелене (Халине) и Јадвиге како сам већ споменула била је Евгенија. Такође презиме Хелене (Халине) Ижиковске удате Жулавска (Żuławska) Мирослав Караулац наводи погрешно (Јутавакса) са грешкама које су вероватно последица погрешног читања рукописа текста писма из 1961. године. У књизи *Рани Андрић* (фуснота 96) Јеленино презиме појављује се у још више модификованом, погрешном облику као Јутањска (Караулац 2010: 100).

⁹ Упореди: Андрићево писмо Миховилу Томандлу од 6. априла 1914. године (Андрић 1914б: 13) и Андрићево писмо Тугомиру Алауповићу од 9. априла 1914. године (Андрић 1914в: 299).

„У једној од тамошњих [сарајевских зграда – С. Н. Б.] налази се гимназиј, који сам похађао седам година. Између колега, данас већим делом заборављених био је Иво Андрић. Живео је са мајком на јужној падини Сарајева коју су звали Бистрик, у старој босанској кући. Били смо тада веома млади, али су се већ оцртавали обриси наших усмерења и склоности, за које су нас хвалили или грдили. Тако је на пример Андрића стално прекоревало учитељ цртежа, чак га је шибао лењиром, мада је несумњиво разлог наводне неспособности била одбојност према прилагођавању мртвим школским шемама. Андрић је био, слично мени, слаб математичар што је било разлог томе да смо обојица као једини репетенти понављали шести разред. То нас је зближило. Старешина нам је одредио места у последњој клупи, где смо целу годину провели слушајући грађу коју смо већ једном чули. Да убијем досаду ја сам цртао, Иво је читао. Колекцију књига држао је у отвору за вентилацију и требао је само да посегне руком, помери метални поклопац и одмах је имао испред себе нову књигу. Ове лектуре и ја сам користио, али само тада када ми је препоручио неки одломак или целину. (...) После ове донекле изгубљене године наши путеви су се разишли, јер сам ја отишао са родитељима у Сарајево, да би смо се после три године поново срели у Кракову. **Иво је становао код моје тетке Ижиковске у Бонеровској улици, у којој сам становао и ја, само у згради преко пута улице** [зграде обележене бројем 9 и 12 налазе се до данас преко пута – С. Н. Б.]. Често смо се виђали, мада су се наши животни путеви разилазили. Он је студирао на Јагелонском универзитету, ја на Ликовној академији. (...) Када је избио Први светски рат, који је слично Другом уништило многе вредности човечанства, наша се веза два пута кидала, али се пријатељство није угасило, одржавано преписком, која ми је увек лепо изненађивала. Ипак последње писмо које је стигло из Београда у фебруару прошле [1974.– С. Н. Б.] године веома је нечитко. Жали се у њему на очне проблеме који му отежавају читање и писање. У децембру прошле године, током боравка у Сарајеву поводом изложбе мојих слика, сазнао сам да се тешко болестан Иво налази у болници. После неколико дана прочитао сам у новинама да лекари примећују побољшање стања пацијента. Ипак старост је често немилосрна и окрутна.” [истакла – С. Н. Б.]

Посету Лама 1974. „који је, иако му је осамдесет и једна година, својим колима допутовао у Сарајево” и разговор у којем Лам такође представља своје сећање на гимназијске дане, спомиње Љубо Јандрић (Јандрић 1977: 371).

Историја сусрета двоје младих људи из удаљених крајева Аустро-Угарске, историја породице „ лепе Пољакиње” – Јелене Ижиковске, која се родила у Босни, показује да је њен лик нешто више него само фигура модернистичких и експресионистичких западноевропских фасцинација Иве Андрића. У светлу њене биографије лако је уочити да је Јелена оличење не (само) света западноевропске културе већ пре свега света родне Босне, коју је Андрић изненада пронашао у Кракову.

Док је Андрић из сарајевске гимназије путовао на студије на европским универзитетима, многим Пољацима из Галиције се у Босни пружала шанса личног развоја и брзе, успешне каријере. Ови други мање или више свесно постајали су оруђе политике Аустро-Угарске према словенском становништву крајева које су на Берлинском конгресу¹⁰, остајући формално територија отоманске империје, прешле у руке аустроугарске управе (Албин 1983: 5). Због многих политичких, војних и друштвених проблема на које су наила-

¹⁰ Последица антисловенске политике Отоманске империје био је устанак који је избио 1875. године у босанском и херцеговачком вилајету, а који је за кратко време обухватио велики део Балкана. Борбе које су трајале од 1875. до 1878. године завршиле су се поразом Турске. Одлукама Берлинског конгреса који је заседао од 13. јуна до 13. јула 1878. године европске силе су Аустро-Угарској дале право управљања Босном и Херцеговином, које су промениле свој правни и политички положај.

зили нови окупатори било је неопходно да се организују нове административно-правне структуре, које би – уместо застарелог турског система – омогућиле ефективније управљање провинцијом. Негативан однос босанских Срба и Хрвата према немачким и мађарским службеницима, непостојање квалификованог административног кадра биле су разлог због којег је аустроугарска влада у ту сврху ангажовала интелигенцију словенског порекла, пре свега Чехе и Пољаке из других подручја монархије. Њихов задатак је био не само заступање интереса државе већ и успостављање бољих контаката са локалним становништвом. Зато су аустријске власти, између осталог, на Јагелонском универзитету у Кракову и на Универзитету Јана Казимјежа у Лавову повеле акцију чији је циљ био позивање студената и апсолвената ових установа на рад у Босни (надокнада за рад у „тешким условима” – у удаљеној провинцији била је могућност брзог професионалног напретка). На прелазу 19. и 20. века у Босну су почели долазити пољски чиновници, лекари, судије, инжињеријски кадар, чак и учитељи, и у тој групи нашао се отац Јелене Ижиковске – судија Александар.

Историја овог познанства дозвољава да се разуме крхкост супротстављања оног што је у Андрићевом стваралаштву „европско”, што припада зони светла и овога што потиче из фасцинације домаћим изворима и историјом Босне, што припада – нарочито у новијим читањима – зони „мрака”. Андрићева Јелена, жена која своје детињство није провела у Кракову, већ – као Андрић у Босни – светао је, ведар свет детињства, завичаја и језика, изненадно пронађен у европском Кракову.

ЛИТЕРАТУРА

- Албин 1983: J. Albin, *Polacy w Jugosławii*, Lublin: Polonijne Centrum Kulturalno-Oświatowe Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.
- Андрић 1914а: И. Андрић, Писма Евгенији Гојмерац, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 1985/3, Београд, 45–96.
- Андрић 1914б: И. Андрић, Писма Миховилу Томандлу, *Свеске Задужбине Иве Андрића (Андрићеви давни пријатељи)*, 1986/4, Београд, 13–17.
- Андрић 1914в: И. Андрић, Писма Тугомиру Алауповићу, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 1983/2, Београд, 295–313.
- Барт 2008: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Alatheia.
- Караулац 2010: М. Караулац, *Рани Андрић*, Београд: ИП Филип Вишњић.
- Лам 1975: W. Lam, Wspomnienie o Iwo Andriciu, *Miesięcznik Literacki*, 1975/6, Warszawa, 141–142.
- Јандрић 1977: Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем (1968–1975)*, Београд: Српска књижевна задруга.

Silvija Novak-Bajcar

HELENA, WOMAN WHICH DOESN'T EXIST AND WHICH EXIST. CONTRIBUTION
TO THE STUDY OF CRACOW BIOGRAPHY OF IVO ANDRIĆ

(Summary)

In article has been presented (based on materials found at Polisch archives) cracow period of Ivo Andrić life (beginning of the April – June 1914), when he studied on Jagiellonian University. A point of departure of this article was searching of the real person (Helena Irzykowska), never introduces to world. Resultes of this research anable the verification of mistakes made in current examinations and a new look at works of Ivo Andrić.

Key words: Ivo Andrić, absence, presence, spiritual portrait, Poles in Bosnia, Bosnian in Poland, 1914.

Корнелије Д. КВАС*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ГРАНИЦЕ АНДРИЋЕВОГ РЕАЛИЗМА

Андрићево приповедање не остаје у чврстим оквирима поетичких начела традиционалног реализма и показује особине модернизма. Андрићево поигравање са фактографијом и фикцијом додатно је појачано увођењем митских и фантастичних елемената у реалистичко приповедање. Његов поступак у роману *На Дрини ћуприја* поседује и елементе магичног реализма. Стабилна и кохерентна слика света, карактеристична за реализам, у појединим Андрићевим приповеткама проблематизује се и поново актуализује механизмом двојника. Андрић прво нарушава целовиту и складну слику света, појединца и друштвене стварности, како би је ускладио употребом механизма двојника. Андрићев реализам показује особине модернизма проблематизовањем објективне стварности, давањем значаја имагинацији, миту, легендама, као и приказивањем подсвесних психолошких процеса кроз функционалну употребу снова.

Кључне речи: Андрић, реализам, модернизам, магични реализам, двојник.

Реализам деветнаестог века заснива се на уверењу о постојаности и стабилности објективне (природне и друштвене) стварности. Књижевни поступци реализма следе принцип кореспонденције дела стварности, који се у најбољим уметничким делима остварује као учовање и разумевање одређених друштвених законитости, као код Балзака или Толстоја. Реализам у књижевности може бити остварен и актуализацијом принципа кохерентности, као код Флобера, који тежи савршенству форме, па представљање стварности тежи да буде неутрално тако што се истичу вредности и значај стила као објективног поступка приказивања стварности. И један и други принцип присутни су у најбољим књижевним остварењима реализма, при чему је приметна доминантна присутност једног или другог начела. Реализам исказује неповерење романтичарској преданости имагинацији и зато тежи научној поузданости применом принципа кореспонденције и кохеренције, истовремено остварујући две најважније функције реалистичке књижевности – сазнајну и моралну (в. Грант 1970: 9–19, Квас 2011: 9–19).

* kornelije.kvas@gmail.com

Модернизам преиспитује и проблематизује такво веровање, па тако Џојсово приповедање прати развој свести Стивена Дедалуса, од једноставних чулних реакција детета на свет који га окружује, до разбијања објективне слике света посредством имагинације. Реалност више није објективна, изван јасно одређеног субјекта који је перципира, већ се непрестано гради и разграђује у свести и подсвести субјекта. У модернизму реалност је проблематизована, јер постоји једино као субјективно стање свести. Ако објекти стварности и постоје у приповедању, они су мање „реални” од објеката маште. Модернисти као што су Џојс или Пруст оживљавају романтичку веру у моћ имагинације, јер њихов циљ није откривање или представљање неког вида стварности, већ њено поновно стварање.

У „Разговору с Гојом” Андрић своје ставове о уметнику и уметности износи преко посредника, маскирајући своје поетичке ставове имагинарним Гојом и његовим причањем о уметничким уверењима његовог друга, италијанског сликара Паола (уп. Тартаља 1979: 9).¹ Уметник је онај који предметности „ствара за свој рачун и утврђује поново; фалсификатор, али незаинтересован фалсификатор по инстинкту, и зато опасан. Уметник је тако творац нових, *сличних* али не једнаких појава и варљивих светова по којима људско око може да шета са уживањем и поносом, али кроз који се, при ближем додиру, пропада одмах у амбис ништавила” (Андрић 1963в: 128). Иронична теза о фалсификовању стварности и стварању сличних светова упућује на реалистичку свест о њеном постојању; инстинктивно стварање варљивих светова уметности који воде у амбис ништавила и став да између уметника и друштва постоји „антагонизам” (Андрић 1963в: 126) и маскирање приповедача путем посредника знаке су модернистичког проблематизовања стварности. Андрићево приповедање једним делом остаје у границама традиционалног реализма, истовремено показујући особине модернизма увођењем елемената магичног реализма, техником нагомилавања предметности и увођењем механизма двојника.

Неке особине магичног реализма могу се уочити у роману *На Дрини ћуприји*. Прво, то је наговештај митског времена које симболизује мост који одолева и природним непогодама (поплави) и људима и историји: „Изгледало је”, пише Андрић на крају једанаестог поглавља романа, „као да ће бели, древни мост, који је претурио преко себе три века без трага и ожиљка, остати и „под новим царем” непромењен и одолети и овој поплави новина и промена као што је увек одолевао и највећим „поводњама” и из разбеснелих маса мутне воде, које би га преплавиле, искрсавао недирнут и бео, као препорођен” (Андрић 1963а: 152).

Такви описи моста, који указују на његову ванвременост и свременост, постоје и на крају осамнаестог поглавља, где је мост „чист, млад и непроменљив, а савршено леп и јак, јачи од свега што време може да донесе и људи да смисле и учине” (Андрић 1963а: 255). У последњим реченицама двадесет

¹ Тартаља каже следеће: „Посредник је некад легенда, некад писмо пријатеља, каткад причање фратра или проседог инжењера, ређе стари запис, често само сећање” (Тартаља 1979: 9).

и другог поглавља, он је и даље исти, јер је после десетодневног бомбардовања „мост стајао и даље бео, тврд и неранљив, какав је био одувек” (Андрић 1963а: 318). Андрић не каже да је мост такав од настанка, јер би то изнедрило и његов крај и нестанак, већ пише како је он такав „одувек” истичући његову митску, ванвременску димензију. Чак и у последњем поглављу романа, када је седми стуб нестао у експлозији и мост био прекинут, приповедач истиче његово обитавање у митском времену. Он то чини понављајући, готово до-словце, речи које је већ користио говорећи о мосту, поново употребљавајући лексему „одувек”, желевши да тако споји исказе о вечности моста: „Од самог стуба даље мост се опет настављао и ишао до друге обале, гладак, правилан, бео, какав је био јуче и одувек” (Андрић 1963а: 343).

Друго својство магичног реализма настаје коришћењем објективног приповедања, заснованог на детаљним и пажљивим описима предметности, али уз истовремено представљање необичних догађаја из којих избија мешавина сујеверја, легенди, фолклора, митских и фантастичних елемената. У Маркесовом роману *Сто година самоће*, на пример, то је реалистичко приповедање о рођењу детета са репом, где је догађај представљен као део свакодневнице; или појава Франциска Човека, који је име добио „зато што је победио надмећући се са ђаволом у импровизацији песама” (Маркес 2010: 45). Маркесов роман *Сто година самоће* служи као модел магичног реализма, док Андрићево приповедање у роману *На Дрини ћуприја* показује само неке елементе овог књижевног поступка. Код Маркеса је приповедање испуњено догађајима на граници вероватног који се прихватају као свакодневни, док су код Андрића чудни и немогући догађаји ретка појава која на кратко пресеца логику реализма. У роману *На Дрини ћуприја* добар пример је ноћно коцкање Милана Гласинчанина са ђаволом, испричано као део хронике догађања на мосту и око њега, при чему се догађаји уклапају у свет чулне стварности. Читава прича је развијање, ширење или експанзија матрице у форми клишеа *ђаво је дошао по своје*, јер је Миланов отац у варош дошао са великим новцем и веровало се да је он однекуд „побегао са тешким али не добро стеченим парама” (Андрић 1963а: 154). Ђаво је на почетку „странац”, затим је то тиха сила којој се Милан не може одупрети и која му наређује да иде кући по још новца и зна да наброји „по имену стоку из Миланове штале” (Андрић 1963а: 158). Последња игра карата игра се у Миланов живот, он губи, петало се оглашава и тада Миланов противник нестаје.

Приповедање о коцкању са странцем необичних, натприродних способности, поиграва се са начинима читаочевог доживљаја стварности. Затим се приповеда како је Милан два месеца био као у бунилу, заувек оставио коцку и нагло остарио, да би се постепено умањила натприродност догађаја у оквиру чулне перцепције. Странац се тек онда назива ђаволом и Сатаном. Ипак, приповедач оставља нерешено да ли је у питању било коцкање са нечастивим или су наши доживљаји „често тако замршени и тешки да није чудо што их људи правдају учешћем самог Сатане, настојећи тако да их објасне или бар учине лакше подношљивим” (Андрић 1963а: 161). Коцкање је, пише Андрић, било са „ђаволом или без његове помоћи, на сну или у истини” (Андрић 1963а:

161), а једино сигурно је то да је Гласинчанин коцку оставио и да се једна друга прича надовезала на његову судбину. Андрић усмерава читање приче ка категорији *неизвесности*, јер је читалац сада неодлучан да ли се догађај *стварно* догодио или је све било само необичан сан. Из области у којем постоје елементи магичног реализма приповедање се сели у свет фантастичног, јер као што тврди Тодоров, кључ за одређивање фантастичног јесте у категорији неизвесности: „Фантастично заузима време те неизвесности; у тренутку када изаберемо један или други одговор, напуштамо фантастично како бисмо ступили у један од два њему блиска жанра, чудно или чудесно. Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред наизглед натприродним догађајем” (Тодоров 1987: 29).

Андрићево поигравање са читаочевим начинима перцепције стварности и уживљавања у свет књижевног дела се наставља, јер најављена, друга прича која се природно наставља на прву поново отвара врата у свет магичног реализма. У складу са матрицом приче *ђаво увек долази по своје* једна спасена душа замењена је другом коју је нечастиви узео, и зато Андрић у оквиру истог, дванаестог поглавља, приповеда о Букусу Гаону, који је на капији моста, „у саставу између две камене плоче” (Андрић 1963а: 162), пронашао ђавољи дукат. Млади Јеврејин је „заборављајући грех и празник опрезно изгурао дукат између плоча” (Андрић 1963а: 162), претворивши се у коцкара. Гаон постаје реинкарнација Гласинчанина, а то је истовремено одлика митског времена (прве одлике магичног реализма) које се не завршава, већ прелази из једног у друго биће, мењајући облик.

Трећа особина магичног реализма – страх од новог – присутна је у једанаестом поглављу Андрићевог романа када Аустријанци уводе низ новина у касабу, које становници одбијају желећи да наставе живот по старом. Одмах после уласка Аустријанаца у град колоне возила довозе „дотле невиђене справе и уређаје” (Андрић 1963а: 142). У очима домаћег становништва све те новине и послови су „неразумљиви, нестварни и неозбиљни” (Андрић 1963а: 142). Шемсибег Бранковић дат је као пример највећег отпора новом: „У Бранковића куће не сме да уђе ниједан комадић нове ношње или обуће ни нова алатка или нова реч. Ниједном од синова не да ни у какав посао који је у вези са новом власти, унучад не пушта у школу” (Андрић 1963а: 145). Нова власт гради путеве, копа канале, зида јавне зграде, али, наглашава Андрић, „све касаблије, а нарочито старији људи, виде у томе нездраву појаву и рђав знак” (Андрић 1963а: 147). Становништво се прибојава новина и промена, желећи да све остане као што је некада, а по њиховом осећању стварности одувек било; и на овај начин Андрић приближава свет свог романа митском поимању времена, као првој и основној карактеристици магичног реализма.²

И поред уочених особина књижевности модернизма, па чак и елемената магичног реализма, у првој равни читања Андрића ствара се утисак да он „не воли да напушта перцептивну реалност” (Леовац 1993: 139). Томе у

² Наведене особине карактеристичне су за магични реализам латино-америчког типа, док је за европски магични реализам значајније поигравање и експериментисање са формом приповедања (в. Боверс 2005: 33–38).

прилог иде и сазнање да је Андрић стварао на основу чињеница, „по документима, и најчешће са једном љубоморном брижљивошћу, која се понекад граничи са педантеријом, да сачува веродостојност података” (Богдановић 1979а: 204). Као основне особине Андрићевог поступка Никола Милошевић наводи „објективност” и „пластичност” (Милошевић 1974: 30) и тврди како Андрић „стреми највећој могућој, готово кристалној пластичности и јасности уметничког израза” (Милошевић 1974: 26). Истовремено, као што је још Милан Богдановић уочио, код Андрића постоји „извесна тенденција да реално подиже до пропорција које га премашују, да подвлачи неке форме док не почну да се деформишу да нагомилава податке под којим се стварност колеба” (Богдановић 1979б: 260). Раван чињеничне истине и фактографије, присутан у Андрићевом приповедању, постепено се проблематизује и нарушава поступком нагомилавања бића и предмета и деформисањем њихових реалистичких особина.

У приповеци „Мустафа Маџар”, на пример, гомилају се подаци о Мустафином јунаштву, испреплетени са митским особинама, постепено нарушавајући реализам лика. На почетку приповедања Мустафа је представљен као јунак који као да је изашао из народних песама.³ Он је разгонио „хришћане с таквим бијесом да ни Турци нису волели да га сретну” (Андрић 1963б: 29). Његов лик добија митске димензије, јер га Андрић описује служећи се Хомеровим поређењем Хектора и стене. Мустафа Маџар се „одвалио као стијена низа страну, па нит му треба сна ни хљеба, нит признаје закона”, пише Андрић (Андрић 1963б: 30). Хомер у *Илијади* слика Хекторову снагу поредећи га, као и Андрић Мустафу, са стеном која се незауостављиво котрља са врха литице и руши све пред собом:

„... к’ о округласт камен са хриди
 када га с ивице стене бујица отисне зимска
 хридици грдној темељ подлокав непрестаном водом
 те он скачући лети, а под њим се дрвеће ломи,
 ал’ он лети и лети без сметње, док на равницу
 не стигне:...” (Хомер 1965: 384).

Мустафин лик постепено губи јуначке димензије. На крају приповетке он је представљен као биће које долази с оног света: „раскидан, умрљан травом и жут од иловача. Таман као угљен у лицу. Тек тада видјеше да су му очи сасвим залијевене крвљу, у којој је остала зјеница само као црна тачка у средини, да му се руке непрестано грче, да му је раздрљени врат набрекао, а лијеви брк изгрizen и краћи” (Андрић 1963б: 39). Напад на биће које споља све мање личи на људско, а које је духовно већ деформисано сексуалним злостављањем кримских дечака, измучено савешћу преко снова и сновиђења, тако постаје оправдано. У потери за Мустафом на малом приповедачком простору гомилају се предметности. Потера за Мустафом непрестано расте, у њу се укључују пролазници, хватају га Турци из кафана и са улице, али, пише

³ Личности као што је Мустафа Маџар, примећује Никола Мирковић, као да су „одваљене из народне песме” (Мирковић 1999: 71).

Андрић, „он није подлијегао ударцима и трчао је много брже од свих њих” (Андрић 1963б: 40). Наједном, догађаји се враћају у оквире свакодневног, чак и баналног, јер некад великог јунака и биће са митским особинама трагично обара Циганин комадом старог гвожђа.

Поред тога што користи елементе магичног реализма и технику нагомилавања предметности, Андрић померање граница традиционалног реализма остварује и употребом механизма двојника. Као што свако поглавље *На Дрини ћуприје* садржи некакву индивидуалну или колективну нестабилност око које се организује приповедање, тако и многобројне Андрићеве приповетке почивају на пукотини коју приповедање открива у психолошком склопу лика и друштвеној и историјској стварности.⁴ У структури Андрићевог романа Мост као симбол постојаности и трајности равни и усаглашава појединачне неравнине у судбинама људи и народа.⁵ Мост то чини, пре свега, као одраз колективне психологије, која је више или мање прикривена и која избија кроз пукотине индивидуалних судбина или равномерног тока историје. Мост је двојник појединца и историје који остварује оно што је појединачној егзистенцији и изолованом историјском догађају недоступно. Он је симбол уметности која открива склад и закономерност у хаотичним и трагичним људским судбинама и историјским догађајима.

У приповеткама, препознавање и потирање несклада у појединцу и друштву у функцији је особеног Андрићевог реализма, заснованог на уочавању законитости дубинске психологије личности и психолошкој карактеризацији ликова често мотивисаној њиховом митском позадином. Андрић нарушава целовиту и складну слику појединца, света и друштвене стварности како би је поново уравнотежио употребом механизма *двојника*. Важан елемент овог механизма су снови и њихова особена функција у Андрићевом реалистичном приповедању.

Приповетка „Немирна година” заснована је на традиционалној реалистичкој мотивацији. Газда-Јевремова жена узела је Циганчицу од седам до осам година у кућу „да би учинила добро дело и да би дошла до јефтине послуге” (Андрић 1963б: 97). Овај поступак довољан је Андрићу да окарактерише газда-Јевремову жену, јер она такве, противречне побуде, показује и у другим својим поступцима. Он је апсолутни господар куће, његова жена Стака, ћерка Драгиња и унука Јевра су, пише Андрић, „кућно робље” (Андрић 1963б: 95). Приповедач даље упућује читаоца како се још нико није нашао ко реч Јевремову није послушао. Циганчица се задевојчила и први који је „приметио и одмах оценио промену на Гаги био је ћутљиви и на свом шиљтету непомични газда Јеврем” (Андрић 1963б: 100). Она прилази на газдину запо-

⁴ Петар Цацић уочава како „свако поглавље *На Дрини ћуприје* има као садржај по једну кратку трзавицу”. Или је реч о индивидуалној трагедији, или о природним стихијама, или о друштвено-историјским немирима” (Цацић 1992: 218).

⁵ Види поглавље „Мост”, у књизи Петра Цацића *Митско у делу Иве Андрића* (Цацић 1992: 209–240). Цацић посебно издваја један слој симболике моста, колективно-несвесно. Мост је својеврсно огледало које преноси суштинске „поруке колективно-несвесног” (Цацић 1992: 212).

вест и између њих започиње чудна еротска игра заповедања и прилажења, у којој на крају старац грчевито стеже девојчино уво.

У ткању приповетке одједном настаје пукотина, када Гага одбије газда-Јевремову заповест. На његово: „Приђи!” она се „онако у ходу, окрену, изви се неочекивано и чудно, само горњом половином тела, као млада топола на ветру, и из тог просто невероватног положаја који је бркао све старчеве мисли, одговори кратко и потмуло:

– Нећу!” (Андрић 1963б: 101).

Гага је одбила послушност газда-Јеврему, који је „у својој непомичности постао још непомичнији” (Андрић 1963б: 101). Девојка у својој побуни у његовој свести поприма одлике митског бића и чини му се „да је одједном угледао пред собом биће из другог неког света, које ничим не личи на људе који су се досад кретали око њега, и није подложно ни једном од закона који владају у овом граду и његовој кући” (Андрић 1963б: 102). Штавише, она му прилази својом вољом и без позива, а он у тим тренуцима не може „сакрити да му рука дрхти” (Андрић 1963б: 102). Газда-Јеврем је довољно јак да се супростави жени и кћери које желе да Циганчица напусти кућу. После тога, Гага му понекад испуни жељу и запева, а некад му то задовољство ускрати.

Нарушен је поредак који је до тада владао и у кући и у свету, и јавља се сила која ствари жели да врати на своје место. Ту силу Андрић препознаје, он јој даје простора у својој приповеци, али се она не уклапа у његов систем посредовања и двојника. Породица, нарочито мушкарци, желе да уклоне Гагу. Пред тим решењем прво је устукнула газдарица Стака, у складу са почетном мотивацијском схемом њеног карактера: она чини и из моралних побуда и из користољубља. У први мах побеђује прва мотивацијска струја, али временом јача она прагматична, и сва је прилика да би породична завера донела Гаги смрт. Међутим, Андрићу је потребан посредник, газда-Јевремов двојник, који ће уравнотежити стварност измаклу из лежишта. Двојници деле заједничке особине важне за грађење Андрићевог света књижевног дела, али су и једним делом антиподи: један може да оствари оно што други жели, али што тренутно није у стању да учини. Зато се приповетка дели и удваја реченицом: „Наишла је војска” (Андрић 1963б: 108), јер је на њеном челу двојник старог и непокретног Јеврема – командант Алибег.

Турски командант као да је сушта супротност Јеврему. Пореклом пољски племић, храбар и способан официр, али и пијаница и особењак. Још једна пукотина у свету газда-Јеврема настаје када у малу кућу у дворишту прими војног лекара. На сред дворишта је чесма и ту командант Алибег, тражећи лекара, са својом пратњом среће Гагу. Командант већ исте вечери одлучује да се ожени Гагом. Јеврем те ноћи није могао да спава, али, пише Андрић, чинило му се да снива: „На пролазу кроз касабу, кроз његову, газда-Јевремову касабу, пијани белосветски официр ушао му је у кућу, одгурнуо га у страну и, са сабљом и у чизмама, сео на његово шилте. И цео свет то види и зна” (Андрић 1963б: 116–117).

Сан не може бити јаснији. Јевремов душечих на којем непокретан по цео дан седи (шилте) симболизује његову власт у кући и очевидно је ко му је отима. Јеврем и Алибег су двојници по моћи и сили коју имају и спроводе, а највише по страсти која их гони ка младој девојци. Они су и антиподи, јер је Јеврем, бар док му тело није задрхтало за Гагом, човек разуман, а турски командант суманут и „неурачунљив човек који у овом тренутку све може” (Андрић 1963б: 119). Почине тешка и мучна борба двојника око девојке, где се види чија је власт и снага већа и ко ће однети победу. Увече трећег дана командантов изасланик прети Јеврему и ту ноћ је преседео у полутами, а поред њега „командантова претња, жива као да је ту и онај који је упућује. С њом је газда Јеврем водио те ноћи дуге неме разговоре, а кад је свануо дан, он се одједном решио, и попустио. Тврдо, кратко и без много речи пресекао ствар, као што је у животу радио. А тада је све ишло просто и као само од себе, као стена кад се откине од брега и отисне низ стрмину. Траје још, а већ је свршено. И све се извршило, као у сну, брзо и лако, као да је и за ту изузетну ствар одавно постојао утврђен ред и образац” (Андрић 1963б: 120).

Као што нам приповедач открива, одлуке и поступци доносе се по утврђеном реду и обрасцу, а то је механизам двојника. Девојка одлази код Јевремовог двојника, Алибега, који је брз, покретан, за разлику од непокретног газде. Јеврем постаје свестан ко је Алибег, а Андрић нам кроз његове мисли открива и свој механизам поравњавања неравнина стварности: „И, чудно али истинито, тај непознати, далеки човек без своје земље, без куће и кућишта, чак и без праве вере и правог имена, пијаница, неурачунљив болесник и сабљаш крвава заната, долази му некако близак, понекад као најближи од свих људи, као неки род, као двојник” (Андрић 1963б: 124).⁶

Јевремова мисао се полако претапа у сновиђења и посредством уобразиље он прати свог двојника како лети с краја на крај царевине, узима од живота шта му се прохте и „мењањем свега око себе замрачује свест о себи” (Андрић 1963б: 125). Тако он замишља живот свог двојника, да почиње, како каже приповедач, да осећа „блискост и сродност ... са тим својим двојником” (Андрић 1963б: 125). На крају приповетке газда-Јеврем сања како хода по трави све док га у сну не заустави Гага која му је с леђа стала на крај огртача. На јави он схвата да се запетљао у чаршав и заборавља сан чим се пробудио. Андрић иронично завршава приповетку речима како „снови немају власти над човеком који и стварне догађаје, кад хоће заборавља лако и брзо, а снове не памти уопште” (Андрић 1963б: 128). Гага је заборављена, јер је механизам двојника ускладио несклад у свету приповетке, па догађаји и снови остају једино у пишевом перу и уметничком свету приче.

Исти механизам двојника примењен је у „Причи о везировом слону”. Ређају се описи слона, начин на који јури травничким улицама, да би чињенице о слону прерасле у изједначавање везира и слона: „А понекад застане наред чаршије, и стоји непомичан, тужно опуштене сурле, оборених очних капака са ретким, светлим, чекињастим трепавкама у угловима очију, као да

⁶ Подвукао К. Квас.

нешто очекује, и оставља утисак изгубљеног и обесхрабреног створења. А људи на дућанима се и тада пакосно подгуркују.

– Знаш на кога мени личи овај фил? – пита један кујунџија комшију.

– ?!

– На везира. Пљунути он!” (Андрић 1963б: 63).

Свет перцептивне реалности код Андрића се у другој равни читања постепено повлачи и нарушава, мада никада сасвим не ишчежава, као што нам илуструје аутопоетички став из „Приче о везировом слону”: „наш човек је такав да боље негује и више воли своју причу о стварности него стварност о којој прича” (Андрић 1963б: 53). Пробијање елемената модернизма у реалистичко ткиво Андрићевог приповедања манифестује се као несклад у објективном представљању ликова и друштвене стварности. Истовремено, особеном приповедачком техником, Андрићево приповедање тежи да тај несклад и нестабилност усклади и уравнотежи, враћајући клатно своје уметности ка реалистичком проседеу. Зато на почетку „Приче о везировом слону” приповедач упозорава како се у *измишљеним причама* крије „под видом невероватних догађаја и маском често измишљених имена, *стварна* и непризнавана историја тог краја, живих људи и давно помрлих нараштаја” (Андрић 1963б: 41). Принцип кореспонденције прво се нарушава, а онда особеном приповедачком техником двојника – удвајања и маскирања – поново успоставља, доносећи реалистички приказ друштвене и историјске стварности.

Двојници су везир Целалија и његов слон, први невидљив, опасан и тајанствен, сакривен од погледа света, и други који се шета касабом. Мржња према везиру преноси се на његовог слона а особине једног приписују се другом двојнику, па у својеврсној игри замене ознаке и означеног двојници – слон и човек – попримају обресе гротеске. Андрић делимично открива свој механизам двојника заснован на замени имена и предмета, знака и ознаке, речима да тада „предмет постаје споредан, остаје само име од њега” (Андрић 1963б: 64). Код Андрића то није бескрајни низ означитеља који непрестано међусобно преузимају значења, као код Лакана, који структуру означитељског ланца схвата као могућност стварања значења, „управо у оној мери у којој тај језик делим са другим субјектима, дакле у оној мери у којој тај језик постоји, да бих њиме означио *потпуно другу ствар* од оне коју исказује” (Лакан 1983: 162). Андрићев механизам двојника исказује *исту ствар на други начин*, јер двојник исказује и мења свог двојника како би избегао замке језика и препреке које се јављају у тежњи за објективним приповедањем.

Постепено, разговори о уклањању слона премештају се на приповедање о нестанку везира из вароши. Игра премештања убрзава се када свет прво помисли да је отровани слон умро, да би затим настао лажан преокрет вешћу да је ипак преживео; преокрет је краткотрајан и лажан, јер се игра премештања ознаке и означеног, замена слона везиром и везира слоном, приводи крају. Везир пада у немилост, испија отров, да би „четвртог дана после Целалијине сахране угинуо ... и фил” (Андрић 1963б: 88). Као и у причи „Велетовци”, у којој је „чича Милоје заменио свога Стојана” (Андрић 1963б: 144), двојници

су одиграли своју улогу, несклад настао у свету приповетке је андрићевским механизмом двојника уклоњен, приповедање је објектизовано, а необични догађаји сачувани су у свету приче и причања.

Механизам двојника или замене ликова и њихових функција омогућио је Андрићу да остане у оквирима уверљивог и вероватног приповедања. Истовремено, он проблематизује реалистички принцип кореспонденције, на тај начин приближавајући се поетици модернизма. Сличан ефекат имају и елементи магичног реализма, као и употреба митских образаца и фантастике. Андрић релативизује реалистичке приповедне конвенције нарушавањем принципа кореспонденције, али зато доследно примењује принцип кохерентности, који се остварује и кроз чврсту повезаност и добру организованост фабуле, психолошку мотивисаност карактера, као и кроз савршенство стила. И поред искорака у модернизам, поштовање принципа кохерентности не дозвољава Андрићу да трајно напусти оквире реализма, којем се он увек и поново враћа.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1963а: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Сабрана дела – књига прва, Београд: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založба Словеније.
- Андрић 1963б: И. Андрић, *Немирна година*, приповетке, Сабрана дела – књига пета, Београд: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založба Словеније.
- Андрић 1963в: И. Андрић, *СТАЗЕ, ЛИЦА, ПРЕДЕЛИ*, Сабрана дела – књига десета, Београд, Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založба Словеније.
- Боверс 2005: М. А. Bowers, *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library.
- Богдановић 1979а: М. Богдановић, Иво Андрић: Приповетке, у: Вук Крњевић (приредио), *Критички радови Милана Богдановића*, Београд: Магица српска, Институт за књижевност и уметност.
- Богдановић 1979б: М. Богдановић, Травничка хроника, у: Вук Крњевић (приредио), *Критички радови Милана Богдановића*, Београд: Магица српска, Институт за књижевност и уметност.
- Грант 1970: D. Grant, *Realism, The Critical Idiom*, Norfolk: Methuen & Co Ltd.
- Квас 2011: К. Kvas, *Istina i poetika*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Лакан 1983: Ž. Lakan, *Spisi*, prevod Danica Mijović i Filip Filipović, Београд: Prosveta.
- Леовац 1993: С. Леовац, *Огледи о Иви Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Маркес 2010: G. G. Markes, *Sto godina samoće*, Zrenjanin: Sezam book.
- Милошевић 1974: N. Milošević, *Andrić i Krleža kao antipodi*, Београд: Slovo ljubve.

- Мирковић 1999: Н. Мирковић, Приповетке Иве Андрића, у: *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Таргаља 1979: Иво Таргаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.
- Тодоров 1987: Svetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Београд: Rad.
- Хомер 1965: Хомер, *Илијада*, превод Милош Ђурић, Нови Сад: Магица српска.
- Џацић 1992: P. Džadžić, *Mitsko u delu Ive Andrića*, Београд: Naučna knjiga.

Kornelije D. Kvas

THE BOUNDARIES OF ANDRIĆ'S REALISM

(Summary)

Andrić's narration does not remain within the fixed poetic principles of traditional realism and shows features of modernism. His uses of mythological and fantastic elements in a realistic narrative further reinforce his playing with factography and fiction. In addition, his narration in the novel *The Bridge on the Drina* has elements of magical realism. Stable and coherent picture of the world, which is characteristic of realism, in some Andrić's stories is problematized and re-actualized by mechanism of counterparts. At first, Andrić violates the complete and harmonious picture of the world, individuals and social reality in order to harmonize it again by using a mechanism of counterparts. Andrić's realism shows characteristics of modernism by bringing into question an objective reality, giving more importance to imagination, myth, legends, and subconscious psychological processes through the functional use of dreams.

Key words: Andrić, realism, modernism, magical realism, counterpart.

Соња В. ВЕСЕЛИНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ЛИРСКИ ПОСТУПАК У ОСНОВИ НЕКОЛИКО АНДРИЋЕВИХ НОВЕЛА

У раду ће се анализирати неколико Андрићевих новела које се заснивају на разради и интензивирању одређене централне слике, а не на развијању фабуле. По својој структури често између новеле и лирске прозе, ови текстови углавном варирају мотиве путовања, доколице и игре, да би изразили своју основну тему самоспознаје и самопреиспитивања. Приповедач у њима намерно ускраћује одређене податке, попут хронотопа, карактеризације, друштвеног контекста, те наглашава чулно искуство, асоцијације и осећаје издвојеног лика, и оставља отворен крај. Фрагменти наратије служе да изневеравањем читаочевог очекивања фабуле, дочарају преломну тачку у животу јунака, заустављено време његове субјективне визије света. Управо се лирски поступци показују као кључни у реализацији ових новела и доводе их у везу са Андрићевом раном лирском прозом.

Кључне речи: лирски поступак, песма у прози, песничка слика, наратија, приповедач, перспектива, мотив, самоспознаја.

Андрићеве наративне поступке и стратегије одликује изузетна разноликост, у његовом обимном приповедачком опусу наилази се на типове заплета и сижеа у којима се назире и зрео дијалог са сложеним читалачким искуством, али пре свега изузетна способност варирања наративних проседеа у оквиру претпостављених поетичких, приповедачких и дискурзивних регистара. Оно што је Драгиша Живковић одредио као епски и лирски стил Андрићеве прозе, показало се као веома значајно за издвајање и праћење „лирске” линије, присутне у његовом делу од самог почетка па до последњих остварења (уп. Живковић 1994: 299–329). Тај лирски импулс касније доста се разликује од оног у првим Андрићевим делима, али је занимљиво да песма у прози као жанр остаје нешто чему се Андрић враћао у неколико наврата након збирки *Ex Ponte* и *Немири*. Лиричност се задржава у одређеним елементима текста, било да је реч о лирски интонираним сегментима приповетке или новеле, било да је реч о основном мотиву, лајтмотиву, ликовима или фокализацији. Знатна емоционална укљученост лирског субјекта, односно наратора, при-

* sonjecka@gmail.com

сутна у раној Андрићевој прози, није се поново јављала доцније, али је, у одређеним остварењима, јасно уочљива лирска мотивација, односно лирски процес – специфичан распоред слика – уместо класичне фабуле, непосредованост портретисања, усредсређеност на унутрашњи свет ликова, просторно-временска неодређеност, нижи степен конкретизације и друго. Уколико смо вођени наратолошким теоријским претпоставкама, управо се на основу недостатка или умањивања неких основних приповедних елемената могу видети Андрићеви отклони ка лирском. У том смислу су и многа његова краћа остварења, која се уобичајено називају приповеткама, дају проблематизовати у жанровском смислу. Најпре се то уочава при паралелном сагледавању датих, жанровски неодређених текстова и класичније заснованих приповетки са елементима хронике или историјског записа, односно са израженим динамичким мотивима, упечатљивим ликовима, психолошком мотивацијом и мање-више поузданом, веродостојном фигуром приповедача.

На основу тематике издвојили смо неколицину Андрићевих краћих прича и новела, у којима се може испратити слична структура. Познато је да се у песми у прози путовање врло често јавља као основни мотив, било да је реч о путовању у простору, имагинарном или духовном. Такође, у темељу једног од најутицајнијих облика лирског романа јесу пикарска авантура и алегоријска потрага, тако да се јунакове временски ограничене авантуре из пикарског или, пак, *Bildungsromana*, „преобликују у след сцена/слика које одражавају природу протагонистове потраге и представљају је на симболичан начин” (Freedman 1966: 14). Управо мотив путовања издваја кључне текстове у којима се уочава лирска структура: „Жена на камену”, „Игра”, „Летовање на југу”, „Занос и страдање Томе Галуса”, „Панорама”, „Бајрон у Синтри”, а пресудан је и за мотивацију триптиха „Јелена, жена које нема”. И Андрићева остварења са затворском тематиком из збирке *Стазе, лица, предели* уводе мотив имагинарног путовања, путовања у свет изван зидова, а доцније су укључена у својеврсни лирски роман *На сунчаној страни* (1994). Путовање подразумева јунакову измештеност из рутине, из распореда, из уобичајеног временског следа и самодефинисања познатим простором. Та измештеност води у преиспитивање, излагање из сопствене приче у нешто ново, што још није прича. Отуда та неодређена садашњост Андрићевих лирски заснованих прича, садашњост накратко одсечена од јуче и сутра, као што је јунак померен из одређеног, јасно сагледивог простора, док се приповедач често налази управо на склиској граници света о коме прича и света некадашње свакодневице, света историје и будућности. Судар тих двају светова у завршници новеле уме да буде нарочито ефектан, као у „Заносу и страдању Томе Галуса”, или да један од њих напослетку надвлада, као у „Бајрону у Синтри”.

Драгиша Живковић предочава какав значај тренуци својеврсне самопознаје имају за већину Андрићевих дела, али су они развијени тек у појединим остварењима која дозвољавају лирски размах:

„Из тог осећања и сазнавања свога, приповедачког, великог тренутка садашњости, који је за њега значио пуно остваривање његове личности, чија је сва ’пунутица’ тежила томе приповедачком чину, Андрић је дошао и до ширег егзистенцијалног закључка да

сваки човек, у свим тренуцима свога живота, може остваривати то осећање *среће и задовољства као постојања* ("Панорама") ако се у тим тренуцима предаје свим својим бићем тежњама и побудама своје личности.

(...) Из овог одломка се види, најпре, да је Андрић као тренутке пуног постојања човековог обликовао неке ситуације људског живота које улазе у круг митских садржаја и еминентно уметничких тема. То се овде види по неким карактеристичним симболичким детаљима" (Живковић 1994: 319–325).

Живковић долази до закључка да сунце и море најпре ослобађају у човеку овакве тежње да изађе из временског тока. Човек се откида од своје социјалне средине, патријархално заснованих улога у њој, правила понашања, уопште контекста у коме се личност развија, са свим репресијама и ограничењима. Све је то, углавном, у овим текстовима имплицитно дато и приповедач ограничава и перцепцију и рефлексiju наративног чина на садашње и присутно. Његово знање о лику ограничено је, не види цео његов живот којим је узроковано тренутно понашање – као што је то често назначено, макар и у кратким цртама, у његовим дужим приповеткама – већ се усредсређује на тренутак или стање које га сада одређује. Због тога ови ликови немају историју, приповедач их не одређује оним што су током живота постали, него оним што би могли бити, што се чини могућним у датом тренутку препуштања.

Ови епифанијски тренуци, да их тако назовемо, које Живковић повезује са игром духа и лебдењем у сферама чистог постојања, код неколицине ликова проузрокују неку врсту преображаја, чији исход читалац, али и сам наратор, може само да слути. Приповедање је донекле засновано на јунаковој просторној и временској тачки гледишта, јер је читалац истовремено свестан посредничке улоге наратора. Користимо се схватањем Волфа Шмида да је сâмо дешавање објекат тачке гледишта, односно да нема приче без тачке гледишта. „Прича настаје тек када су аморфна, непрекидна дешавања подвргнута тачки гледишта која селекује и прави хијерархију. Једна од премиса овог истраживања јесте да свако представљање стварности имплицира тачку гледишта или перспективу чиновима селекције, именовања и вредновања својих елемената. Конститутивна улога коју перспектива игра у причи примењива је и на приповедање у свакодневном животу. Немогуће је испричати стварни догађај без одабира ограниченог броја међу, у основи, неограниченом масом елемената и карактеристика који му могу бити приписани" (Schmid 2010: 100). Иво Андрић и у својим претежно наративним текстовима често комбинује различите тачке гледишта и проблематизује догађај као такав, указујући на то колико и приповедање у животу, у стварности, може имати утицаја на неки догађај, како може утицати на његову истинитост и аутентичност. Све нас ово доводи и до кључног гносеолошког питања: колико је та спознаја која нам је омогућена, у ствари ограничена? Андрићеве приповедаче често се позивају на друге приповедаче, од којих је прича потекла, те сугеришу да испричано не мора бити аутентично, али да је на такав начин доживљено, запамћено у заједници којој наратор(и), на неки начин, припадају.

У текстовима којима се овде бавимо, а у којима се проналази велики број лирских елемената, управо перспективом се често сугерише немогућ-

ност спознаје и представљања објекта приче. Најчешће се после неколико уводних реченица постепено уводи јунакова перспектива. У „Жени на камену” имамо постепено зумирање те, одређене жене која лежи на камену. Приповедач више пута наглашава да се нема шта рећи о тој жени, да се о њој ништа и не може знати („Па шта бисмо могли казати о овој статуарно испруженој жени, Марти Л, оперској певачици на летовању, у њеној четрдесет и осмој години?” (Андрић 2011: 34)). Али се нешто ипак говори, иако се ништа не зна. Дочарава се сцена из њеног детињства, и та сцена покреће лавину унутрашњег монолога. При крају приче наилази се на реченицу: „Сва је у гипком, светлом, ваздушасто лаком а непробојном оклопу, безимена, сама себи незнана” (Андрић 2011: 54). Чија је то мисао и чија перспектива? Можда тако саму себе доживљава, јер се неколико тренутака пре тога пробудила „преображена и очеличена”, када је магла однела у заборав живот „мерења, промена и односа, младости и старења, трајања и дотрајавања, бројева, имена”. Но, свакако се на тај начин показује „сложена интеракција епистемолошких и реторичких ограничења” (Meister/Schönert 2009: 11), која утиче на процес посредовања. Приповедач бира да одведе читаоца на праг тог неспознатљивог догађаја, води га кроз читав унутрашњи доживљај, али се ту зауставља. Циљ није био да се исприча преображај јунакиње, већ да се сликама дочара узбурканост њеног бића: ту је слика из сећања, готово архетипска, која за јунакињину самосвест игра можда и покретачку улогу, а ту су и слике мора и сунца, чија јој исконска енергија и моћ омогућавају да превазиђе кризу самосвести. Ове слике се интензивирају и тиме се постиже ефекат развоја приче, а не некаквим расплетом, будући да разрешења и не може бити у таквом *ванвременом* унутрашњем процесу.

Полази се, дакле, од уобичајених приповедачких образаца, увођења у причу, „ми” форма изједначава позицију приповедача и читалаца (готово као слушалаца), и проблематизује се начин спознаје другог бића, почетне спознаје која се заснива на подацима. Затим се даје претпостављени ток мисли јунакиње, који осликава њену борбу са временом, страх од старења и пролазности. Тај ток мисли везан је за познато, за свакодневну муку, за проток времена, то је њено знање о самој себи, које је, опет, условљено околином, туђим погледима, туђим мишљењем. Напоследку, само наизглед парадоксално, остаје незнање као крајњи досег процеса самоспознаје, незнање као коначна тачка разликовања у односу на друге жене, бљесак сопства који замагљује све познато. У „Летовању на југу” такође се развија специфично унутрашње узбуђење главног лика и слика је та која покреће радњу, односно лирски процес. Та слика се понавља и интензивира, а у њеном средишту је дим кроз који се свет мења пред очима професора Алфреда Норгеса. Догађаји, односно слике, тако су изабрани од стране наративне инстанце да из приче произлази како јунакова измењена перцепција узрокује и његову коначну одлуку, мада та одлука није представљена, већ прећутана, остављена као тајна. Сама промењена перцепција – јер нису представљени никакви разлози, проблеми, разматрања јунакова – онда постаје главни елемент приче из кога читалац изводи могућни развој догађаја.

„То маштање узима све више маха; он га осећа као неко благо, а опојно насиље које га ослобађа свега у њему и око њега, али потпуно потчињава себи, затим се претвара у чудну игру, мења односе у свету који га окружује и снаге и размере његовог рођеног тела. Шта је близу, шта далеко? Шта ваздушасто, шта течно, шта тврдо? Шта је он, онај дојучерашњи, а шта су ове лепоте и радости које га све више испуњавају изнутра и опкољавају споља? То се, у тренуцима када је игра на врхунцу, тешко разазнаје. Све је обавијено димом цигарете и са тим димом све се креће. Дуван постаје моћан и опасан” (Андрић 2011: 20).

Приповедање остаје мирно, приповедач остаје изван свог објекта, не дајући готово нигде никакву евалуацију лика, него распоређујући слике и догађаје опет тако да читалац иде од поузданих информација, попут имена, занимања, описа куће, ка непоузданости и неизрецивости самоспознаје. И овде Андрић помиње преображај, а он се наговештава још на почетку приче.

У изузетној раној краткој прози „Сан бега Карчића”, Андрић није још до те мере прибегавао „економичности приповедања”, тако да је изразитија и тачка гледишта самог јунака, будући да је језички и стилски испраћено његово стање духа, а не приказано емоционално дистанцирано. Ту се слика дима повезује са звучним ефектом кликтања ждралова, па се онда заокружује тиме што и сама земља под јунаковим ногама постаје лелујава и несигурна попут дима, а узлеће ка хоризонту попут ждралова. Јунаков доживљај губитка земље преобликује се у призор у коме му она, персонификована, измиче, а он се, прострт по њој, ноктима и зубима држи да не падне на путу за ништавило. Ова ефектна визуелизација јунаковог душевног стања, која би се лако уклопила у сродне описе у Црњанским *Сеобама*, изразит је пример Андрићевог лирског стила, на корак од његове лирске прозе, али далеко језички разбарушенија од каснијих лирски интонираних новела и приповедака.

Мотив преображаја Андрић је експлицитније обрадио у запису „Летећи над морем”, где прави и неку врсту градације те „илузије да путујемо ка савршенству” излазећи на море. Од реченица: „Постајемо лаки и вешти. Бродимо”; преко: „Талас постаје крило. Бивамо бестелесни и срећни. Летимо”, долази се до закључка: „Зато ми пруга мора у дну видика изгледа увек као капија која одводи са света, а хук таласа као последње што позајмљујемо од ове земље” (Андрић 2011: 13–14). Тај преображај, осећај издвојености и изузетности, на различите начине је мотивисан у новелама „Занос и страдање Томе Галуса” (1931) и „Бајрон у Синтри” (1935). Почети оба остварења обележени су нараторовом перспективом, даје се кратак уводни део, чисто да се сцене контекстуализују и да се унутрашње стање ликова може поставити наредо са оним што се дешава у свету око њих у коме је проток времена неометан. У „Бајрону у Синтри” читава просторно-временска одређеност дата је у наслову: ту је место одвијања радње и ту је Бајрон, чије име повезујемо са историјским периодом у коме је живео и са биографско-литерарном представом о његовој личности. Срж новеле чини једна *slow-motion* сцена у којој Бајрон наилази на младу Португалку и преображава се под утицајем тог сусрета – извесне речи везује за њу, у свом потпису добија једва приметну црту која означава њу, као што то чине и лимун, со, уље и малвасија. Он развија некакву префињену осетљивост на одређене чулне утиске, нову особеност свог

укуса, а медијум његовог преображаја нема значај сама за себе, материјална и конкретна, већ само као импулс његовог унутрашњег потреса.

У „Заносу и страдању Томе Галуса” много је наглашенија подвојеност између приповедачеве и јунакове тачке гледишта. Готово да се то прочитује и у наслову. Од почетка се наглашава управо Галусова издвојеност и то тако да се наизменично дају утисци из једног, па из другог угла:

„Било је време дозрелих врућина кад се дан и ноћ готово и не разликују, само што месец смени сунце, а у свако доба дана и ноћи подједнако се ради и шета, једе и пева. Време кад се о животу може помислити све, осим да пролази. Време кад грожђе нагрне у град и кад коштица у воћу почиње да црни. Поврх свега тога, то је био дан уочи објаве рата Србији.

(...) Све то није било нимало необично Галусу који је допутовао на Хелголанду из Адена, и који није ни слутио шта се у свету дешава.

(...) Данас, нама који знамо све што се после тога дешавало и дешава, изгледа готово невероватно да један човек тако олако и као у сну пролази поред догађаја који ће за цео свет и за њега лично бити од пресудне важности. Ми данас, растрзавани и напаћени свак на свој начин, не можемо више ни да замислимо мир, ведрину и безбрижну слободу с којом је човек још у лету године 1914. могао да путује и да – живи. Галусу се то утолико лакше десило што је био у пуном жеку свога ’тропског лудила’, како је доцније у ратним годинама звао свој занос из тога лета” (Андрић 2011: 55–56).

Овде се инсистира на том погледу унатраг са становишта накнадног знања и искуства, на читавању будућих догађаја који радњи ове новеле дају трагичан контекст, па чак и фаталистички. Са становишта накнадне „памети” и Галус именује ондашње стање свог духа, но тај је занос ипак имао снажно упориште у његовој личности и подсвесним тежњама које је другачија средина и одсуство стега ослободило. Прича се на тај начин и заокружује, враћајући се на тачку гледишта старијег Галуса, који кроз призму ратних искустава гледа на дати доживљај. Андрић овде помиње „мир” на више места, са потпуно различитом конотацијом. Јер Галусов лични мир, који је осетио чим је крочио у Аден, „непознат, снажан и активан мир”, није ни приближно ономе што би значао општељудски мир, као оно што претходи и суштински је супротно рату. Галусов мир његова околина доживљава као немир и управо ту се осећа снажно подвајање овог лика. Истицање индивидуалности овог човека насупрот масовној свести и репресијама затворених заједница, које су нарочито снажне уочи кризе и опасности, уочава се и кроз његово одбацавање одеће као културолошког обележја у Адену, његов осећај свеопште повезаности, готово чулне, и доживљај надрастања околине, свемоћи – који би будна, контролисана свест најпре санкционисала. „Ово пристаниште само је део једне увале која је део већег затона, који је у Јадранском мору, које је само тек један залив Средоземног мора, које је опет само мали део... Ту му се мисао збуни и поче да кружи као онај лимени Исток-Запад-Север-Југ изнад његове главе” (Андрић 2011: 62). Као што је Стивен Дедалус, у *Портрету уметника у младости*, испуњавајући празне странице уџбеника из географије, почео од сопственог имена и набрајао све оно што га на неки начин садржи или уоквирује, од одељења и школе, преко места и земље, па све до универзума, тако се и Галус у мислима креће од себе до ничега, до бескраја,

до хаоса. Он брине за тај свет на стрмини, а не за вести у дневној штампи. Са тим светом он комуницира, само њему може да саопшти своју ненадану измењеност. И тај неконтролисани узвик: „Ура! Осана, народе и свијете!”, одвешће га у затвор. А накнадна мудрост са краја новеле, мудрост онога ко се вратио кући и заједници, сугерисаће да је то занос младости и тропске грознице, а не ретка и вредна спознаја везе између себе и космоса.

Путовање као покретачки мотив и самоспознаја која из њега, на духовном плану, произлази, у поменутиим Андрићевим текстовима дочаравају процес преображаја главног јунака. Тај преображај најчешће је повезан са неком сликом или лајтмотивом који покреће радњу. Андрић не прибегава потпуно перспективи самог актера, јунака, с делимичним изузетком ране новеле „Сан бега Карчића”, већ је она у основи нараторова, али готово у сваком делу другачије постављена, и врло често имамо утисак, чак нам се он и отворено сугерише, о непоузданости тог приповедача, односно о његовој заинтересованости не за оно што се може испричати, већ за оно што не може. Тај осећај измењености његови јунаци не могу испричати или пренети неке, због тога та прича не може ни да дође, поуздана и веродостојна, до наратора. У „Заносу и страдању Томе Галуса”, за аутора је било неопходно сучелити становишта некадашње и накнадне свести, можда и због биографских импликација, а у затворској новели „Сунце” младићева измештеност и изолованост подвлачи се следећим поређењем: „Пред њим леже само његове познате руке, везане за њега и утамничене с њиме. Тада само немоћно макне прстима, као напола мртав инсект” (Андрић 2008: 549). У њему се разоткрива кафкијанска инспирација, слућена и у осталим сродним остварењима. У каснијим приповеткама, попут „Жене на камену”, „Летовања на југу”, па делом и „Игре”, приповедачава позиција је још неодређенија, а таква је и сама нарација. Очита је ограниченост перцепције и премештање тежишта на рефлексију, а специфична зумирања и кадрирања ликова одају утисак као да се опет налазимо у једној од Андрићевих панорама. Као и у приповетци под тим насловом, приповедач на статичном мотиву, на слици заснива причу. Но, огољене од неке оквирне приче којом би нас наратор аутореференцијално упознао са својим приступом, ови текстови постају медитације на задат мотив, оне су нараторова читавања са мноштвом празних места до којих његова спознаја не може доћи, а не жели ни да ствара илузију да је то могућно. Напротив, лагано удаљавајући радњу од свега конкретног и поузданог, Андрић овде не настоји да пружи утисак веродостојности, поузданости медијације, будући да је то лирском изразу непотребно. Она крајња, коначна самоспознаја остаје неизрецива, као да и сам субјект, померен из претходног тока свести, замењен нечим другим у сопственом преображају, остаје немоћан да установи разлику, те у наратором фокусу остаје само сунце или море, а он, заслепљен, заћути. Андрићев приповедач у овим делима пориче сваки вид когнитивне супериорности у односу на јунаке и имплицитно указује на немоћ и ограничења приповедања, прелазећи спонтано на лирско дочаравање жељеног објекта и процеса, односно сугеришући колико тога мора остати прећутано.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1994: И. Андрић, *На сунчаној страни*, Нови Сад: Матица српска.
- Андрић 2008: И. Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: Завод за уџбенике.
- Андрић 2011: И. Андрић, *Приче о мору*, Београд: Лагуна.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности V*, Београд: Просвета.
- Meister, Schönert 2009: J. C. Meister, J. Schönert, The DNS of Mediacy, in: P. Hühn, W. Schmid, J. Schönert (ed.), *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 11–40.
- Freedman 1966: R. Freedman, *The lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, 3. ed, Princeton University Press.
- Џојс 1984: Џ. Џојс, *Портрет уметника у младости*, Београд: Рад.
- Schmid 2010: W. Schmid, *Narratology: an Introduction*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Sonja Veselinovic

THE LYRICAL PROCESS AT HEART OF SEVERAL NOVELLAS BY IVO ANDRIĆ

(Summary)

The paper analyzes several stories by Ivo Andrić, which are based on a central image being elaborated upon and intensified, instead of on plot development. Structurally close to poetic prose, these texts vary the motifs of travel, leisure and games in order to express the central theme of soul-searching and self-revelation. The narrator intentionally withholds certain information, such as chronotope, characterization, social and political context; while focusing on lyrical motivation, ambiguity, lesser concretization and open ending. This specific mediating technique, which aims to emphasize inexpressibility of comprehension, rather than prove itself reliable and plausible, serves to show a character's metamorphosis and the paused time of his vision.

Key words: lyrical process, prose poem, image, narration, narrator, perspective, motif, self-revelation.

Zdzisław DARASZ*
Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej,
Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski
Warszawa

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ЈЕВРЕЈИ У АНДРИЋЕВОМ СВЕТУ ИЛИ О РАЗОРУЖАВАЊУ ЕТНОКУЛТУРНИХ СТЕРЕОТИПА

У представљеном свету Андрићеве прозе, чија се генерално дихотомна аксиологија темељи на народном епском принципу праведности и биполарне логике, Јеврејима припада посебно место – важније но што би то сугерисао њихов број и онајчешће епизодне улоге које им се у тој прози додељују. Живећи у простору између две конфликтне цивилизацијске парадигме, ма како биле означаване, они творе трећи културни фактор који у стањима поремећене равнотеже између противуречних вредности помаже васпостављању хомеостазе у једном друштвеном (микро)систему. Уз то, као саплеменници носилаца карактеристика петрификованих у општепознатим антисемитским стереотипима. Андрићеве Јевреји – помоћу ауторове ироније – стављају смисао тих стереотипа на најтеже пробе, неутрализирајући њихову деструктивну моћ.

Кључне речи: Андрићева проза, етнокултурни стереотипи, Јевреји, антисемитизам.

Сваки акт комуникације подлеже ризику поремећаја, сваки информациони текст може да се интерпретира наопако, супротно комуникаторовој поруци. Но, резултат оваквог поступка јесте уништење информације. Једино на књижевно дело – тврди Робер Ескарпи – могу да се калеме увек нова значења и смислови, а да се тиме не поништи његов уметнички идентитет (Ескарпи 1976: 168). Што је својствено књижевности уопште, утолико пре је карактеристично за ванвременска, „вечна” књижевна остварења чије спознајно богатство још ни издалека није на измаку. Стога су та канонска дела уметности речи и најшире отворена за актуализације, проверавања, ревизије и свакако за истраживања. Уосталом, зар нису бројне и обимне библиографије и – као у Андрићевом случају – хиљаде научних и стручних радова које то потврђују. Њихов мисаони потенцијал час запрепашћује, час поражава, увек обесхрабрује и доводи у сумњу сврсисходност још једног приступа питањима која су већ више пута ангажовала пажњу различитих аутора. Са

* zdarasz@wp.pl

друге, пак, стране он изазива искушења даљих разрада, што ће рећи и жеље за учешћем у тако широкој дебати о најживотнијим садржајима културе и егзистенције, а надасве изазива моралну потребу за отплатом дугова великим писцима, а које смо стекли односећи из њихових дела велико интелектуално, естетско и емоционално благо. „Јер, шта је то што нас веже за књижевност, за одређеног писца, за посебно дело, ако то нису везе које сматрамо за најличније, најемоционалније?” (Моравјес 1975: 1) – да се надовежемо на реторичко питање пољске критичарке Елжбјете Моравјец које уводи у њезин есеј *Мостови*, објављен у краковском престижном књижевном часопису *Życie Literackie* („Литерарни живот”) у години – и поводом – Андрићеве смрти. Па нека нам је и ово питање образложење и мотивација за критички и јавни приступ вредностима које смо до сада, стечене у сусретима са опусом Иве Андрића, носили у себи као „скривито добро”.

Одлика културног витализма великих уметничких остварења је, дакле, њихова способност да и даље подмирују како естетске и моралне, тако и спознајне потребе нових нараштаја. Уметности на путу ка спознавању човекове збиље није увек суђено да заузме споредно место иза науке. Штавише, истраживачи нових територија знања о човеку и друштву понајчешће налазе на освојеном подручју трагове претходних експлоратора – писаца. Констатација важи такође за релацију између заступника савремених праваца у хуманистичким наукама и Андрића, чија се проза својим проблемским димензијама у много чему подудара са њиховим делокругом, а уз то претходи понеком њиховом запажању из области антропологије, историографије, политикологије, психологије, социологије. У данашњем свету у којем реакција на глобализацијске процесе јесу – по логици парадокса – тежње ка регионализацији и дезинтеграцији друштвено-политичких, а чак и културних заједница, Андрићеве слике њиховог саживота, ма како био тежак и болан, не губе оштрину; баш насупрот, њихова експликативна моћ као да расте, помажући свима који то траже разазнавање сложености, противречности и могућности свакојаким међуљудских односа. Кога занимају етничко-народне везе, настанак, раст и трансформације скупинских идентитета, процеси категоризације својега и туђега, тај ће у етнокултурно полиморфном свету Андрићеве прозе наћи изобиље примера и коментара. Разуме се да је овакав мултиетнички простор „природна средина” и за различите социјалне стереотипе којима границе и међе стварају оптималне услове за живот.

Откако је на почетку двадесетих година прошлог века Волтер Липман увео у научни оптицај појам етничког (народног) стереотипа, он остаје константна компонента друштвених знаности и јавног дискурса, а литература о њему расте у недоглед. Нема потребе да се овде прате суптилне разлике у дефиницијама конструкта, проузроковане како спецификом личних приступа истраживача, тако и спецификом дисциплина којима је стереотип заједнички предмет пажње. За нашу сврху довољно је рећи како се опште прихваћена мишљења о стереотипима могу резимирати тврдњом да су они последица упрошћеног, углавном изопаченог, предрасудама и предубеђењима обележеног посматрања других – индивидуа и група, а уједно су и резултат

психичке тежње за смањивањем цене по којој се стичу информације о свету (Пантић 1996: 562). Дobar пример за овакво „економисање“ когнитивним процесом даје и сам Андрић, приказујући – у Давиловој перспективи – Давну као човека који је

„у својој стварној и зналачкој процени уистину једностран познавалац људи. Заправо, кад год се радило о обичним стварима и редовним односима свакодневног живота, његов суд је био проницљив, немилосрдно тачан и поуздан. Али чим би се нашао пред сложеностијим и финијим питањима, његова духовна леност и морална равнодушност нагониле су га да уопштава и доноси сувише брзе и упрошћене судове“ (Андрић 1976б: 223).

Слично „лености“ људског ока која је омогућила изум кинематографа и настанак филмске уметности „духовна (ментална) леност“, својствена не само Давни него и људском роду уопште, омогућава појмовно освајање стварности путем њене неминовне симплификације и грубе (у поређењу са сложеностију појава) категоризације. Између оба стања постоји, ипак, битна разлика: док је „леност“ (ретинална перзистенција) ока које не стиже да прати брзину пројектовања статичких фотографија и последично подлеже илузији покретних слика својствена подједнако свима, леност ума даје резултате који од човека до човека бивају различити. Стога су једни мање, а други више склони шематизацијама стварности и генерализацијама закључака до којих доводе опсервације њених феномена. Утврђено је, између осталог, и да су стереотипи израз колективистичког мишљења – индивидуалистички типови су, опште узевши, отпорни на симпликоване менталне матрице (Berting, Bilen-Gandoci 1995: 25).

У вези са стереотипима често се чују и читају констатације да је њихов појмовни садржај неистинит, погрешан, лажан (в. Mezon 1997: 12). Да је заиста тако, они би за друштвену прагматику и уопште за културу били мањи проблем него уистину јесу. Јер, борби против лажи (насиља над чињеницама) ефикасно помаже она сама својим страхом од конфронтације баш са овим чињеницама. Међутим, стереотип неутрализује опозицију истине и лажи и као јединство те две супротности добија идентитет обеју. Није му опасна верификација, пошто располаже са много примера који његове судове убедљиво потврђују. Зато је тешко уништив отпад процеса социјалне когниције и као привид истине, те мисаона абревијатура добро пролази у друштву.

У популацији која настањује представљени свет Андрићеве епике, усред локалних етнокултурних заједница и туђинаца на привременом или сталном боравку у Босни има и Јевреја којима у том простору припада посебно место – важније но што би то сугерисао њихов број и понајчешће епизодне улоге које им аутор у својој прози додељује. Живећи између две конфликтне цивилизацијске парадигме, ма како биле означаване (Турци и наши, ислам и хришћанство, Азија и Европа), они – источни народ који у Босну долази са западне културне хемисфере – творе трећи културни фактор који неутрализује опозицију Оријент – Окцидент и у стањима поремећене равнотеже између противуречних вредности помаже васпостављању хомеостазе у једном друштвеном (микро)систему.

Андрићеве јеврејске јунаке о којима је већ било објављено прилично свакојаке грађе: студија и мемоарске литературе¹ сусрећемо на страницама дела различитих категорија. Највише их има у вишеградском роману-хроници *На Дрини ћуприја* у чијим се пространим (као ретко када у књижевности уопште) временским димензијама сусрећу обе цивилизације дијаспоре:

„Поред шпанских Јевреја, сефарда, који ту живе већ стотинама година, јер су се доселили некако у исто време кад је грађен мост на Дрини, сад су придошли и галички Јевреји, ашкенази“ (Андрић 1976а: 215),

међу њима хотелијер Цалер са породицом и свастиком Лотиком. У другој хроници, *Травничкој*, живи „малобројна али живахна” заједница сефардских Јевреја међу којима се богатством и угледом истичу Јосиф Барух и Саломон Атијас, глава најстарије и највеће травничке јеврејске породице чији су преци дошли у град сто педесет година пре *конзулских времена* – у другој половини XVII века. Обојица наступају у роману епизодично, али се њиховим улогама које уоквирују вишегодишњи боравак француског дипломате у Травнику приписују симболичка значења: дошавши у везиров град, конзул Давил, пошто је кућа намењена за његово седиште још у реновирању, започиње своје пословање под Баруховим кровом, као гост јеврејске куће; на одласку прима посету Саломона Атијаса који му под повољним условима позајмљује новац за повратни пут у Француску. Новцу би стари трговац радо придодео, у знак захвалности Давилу за поштовање према Јеврејима, и причу о њиховој судбини – кад би умео и знао да говори. Пошто своја осећања и мишљења не успева да вербализује, његову улогу преузима свезнајући приповедач коме ни неизговорене речи нису тајна; резултат приповедачевог настојања да исприча трауму прогона, носталгију за изгубљеном отаџбином, осећај угрожености и болну самосвест понижаваног јеврејског народа јесте најсугестивнија етнокултурна ауторефлексивна једног Андрићевог колективног јунака:

„Пре више од три стотине година дигао нас је из наше отаџбине, јединствене Андлузије, страшни, безумни, братоубилачки вихор [...]. Нас је, ево, бацио на Исток, а живот на Истоку није за нас лак ни благословен [...]. И наша је мука у томе што нит смо могли да потпуно заволимо ову земљу којој дугујемо што нас је примила и дала нам уточишта, нит смо могли да замрзимо ону која нас је неправедно отерала и прогнала као недостојне синове. Не знамо је ли нам теже што смо овде или што нисмо тамо. [...] Памтимо језик наше земље, онакав какав смо понели пре три века и какав се више ни тамо не говори, а смешно натуцамо језик раје са којом патимо и Турака који над нама владају” (Андрић 1976б: 505–506).

У *Госпођици* где се друштвени контексти сужавају у корист продубљене анализе карактера насловне јунакиње међу ликовима другог плана издваја се само један сарајевски Јеврејин, трговац Рафо Конфорти, искусан Рајкин ортак у „гешефту” и водич по финансијским тржиштима, мајстор кога је уче-

¹ У том контексту ваља поменути двојезичну публикацију Д. Савић Бенгијат et al., *Јеврејски портрети у делима Иве Андрића / Jewish Portraits in the Works of Ivo Andrić*, Serbian Literary Co., Toronto 2005.

ница у његовој струци и те како надмашила. Изразити поједини јеврејски ликови јављају се и у приповеткама, а њихова функционална оптерећеност је посебна. Смирњанин Хаим из *Проклете авлије* изузетно много доприноси реконструкцији Андрићеве уметничке (књижевне) филозофије (Vježbicki 1965: 139–144); Мента Папу, пропалицу и отпадника од сарајевске јеврејске заједнице, јунака психолошког ремек-дела *Бифе Титаник*, иронија судбине сучељава са тлачитељем који је у свом свету и на свој начин исто тако пропала егзистенција; безнадна љубавна веза Рифке и хришћанског момка у *Љубави у касаб* документује се у криминално-друштвеној хроници Вишеграда самоубилачком смрћу јеврејске девојке у Дрини. Син јеврејске, иако покрштене породице је аутор „Писма из 1920. године” Макс Левенфелд, снажан интелекталац коме је успело да се ослободи симболичког насиља свакојаке религије и као атеист проицљиво дијагнозира стање културе чији је темељ верска нетрпељивост и мржња – да осуди моралну кондицију друштва у којем „Највише злих и мрачних лица може човек срести око богомоља, манастира и текија” (Андрић 1976г: 182). Међу Андрићевим Јеврејима битну улогу врше и безимена деца из приповетке са истим насловом, испостављена агресиви хришћанске деце – агресиви „чистој” и безусловној, којој идеолошка образложења и мотивације још нису потребне. Напоследку треба напоменути да су јеврејске теме такође присутне у есејима: ту се цртају портрети сефардских књижевника (*Исак Самоковлија, Помен Калмију Баруху, Сећање на Калмију Баруху*) и прича се прича о сефардској културној баштини (*На јеврејском гробљу у Сарајеву*).

Наведено потврђује да је за Андрићево виђење поликултурног друштва и места Јевреја у њему најрепрезентативнија *На Дрини ћуприја*. У роману (у причама које граде његову фабулу) наступа преко сто двадесетак именованих, то јест по имену, презимену или надимку идентификованих ликова (а да се не помињу историјске и легендарне личности чији број сеже преко тридесетак). Јевреја има двадесетак, пропорције између Сефарда и Ашкеназа су скоро изједначене, мало превлађују ашкенази. У години анексије Босне и Херцеговине у Вишеграду је живело 177 Јевреја, године 1910. њихов се број повећао на 265.² То би значило да бројни однос Јевреја према укупној популацији света представљеног у роману није далек од реалног удела Јевреја у становништву Вишеграда, градића са пар хиљада становника. Па нека је и та чињеница знак Андрићеве епске праведности, његове бриге да се свим субјектима културе босанске отаџбине доделе права на живот у колективној меморији.

Стварајући јеврејске ликове, Андрић је морао да се ухвати у коштац са стереотипима о Јеврејима, углавном антисемитским. Најбољи, емблематичан пример оваквог стереотипа пружа (псеудо)епистографски роман словеначко-хрватске списатељице Зофке Кведер *Ханка. Ратне успомене*. Написан – по ауторичиној информацији у предговору – 1915. године, из

² Статистичке податке наводим по: С. Хелета, Прохујало са Лотиком, *Политика Online* 07. 09. 2009. <<http://www.politika.rs/rubrike/region/Prohujalo-sa-Lotikom.lt.html>>; 13. 09. 2011.

рукописа награђен наградом Матице хрватске из Бабановићеве закладе за годину 1916 (опаска издавача), изашао је вероватно почетком 1918. године (на насловној страни нема податка о години издања, предговор је Зофка Кведер потписала дне 1. децембра 1917). Међународне породичне и друштвене везе главне јунакиње резултирају обликовањем романа налик на антологију народних стереотипа: пољска племкиња Ханка, удата за Немца Ханса, не баш срећна у браку који пропада, живи у зараћеној Галицији, а затим у Прагу, где ради у пољском одбору за припомоћ ратним бегунцима. О свом животу и раду у вишенационалној средини поручује пријатељу Казимиру Стажинском према којем гаји неоствариву љубав, али пошто не зна његову адресу,³ њена непослана писма њему, којих се од октобра 1914. до новембра 1915. године накупило десет, мењају своју жанровску карактеристику, претварајући се у интимни, рефлексивни дневник-исповест једне егзалтиране, заљубљене жене и ватрене пољске патриоткиње.

Ханкин патриотизам обележен је и антисемитском фобијом. У седмом писму-поглављу своје ратне приче, датираном 15. фебруара 1915. године, јунакиња саопштава Казимиру садржину разговора који је водила са Чесима на тему „нашер” (пољског) јеврејског проблема. После њене уводне констатације „*Naši su se Židovi zasjekli kao imela u naše meso, te nam ispijaju krv*” (Кведер 1918: 147) ређају се на неколико страница (147–151) ставови и (пред)убеђења о јеврејском етносу, компонирајући његову узорну стереотипну слику. По њој су Јевреји, поготову кад их има превише (као у пољским земљама: 15 посто становништва), „кукољ у жити”; безобзирни трговци који тргују од детета до старца на самртној постељи те се обогаћују од стварања односа у којима продајни пут робе од произвођача до потрошача постаје све дужи и кориснији за свакојаке посреднике на штету сиромашног пука; нелојални грађани, спремни да подупиру само своје саплеменике, равнодушни према питањима и проблемима народа у коме живе; пословни људи лишени механизма контроле страсти за добитком, посебно у тешким ратним условима; експанзивни и наметљиви елемент способан да свугде профитира и хвата корена, што се, ипак, не може рећи за јеврејске интелектуалце:

„I najvrjedniji i najvrsniji ne mogu da uhvate medju nama ili gdjegod u kulturnome svijetu pravi korijen. Uvijek ih još nešto zagonetno i neshvatljivo dijeli od nas. Mnoge naše osjećaje ne mogu da pojme. Nemaju smisla za mnogošta, što je nama naravno. I kod najveće intimnosti i bliskosti najedamput izbija iz njih nešto strano, što nas naglo odbija. Prečesto moramo sami sebe opomenuti, kako moramo biti pravedni s njima” (Кведер 1918: 150).

Како би се постигао привид објективности суда о Јеврејима, у њему се помињу и њихове позитивне особине – да се одмах ставе под сумњу, па и обезвреде:

„Agilni su, poduzetni, izvrsni trgovci, te oživljuju domaći trgovački i finansijski život vanredno. Francuska podnosi dobro par sto hiljada Židova, što ih ima. Ali mi Poljaci imademo ih odviše. Guše nas. [...] Možemo da se divimo židovskoj žilavosti, neslomljivoj moralnoj snazi njihovog obiteljskog egoizma, moramo da se klanjamo bistrini i pronicavosti duha židovskih in-

³ „Bog zna, gdje lutate maglom ili ležite u kojem blatnom streljačkom jarku” (Кведер 1918: 37).

tektualaca, koji je više blistav negoli dubok, više skeptičan i kritičan negoli stvaralački. Ali mi ne možemo da ih ljubimo. Jer i u najboljima od njih naša krv nehotice osjeća i protiv naše volje grijehe, što ih je počinila njihova rasa na nama” (Kveder 1918: 147, 150–151).

Je ли Ханкин антисемитизам и гледиште саме ауторице романа? Снабдевајући антисемитским назорима своју неоспориво племениту јунакињу, Кведрова је морално не дисквалификује, баш насупрот – потенцира њен патриотизам, а да притом није свесна несклада између етнокултурне слике Јевреја коју литерарно обликује у властитом делу и представама јеврејских ликова у деветнаестовековној пољској књижевности (Корнхаузер 1993: 24). Стереотип уобличен њеним пером користи на почетку и на крају своје презентације ботаничку метафору имеле, „што се у кrunама дрвећа gnijezdi те се hrani tudjim sokovima. I u zimi је zelena, pa ipak ne donosi ploda” (Kveder 1918: 150), а успут користи и ентомолошку метафору скакаваца који су „на свјетној livadi gotovo progutali i posljednji zeleni listić” (Kveder 1918: 149), како би се помоћу свих тих фигура створила одбојна слика једне паразитске касте, штетне по свако друштво, а разлог њеном паразитизму лежи, као што закључује приповедачаца, у „просторном странству” у којем живи народ без свога простора (Ковач 2005: 150).

По свему судећи, роман Зофке Кведер био је Андрићу познат: у години његовог издања и потоњи нобеловац објавио је у Загребу, граду за чији је културни амбијент био у то време још јако везан, свој књижни првенац *Ex Ponto*. Тешко је замислити да је Андрићеве пажњи у не баш великој литерарној средини измакао актуелни, награђени роман списатељице која би му по државно-националној оријентацији, као заговорница идеје југословенства, морала бити „сродна душа”, а поврх тога роман са пољском тематиком, блиском и занимљивом недавном студенту Јагелонског универзитета у тик предратној академској години 1913/1914. Истине ради, треба ипак рећи да је наша претпоставка само претпоставка пошто не налазимо фактографске потврде Андрићевог сусрета са књигом Зофке Кведер. Но то за разматрани проблем није ни најважније: читао Андрић *Ханку* или не, замислио се над њеним антисемитизмом или не, он се, оживљавајући своје јеврејске јунаке, морао суочити са живим антијеврејским стереотипом коме је Кведрова, такорећи, само учинила част да га уздигне са тривијалног на уметнички ниво друштвене комуникације. Да тај стереотип није био само специјалитет пољске културе, о томе сведочи и сама концептуализација представљеног света *Ханке* као асоцијативне паралеле јужнословенског историјског, друштвеног и географског простора (Ковач 2005: 147).

Овако мрачну визуру Јевреја, као што је ова у роману загребачке књижевнице, извргавају руглу сви значајни јеврејски ликови у Андрићеве прози. Мишљења увржена у антисемитским стереотипима тешко пролазе у конфронтацији са личностима попут Лотике, Травничанина Саломона Атијаса, Рафе Конфортија, Мента Папе, Макса Левенфелда, донекле и Букус Гаона из *На Дрини ћуприје* чији случај са „ђавољим дукатом” носи моралну поруку о фаталној моћи новца који се из средства претвара у циљ. Лотика која ужива углед код свих касабалија без разлике вере и друштвеног статуса

добар је пример „типичног” представника јеврејске расе – њене „жилавости” и „несломљиве моралне снаге обитељског егоизма”, али уме и „да великодушно и без речи „отпише дуг” или заборави губитак” (Андрић 1976а: 220). О Атијасовој несебичној гести било је већ говора. Рафо Конфорти у *Госпођици* требало би да преузме – како то приличи једном Јеврејину – улогу бездушног зеленаша, међутим Андрић иронично је додељује кршћанки Рајки Радаковић, док Рафо као жртва властите осећајности пада, гледајући ратну беду народа, у лудило, а његова пропаст до краја разоткрива Рајкину моралну нискост. Менто Папо, жива негација стереотипа материјално успешног Јеврејина, у смртној опасности очајно жали што је изневерио пословичну јеврејску похлепу и страст за богатством, „што је такав расипник и коцкар да заиста нема новца”, а „Бити без новца и без икаквих ствари од вредности у овом положају, значи изложити се хапшењу, мучењу, свему оном што му је његов страх у сну и на јави дошаптавао” (Андрић 1976в: 220, 219). Интелектуалац Макс Левенфелд, насупрот стереотипу космополитизма своје формације, свестан је вредности патриотизма, воли – хтео би да воли – босанску отаџбину, али га њена „ендемична мржња” тера у свет. Андрићеве јеврејски јунаци, као саплеменици носилаца карактеристика петрификованих у антисемитским стереотипима, стављају њихов смисао, често помоћу ироније и трагигротеске (*Бифе „Титаник”*), на најтеже пробе, неутрализирајући њихову деструктивну моћ.

ИЗВОРИ ЦИТАТА

- Андрић 1976а: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд: Просвета. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 1.
- Андрић 1976б: И. Андрић, *Травничка хроника. Конзулска времена*, Београд: Просвета. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 2.
- Андрић 1976в: И. Андрић, Бифе „Титаник”, у: исти, *Немирна година. Приповетке I*, Београд: Просвета. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 5.
- Андрић 1976г: И. Андрић, Писмо из 1920. године, у: исти, *Деца. Приповетке V*, Београд: Просвета. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 9.
- Kveder 1918: Z. Kveder, *Hanka. Ratne uspomene*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod d. d. *Moderna knjižnica*, svezak 50–51.

ЛИТЕРАТУРА

- Berting, Vilen-Gandoci 1995: J. Berting, Ch. Villain-Gandossi, Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne, прев. J. Piątkowska, у: T. Walas (ред.), *Narody i stereotypy*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Vježbicki 1965: J. Wierzbicki, *Ivo Andrić*, Warszawa: Wiedza Powszechna.

- Eckarpi ²1976: R. Escarpit, Literatura a społeczeństwo, прев. J. Lalewicz, у: H. Markiewicz (ред.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, књ. III, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kovač 2005: Z. Kovač, Romani Zofke Kveder. Poljska u Hanki, у: исти, *Međuknjiževna tumačenja*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. Biblioteka Književna smotra.
- Kornhauzer 1993: J. Kornhauser, Zofka Kveder, Hanka. Ratne uspomene, Zagreb 1918, у: исти, *Wątki polskie we współczesnej literaturze serbskiej i chorwackiej (rekonesans)*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MLXXXIII, Prace Historycznoliterackie, св. 85.
- Mezon 1997: D. Maison, *Jak powstają stereotypy narodowe*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wydziału Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego. Види тамо даљњу литературу.
- Moravjec 1975: E. Morawiec, Mosty, *Życie Literackie*, XXV/30.
- Pantić 1996: D. Pantić, Changes in Ethnic Stereotypes of Serbs, *Sociologija*, XXXVIII/4.

Здислав Дараш

ЕВРЕИ В МИРЕ ПРОЗЫ ИВО АНДРИЧА ИЛИ ОБ ОБЕЗОРУЖИВАНИИ
ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ СТЕРЕОТИПОВ

(Резюме)

В художественном мире прозаических произведений Иво Андрича, принципиально ди-хотомичная аксиология которого строится на основе эпической справедливости и биполярной логики, евреям отводится особое место, которое оказывается намного важнее предопределяемого их числом и теми эпизодическими ролями, в которых они чаще всего выступают в произведениях автора. Евреи, живя в пространстве между двумя конфликтующими цивилизационными парадигмами, определять которые можно по-разному (Восток–Запад, Азия–Европа, ислам–христианство), являются третьим культурным фактором, который в ситуации нарушенного равновесия между противоречащими друг другу ценностями помогает достичь гомеостаз в социальной (микро)системе. Являясь сородичами носителей черт, утвердившихся в общеизвестных антисемитских стереотипах (отличный пример такого стереотипа мы находим в романе *Hanka* Зофки Кведер), герои Андрича – с помощью его иронии – подвергают смысл этих стереотипов самым тяжким испытаниям, нейтрализуя их губительную силу.

Ключевые слова: проза Иво Андрича, этнокультурные стереотипы, евреи, антисемитизм

Кринка Б. ВИДАКОВИЋ–ПЕТРОВ*
 Институт за књижевност и уметност,
 Београд

Оригинални научни рад
 Примљен: 01. X 2011.
 Прихваћен: 04. V 2012.

ЈЕВРЕЈСКИ ЛИКОВИ У ДЕЛУ ИВЕ АНДРИЋА¹

Циљ истраживања је да се осветли ауторов приступ јеврејству кроз анализу јеврејских ликова и њихове функције у Андрићевим делима. У *Травничкој хроници* и *На Дрини ћуприји*, где је доминантна историјска перспектива, јеврејски ликови су индивидуализовани представници ове конфесионалне и културне заједнице, једне од четири у босанској мултикултурној средини. У делима као што су *Деца* и *Бифе „Титаник“* – у којима се аутор бави генезом зла, његовим специфичним изразима (антисемитизам) и психолошким аспектима – јеврејски ликови се обликују као индивидуални и колективни изрази архетипске жртве. У другим делима они су специфични пример људи дефинисаних својом позицијом „између”, док је један јеврејски лик у *Проклетој авлији* прототип усменог приповедача и приповедача уопште. Посебно занимљива је Андрићева обрада јеврејских ликова из родне перспективе.

Кључне речи: дела И. Андрића, јеврејске теме, јеврејски ликови, антисемитизам, Јевреји у Босни

Пре појаве новог поколења писаца, којем је припадао и Андрић, у књижевности Босне и Херцеговине готово да и није било јеврејских ликова, мада су Јевреји (Сефарди, а од 1878. и Ашкенази) чинили саставни део мултикултурне и мултиконфесионалне заједнице овог подручја.

Присуство Сефарда на територијама Отоманског царства датира из 16. века, када је основана и јеврејска заједница у Сарајеву, али је традиционална култура овог дела босанско–херцеговачке популације све до 19. века била готово непозната њиховом окружењу. Можда је то најбоље објаснио сам Андрић у есеју „На Јеврејском гробљу у Сарајеву”, када је описао њихов статус и однос са окружењем. Били су то, пише Андрић, „малобројни и потпуно изоловани туђинци, без крвне, верске и језичке везе с осталом рајом”, који су вековима живели „сабијени у врсту гета, тзв. ’Велику авлију’, опкољени предрасудама и празноверицама својих суграђана свих осталих вера”, да би се „по нужди и по нагону самоодбране затварали у себе и зазиђивали

* krinkavidakovic@yahoo.com

¹ Рад је настао на пројекту „Српска књижевност у европском контексту” бр. 178008 у Институту за књижевност и уметност који финансира Министарство за образовање и науку Србије.

иза сопствених традиција, веровања и предрасуда као иза бедема” (Андрић 1991a: 6–7). Указујући и на специфичности сефардских језика и писма као фактора изолације јеврејске заједнице, Андрић наводи:

„Иза свих тих нама неразумљивих хебрејских слова, као иза танке, али од сваког зида тврђе завесе, крије се онај део сефардског живота који су они одржавали кроз дуге векове. Друга таква завеса, то је њихов шпански језик. За више од четири века, они су чували и пазили тај дивни матерински–маћехински језик, иако нису могли да га развијају ни да га сачувају да се не окамени и не исквари” (Андрић 1991a: 9).

Ове танке завесе тврђе од сваког зида омогућавале су очување верских, етничких и културних одлика сефардског идентитета, али су истовремено онемогућавале комуникацију с окружењем. Такво стање променило се тек након аустроугарске окупације Босне и Херцеговине 1878. када је ова изолација укинута, а истовремено отпочео процес замене оријенталних европским културним моделима, модернизација, интеграција сефардских заједница у босанско-херцеговачко окружење, али и укључивање Босне и Херцеговине у шире аустроугарско окружење чиме је некадашњи центар, Цариград, замењен новим – Бечом. Окупација је отворила Босну и Херцеговину приливу нових људи из Аустроугарске, а међу њима су били и аустроугарски, европски Јевреји (Ашкенази). Они су се придружили домаћим турским Јеврејима (Сефардима). Тај сусрет променио је идентитет јеврејске заједнице Босне и Херцеговине, која је почетком 20. века већ била на путу интеграције у окружење, да би се тај процес наставио након 1918, тј. успостављања новог југословенског државног и културног оквира. Тако се првих деценија 20. века поступно врши језичка асимилација Јевреја, која омогућује њихову интеграцију у централни културни ток окружења, у који се постепено укључују јеврејски мотиви и ликови.

Како се тај процес одразио у књижевности? О томе најбоље говори чланак Елија Финција „Јевреји у босанској модерној приповеци” објављен 1930. у сарајевском листу *Јеврејски глас*. Финци пише о шесторо босанско-херцеговачких приповедача – Новаку Симићу, Јакши Кушану, Вери Шкурли-Илијић, Боривоју Јевтићу, Иви Андрићу и Исаку Самоковлији – и то чини из перспективе инсајдера, тј. припадника јеврејске заједнице који пре свега даје критички осврт на компетенцију не-јеврејских писаца када обрађују јеврејске теме. Његове опште примедбе су следеће: да су јеврејски ликови махом дати „декоративно” (без удубљивања у специфична обележја „јеврејске психе”), да су често јеврејски ликови отргнути из њиховог природног миљеа (те у њима понекад нема ничега јеврејског осим њиховог имена), да не-јеврејски писци углавном не познају довољно јеврејску заједницу (што неки од њих надомештају произвољностима), да су јеврејски ликови често „бледе копије” постојећих типова, а да у томе преовлађује стереотип „израђен по калупима старе хрватске литературе” (Финци 1930: 8).

Порекло стереотипа у старој хрватској књижевности налази се у дубровачкој књижевности. Она је била под утицајем италијанске књижевности и њене католичке традиције, и у њој су Јевреји били предмет презира, подозрења и подсмеха. Извор оваквог односа према Јеврејима била је католичка црква

која је сматрала да су Јевреји грешни из два разлога: што се нису одрекли своје вере „превазиђене” хришћанством и што су наводно били одговорни за деицид. Јеврејски, махом епизодни, ликови – трговци, мешетари, лихвари – јављају се у италијанским комедијама, које су се често играле поводом предускршњих машкерада, пише Мирослав Пантић у есеју „Јеврејски ликови у дубровачкој књижевности”. Јеврејски стереотипи из италијанских комедија и машкерада пренесени су у дубровачку књижевности, али се у њој ретко јављају: само једном у 16. веку (Сади Жудио у Држићевом *Дунду Мароју*), а у више наврата у 17. веку када је католичка црква била у офанзиви следећи анти-јеврејске буле папа Павла IV и Климента VIII (Пантић 1972: 228).

У православним срединама на Балкану оптужба за деицид није играла тако изразиту улогу, мада су византијски Јевреји (Романиоти) били грађани другог реда у односу на хришћане. У народној поезији с подручја Македоније, где је било романиотских заједница, а међу њима најистакнутија у Битољу, има јеврејских ликова. Нарочито је заступљен лик младе, лепе и богате „златне” Јеврејке (у коју се заљубљује хришћански младић), а спомињу се и каравани богатих јеврејских трговаца (Matkovski 1982: 66–68). У српској народној поезији јеврејски ликови јављају се ретко и спорадично. У српској средњовековној писаној књижевности их има, али су ови ликови – узорни и архетипски – преузети из књишких (старозаветних) извора, а не из стварности. У српској књижевности 19. века јавља се стереотип који важи за Јевреје колико и за друге не-српске етничке групе урбане популације, нарочито у време када су јеврејски, цинцарски и грчки трговци поимани као конкуренти младој српској трговачкој елити (Вукићевић 2011:63).² Интеграција Јевреја у српско друштво, која се одвијала почев од времена кнеза Милоша Обреновића, довела је крајем 19. века до њихове делимичне лингвистичке асимилације и појаве првог сефардског књижевника који је писао на српском језику. Био је то Хајим С. Давичо из Београда – дипломата, позоришни критичар, прикупљач сефардског фолклора, преводилац и писац који је својом књигом *Са Јалије* (1898) у српску књижевност увео јеврејске теме и ликове, сагледавајући их изнутра, јер је Давичо потекао из сефардске заједнице, али представљајући их спољној, односно, српској средини.³

У Босни и Херцеговини се интеграција јеврејских писаца догађа неколико деценија касније, а њу означава Исак Самоковлија, савременик Иве Андрића. Финци је међу наведеним босанско-херцеговачким приповедачима посебно истакао троје. На првом месту је Вера Шкурла-Илијић, једина жена

² „У реализму и комедиографској књижевности ланац стереотипа се стварао око професионалне карактеризације јунака; оса професије (дућанија или трговац) секла се са осом особина (шкрт, прорачунат, лукав, склон преварама, тврдица), а обе са у том тренутку расположивим осам етнонима – зависно од друштвено-историјских околности варирана су три етнонима: Јеврејин (Чивутин), Цинцарин, Грк. У овом раду смо проучавали само последњу скупину, али по истом механизму групишу се стереотипи и око етнонима Јеврејин (Чивутин)” (Вукићевић 2011: 63).

³ О Давичу в. поглавље „Нова сефардска књижевност” у студији *Култура шпанских Јевреја на југословенском тлу* (Видаковић-Петров 1986) и „Identity and Memory in the Works of Haim S. Davicho” (Vidaković Petrov 2010: 307–316).

међу њима, која је јеврејске ликове обрадила „фолклорним бележењем”, али без одговарајућег познавања и разумевања „објекта проматрања”. На другом месту је Боривоје Јевтић, који је по Финцијевом мишљењу био способан за психолошко продубљивање јеврејских ликова, али би у томе боље успео да је јеврејску средину боље познавао. На трећем месту је Иво Андрић. Коментаришући „Љубав у касаби” Финци хвали Андрића што је био свестан својих ограничења – недовољног познавања јеврејске средине – те је ову приповетку писао „без већих претензија на јеврејство”, али ипак стварајући – захваљујући умећу и таленту – „најбољу уметничку приповетку о Јеврејима” (Финци 1930: 8).

Колико је Андрић познавао босанску јеврејску средину? У време његовог детињства у Вишеграду, Јевреји су већ делимично били интегрисани у окружење. Међу његовим школским друговима био је старији брат Калмија Баруха, а доцније му је млађи Барух био пријатељ и саговорник о јеврејској култури, нарочито 1928–1929. када су се обојица налазили у Шпанији (Андрић као дипломата, а Барух као хиспаниста и стипендиста шпанске владе).⁴ Андрић је такође добро познавао Морица Левија и његову студију о Сефардима у Босни, као и Исака Самоковлију, а као професионални историчар, који је детаљно истраживао архивску грађу коју ће користити као основу својих историјских романа, сигурно је наилазио и на грађу о Јеврејима. Коначно, није Андрићева намера била да пише посебно о Јеврејима, него о њима као саставном делу мултикултурне и мултиконфесионалне Босне. Његова је основна тема била босанска средина, коју је у разговору с Љубом Јандрићем 1972. описао на овај начин:

„Тешко је у Европи наћи земљу која би била тако занимљива као што је Босна. Уплитање светова, сукоби, судбине и збивања – све је то подизало део по део ове балканске земље. У народу сам забележио реченицу која боље од свих историјских и социолошких расправа говори о Босни и њеној прошлости: ‘Отац ми се клања, мајка ми се крсти, а ја гледам па се каменим’. Ето, то је повест Босне...” (Поповић 2009: 335).

Конзулска времена у Травнику била су врло подесна тема управо за Андрићево виђење босанске историје и традиције, те се у овом роману јеврејски ликови јављају као индивидуални представници колектива – сефардске заједнице. Андрић све ликове овог романа интерпретира у широком историјском оквиру, али у врло кратком периоду (1808–1813). За Јевреје је то био важан тренутак Наполеона и идеологије Француске револуције. Ова је први пут у западној Европи истакла битно начело једнакости које је важило и за Јевреје, народ у миленијумском егзилу. Одједи нових идеја допирали су преко Дал-

⁴ „Тих неколико месеци”, пише Андрић, провели су „у бескрајним, искреним и занимљивим разговорима”. Поводом заједничке посете Сеговији, пише: „За Калмија Баруха та Сеговија није била само историјска и естетска сензација, него нешто што је везано за његово детињство, за свакодневни живот заједнице којој је припадао. Он се сећао романа које је слушао у детињству. У њима је неким аветињским, а ипак стварним животом живела окамењена стара Шпанија, плакале су девојке и пролазили градовима арагонски витезови... Стотинама година њих су жене наших Сефарда певале, у нешто исквареном облику, по својим сеновитим босанским авлијама, уз ручни рад” (Андрић 1952: 215–217).

мације и до Босне, где је њихов представник био француски конзул у Травнику. У подељеном Травнику – у којем су католици подржавали аустријског конзула, муслимани турску власт, а православни полагаали наде у долазак руског конзула – Јевреји су били једини који су имали разлог да поздраве долазак француског конзула, мада на дискретан начин.⁵

Андрић у *Травничкој хроници* представља јеврејски колектив из две перспективе: како их други виде и како сами себе виде. Када Али-паша, на пример, почне да примењује драстичне репресивне мере, он хапси виђеније домаће муслимане и Србе, али се у случају Јевреја ове мере односе на колектив. Он хапси *све* Јевреје без разлике и то из два разлога: прво, зато што „нико толико не плаћа да би се ослободио као Јевреји”, а друго, зато што „нико после не шири страх по вароши као они”, јер су они, пише Андрић, малобројни, без домовине и изопштени (Андрић 1963а: 399). Друга перспектива је она коју пројектује Атијас у разговору с француским конзулом, када казује да се везири мењају, а да Јевреји остају, памте и преносе своја скупо плаћена искуства с колена на колена, те стога њихово чекмеце има два дна: „До једнога допре везирова рука и испразни све, али испод тога остане увек нешто за нас и нашу децу, да се спасе душа, да се помогне свој пријатељ у невољи” (Андрић 1963а: 441).

Њихова специфична ситуација дефинисана је дуготрајним егзилем, стањем „између”, ни тамо ни овамо. Земљу из које су изгнани, Шпанију, нису *потпуно* омрзли, а земљу која им је пружила уточиште, Турску, нису *потпуно* заволели; живе *између* „бедне раје” и „грозних Турака”; памте језик из Шпаније већ три века, који се у Шпанији такав више не говори, а „смешно натуцају” језик раје с којом пате и Турака који над њима владају; не учествују у сукобима, побунама, осветама, него ћуте и гледају своја посла. Један аспект овог стања одражава апотекар Мордо Атијас: „Шта да се каже о човеку који ништа не говори, нигде не иде, ништа не тражи, него гледа свој посао и своју кућу... Тако седи у својој радњи, зими и лети, увијек исти, једнако одевен и једнако расположен: савијено клупко ћутања које нити пије кафу, нити пуши дуван, нити учествује у чаршијским разговорима и шалама” (Андрић 1963а: 223). Други изражава Рафо Атијас, тумач и повереник француског конзула, чија је улога да посредује *између* „једних” и „других” (који год они били), улога коју су Јевреји, раштркани по огромном простору и у дугом егзилу, често преузимали. Трећи изражава Саломон Атијас, трговац, који долази код француског конзула да му понуди новчану позајмицу за пут назад у Француску и да га замоли да буде „сведок Јевреја на западу”, али који у тим, за њега одсудним тренуцима, није у стању да изрази своје мисли, те уместо њега говори приповедач: „А ко у животу успева да изрази своја најбоља осећања и најбоље жеље? Нико, готово нико. Па како да их изрази травнички трговац кожама, шпански Јеврејин, који не зна ниједан језик овог света како треба,

⁵ Разлог се експлицитно наводи у речима којима се представник јеврејске заједнице, Саломон Атијас, обратио француском конзулу: „Ви сте нама Јеврејима указивали пажњу какву никад нисмо доживели ни од Турака ни од странаца. Призивали сте нас као људе, не издвајајући нас од осталих...” (Андрић 1963а: 443).

а и кад би их све знао не би му ништа користило, јер му ни у колевци нису дали да гласно плаче, а камоли у животу да слободно и јасно говори” (Андрић 1963а: 445–446). И на крају, Андрић кроз казивање Саломона Атијаса „да није можда далек дан кад ћемо чисто и људски моћи да се изразимо само у молитви, којој заправо и не треба речи” (Андрић 1963а: 443–445) упућује на ону крајњу одредницу јеврејског идентитета – тврду веру и заједништво у патњи изгнанства, искорењености, дискриминације и погрома. То је оно што на шта је Хајим Нахман Биалик указао описујући Јевреје, који различито изгледају и говоре различитим језицима, а који пред Зидом плача, без речи, осећају и знају да припадају истом народу.

На Дрини ћуприја је такође историјски роман о Босни, али полази од концепције друкчије од оне у *Травничкој хроници*, јер се фокусира на сужени простор (мост и његова околина), али покрива знатно душе историјско време (од градње моста у 17. веку до Видовдана 1914). У овом роману тежиште је на променама и континуитету: мост је као живот, пише Андрић, троши се и осипа (то су појединачне судбине људи), а опстаје у континуитету. Једна од битних промена везује се за 1878. годину и окупацију Босне и Херцеговине од стране Аустроугарске. Мада Андрић уводи више јеврејских ликова из средине домаћих сефардских Јевреја (Мордо Папо, Хази Лијачо, Санто Папо, Давид Леви, Букус Гаон), главни јеврејски лик у овом роману је Лотика, представница новодошавших Ашкенаских Јевреја углавном пореклом из Галиције. У Андрићевим делима јављају се два истакнута женска лика из редова Јевреја – Лотика у роману *На Дрини ћуприја* и Рифка у приповеци „Љубав у касаби” – а они су антиподи. Заједничко им је што одступају од важећег стандарда свог миљеа и шире друштвене заједнице. Рифка се у свом времену и простору непосредно везује за класичну „женску” тему – љубав с препрекама. Она нема могућности да преброди ограничења – наметнута родним одређењем, културом етничко-верске заједнице којој припада и нормама традиционалног оријенталног друштвеног модела – те налази излаз једино у самоубиству. За разлику од Рифке, Лотика је представница европских Јевреја у времену преласка Босне с оријенталног на европски културни модел. У времену модернизације, европеизације и еманципације Лотика се доказује у „мушком” простору пословања и јавног деловања, управљајући породичним хотелом који у једном тренутку постаје стециште нове вишеградске елите. И она је, пише Андрић, „говорила погрешно, јер никад није научила добро српски, својим нарочитим сочним и сликовитим језиком, у коме падежи нису никад на свом месту и род именица није никад сигуран, али који иначе по тону и смислу потпуно одговара народном начину изражавања” (Андрић 1963б: 192). Лотика постиже друштвени и финансијски успех и превазилази мушкарце око себе, али то успева мукотрпним радом, одрицањем, мудрошћу и умешношћу. Њена соба, у коју нико није улазио, била је онај невидљиви и прави део њеног живота, али се у њој временом нагомилало много разних судбина, „много дубиоза, много заувек отписаних и брисаних позиција у великом и разгранатом Лотикином књиговодству” (Андрић 1963б: 290). Лотика успева да стекне и богатство и углед, да помогне сиромашним рођацима из

родног Тарнова, али рат све то поништава. На крају и она и њена фамилија одједном добијају, наводи Андрић, онај стари „изглед јеврејске сиротиње”.

Другим речима, све промене се успостављају као спољне, површинске и привидне, док у „мрачној позадини свести” живе и превиру осећања и веровања раса, вера и каста, привидно мртва и покопана, али спремна да букну у неким доцнијим временима. Роман се завршава тренутком када се ураво то догађа: „Као што се често у људској повесници дешава, прећутно су допуштени насиље и пљачка, па и убијање, под условом да се врше у име виших интереса, под утврђеним паролама, над ограниченим бројем људи, одређеног имена и убеђења. Човек чиста духа и отворених очију, који је тада живео, могао је да види како се врши то чудо и како се цело једно друштво преображава у једном дану” (Андрић 1963б: 306).

Мада је у роману *На Дрини ћуприја* ово написано поводом Видовдана 1914, та су се времена поновила 1941. Андрић је приповетку *Бифе „Титаник”* посветио управо страдању Јевреја у Независној држави Хрватској, али се он овде усредсређује на психологију зла оличену у конкретном појединцу – у лику усташе Стјепана Ковића. Он је, како пише Андрић, људски и духовни бедник који у усташким временима види шансу за остварење својих амбиција, Ковић постаје потказивач, „калауз”, водич у пљачкању и убијању Срба и Јевреја (људи „другог имена и убеђења”). Он је необразован, склон крађи и лагању, „смешна фигура... један од оних јалових и опуштених људи који нити вену нити sazревају, не могу да се помире са ситним и просечним начином живота, а немају снаге ни способности да га радом и истрајношћу измене” (Андрић 1991б: 106). Андрић наглашава његову јаловост понављајући како поглед људи увек „склизне” преко њега, јер заправо нема на чему да се задржи. Његова потреба да замаскира сопствену јаловост читује се у бизарним и баналним поступцима као што су парадирање с лулом и црним наочарима и ношењем футроле за тениски рекет испуњен летвицама и празне кутије виолине. Ковић се труди да се истакне међу усташама, те тражи и најзад добија „свог” Јеврејина – Менту Папу званог Херцика.

Херцику је јеврејска заједница сматрала „шугавом овцом, изузетком, изродом”, јер је заправо био боем без било каквог етничког или верског одређења. Када би га питали „Ко си ти?”, Херцика би одговарао: „Ја сам капетан великог трансатлантика ’Титаник’”. То је био назив његовог бедног бифеа–коцкарнице, локала од пар квадратних метара без столова и столица, иза којег је била још беднија собица, односно, стан у којем је ситни Херцика живео с невенчаном женом, крупном католкињом Агатом. Пошто му није било стало до пара, никад их није имао, а кад су наступила усташка времена, полако је губио муштерије (бедне као и његов бифе), жена га је напустила (одневши штагод је у стану било од вредности, па и оне најмање) и Херцика је остао сам у празном бифеу без игде ичега. Тад је постао светлан да је и он Јеврејин (макар по пореклу, ако не по уверењу и понашању), али је знао да не може да се супротстави већој сили и да нема снаге да некуда бежи, те је остао у свом бифеу, чекајући свој судбински ред. Тако се у „Титанику” догађа судбински сусрет између усташе Ковића и Јеврејина Херцике. Ковић покушава

да се сети зашто треба да мрзи Јевреје, јер с њима није имао лични контакт (осим с једним послодавцем који га је отпустио због крађе), те се присећа католичког антисемитског стереотипа, оптужбе за деицид, који му је пренела мајка. Но, „његов” Јеврејин био је као она празна кутија за виолину, јер Херцика није имао ни накит, ни новац, ни било шта што би се дало опљачкати, већ само голи живот који је за Ковића био безвредан. Пројектујући своју немоћ у „свог” Јеврејина, Ковић га на крају убија. Пуца у Херцику као у сопствену јаловост коју више не може да подноси, прелазећи ону последњу границу људскости, поставши злочинац коме више нису потребни никакви разлози за вршење злочина.

Андрићева приповетка „Деца” бави се управо темом прекорачења граница, злом као друштвеном феномену и отпором јединке према њему. Приповетка је замишљена као исповест једног приповедачаовог пријатеља о једном догађају из детињства. Реч је о дечијој игри и деци као „малим људима” који измишљају „нове, често чудне и свирепе игре”. Описује се група дечака који у игри успостављају хијерархију додељивањем улога вође и следбеника. Ова структура аналогна је оној која се јавља и у другим скупинама (војсци, затвору, криминалним бандама), али је овде реч о игри (фингирању). Једног дана другари позивају протагонисту приче да сутра пођу да бију Јевреје. Зашто? Само зато што су Јевреји они „други”, а у многим дечачким играма подразумева се да има две групе: „ми” и „они”.

Андрић у опису даљег збивања систематски користи метафоре лова: два Јеврејска дечака су као „срне на шумској чистини”, они се дају у „дивље бежање”, дечаци их јуре „као керови”, један јеврејски дечак „прхне” из заклона „као птица из жита”, на крају се јавља „уловљени дечак”. Тиме се и „они” и „ми” претварају у животиње којима су додељене улоге дивљачи и њихових гониоца, а дечија игра у фингирани лов. Оваква „игра” код деце, као и код одраслих, има један предуслов, а то је дехуманизација жртве, поимање „другог” као животиње (срне, птице), за чији „лов” није потребно никакво оправдање. Судбински сусрет се збива када се протагониста лицем у лице суочи с јеврејским дечаком који покушава да умакне гониоцима (међу којима је и он), када препознаје у гоњеном људско биће, те га пропушта, омогућавајући му да се спасе. Но, ту одлуку – да се гонилац идентификује с гоњеним и да му омогући спас – није лако донети, нити је лако живети с њом, јер је такав појединац изложен притиску групе којој припада – изопштавању и јавном презиру – због поступка који се тумачи као преступ и издаја:

„Измирио сам се мало–помало са друговима. Изгледало је да су ми опростили. Или су само заборавили? Сад се више не сећам. Али ме никад више нису повели на сличне подвиге. А ја сам још дуго памтио цео догађај и понекад га сновио. У сну сам виђао готово увек исто: јеврејски дечак с мученичким лицем протрчава поред мене, лак и незадржив као анђе, а ја га и опет пропуштам без ударца, иако знам унапред шта ме због тога чека. Или: стојим на сред улице поплуван и сам, под немилосрдном светлошћу поподнева, док време стоји непомично а другови се нагло удаљују. Тек доцније, младићске године избрисале су потпуно тај спомен из мога сећања и истисле ту слику из мојих снова. Али то је већ био заборав, смрт детињства” (Андрић 1991в: 89).

У временима када одједном букне „чудо” зла, игра лова на Јевреје преноси се из виртуелног у стварни свет. „Деца” и „Бифе ’Титаник’” упућују на потребу да се проникне у генезу зла, у овом случају везаног за судбину Јевреја у Босни, и да се осветли његова психолошка и друштвена позадина.

Назив „Титаник” за бедни Херцикин бифе није одабран само ради ефекта ироније, него и као симбол модерног западног друштва, задојеног техничким напретком, које се насукало на огромну санту леда, једва видљиву изнад површине мора. То је оно што Андрић назива мрачном позадином свести, у којој „живе и превиру” мржња и зло, а која једног дана, готово без најаве, пукне као ударац који изазива катастрофу. Бифе „Титаник” је и простор у којем се одиграва судбински сусрет злочинца и његове жртве, беспомоћног Менте Папе, који својом причом, јер другог средства одбране нема, покушава да одложи смрт:

„Говорити, значи одлагати мучење, значи живети. (...) Све је речено, све што се може смислити и казати, а ипак ваља даље говорити, ма како и ма шта. И Менто је говорио. Лагао је са жаром којим човека могу да надахну бежање од патње и страх од смрти. (...) А кад је та прича испричана, он је причао друге, још луђе и још мање вероватне. (...) Док је говорио, Менто је био сав у неким ситним покретима, све је на њему играло, приметно и стално: мишићи на лицу, прсти на рукама, моге под њим, а очи су му стално тражиле усташки поглед да би на њега одговориле осмејком” (Андрић 1991б: 123–124).

У овој приповеци Ментова прича преузима функцију аналогну Шехерезадним причама у *Хиљаду и једној ноћи* (да одложи најављену смрт), док мотиви приче и причања прерастају у кључну тему једног другог Андрићевог дела: *Проклете Авлије*.⁶ Попут „Титаника”, и „Проклета авлија” је омеђени простор, издвојен из окружења, али је у овом другом случају и потпуно затворен. Реч је, наравно, о турском затвору у Цариграду, раскрсници Истока, Запада и светова разних народа, вера и култура. Но, оно што Андрића посебно занима то су они појединци и колективи који се налазе „између”, а којих је Левант посебно пун. Три су лика изразито маркирана одредницом „између”. То су Џем, Ђамил и Хаим.

Трагичан процеп у којем се нашао Џем произлази из древне приче о два брата у борби за надмоћ. Архетипска прича одвија се на историјској равни, у Турској 15. века. Њени протагонисти су Бајазит II и његов брат Џем: један побеђује и постаје султан, други губи и постаје изгнаник према коме се и Турци и хришћани опходе подједнако непријатељски:

„Постоје два света, између којих нема и не може бити ни правог додира ни могућности споразума, два страшна света осуђена на вечити рат у хиљаду облика. А између њих постоји један човек, који је на свој начин у рату с оба та зараћена света. Царев син, царев брат, цар и сам по свом најдубљем уверењу и осећању, а у исто време најнесрећнији од свих људи. Прво издан и поражен, а затим преварен и лишен слободе, усамљен и одвојен од својих и од пријатеља, доведен у трагичан процеп, а целом свету на видику, као на срамном стубу, али са гордом решеношћу у себи да у том положају истраје и остане оно што је,

⁶ Овде ваља споменути и Андрићеву приповетку „Речи”, јер тематизује говор и причање. Андрић указује на два екстрема: оне који непрестано причају, не казујући ништа, и оне који проведу живот ћутећи (случај старијег брачног пара јеврејских избеглица), тражећи на самрти „једну једину реч као кап воде у пустињи”.

да не изгуби свој циљ испред очију и да не попусти брату-крвнику ни неверницима који га подмукло varaју, уцељују, продају и препродају” (Андрић 1963в: 97).

Ћамил је на други начин позициониран између два света: он је човек „мешане крви” (отац Турчин, мајка Гркиња). И он се постепено идентификује с Џемовим ликом и судбином када у причању о њему мења граматичко лице, те „он” постаје „ја”. Хаим је на трећи начин „између”, јер је он шпански Јеврејин из Смирне. И он је изгнан из „свог” света, а не сасвим интегрисан у „други” свет. Он је по дефиницији посредник између једног и другог, а у *Проклетој авлији* Андрић га представља као прототипа усменог приповедача и приповедача уопште. Његова је потреба за говором, пише Андрић, „била већа и јача од његове невоље и великог страха”, његова страст „да прича о туђим животима, нарочито о животима оних који су по друштвеном положају виши или по својој судбини изузетни, била је јача од свега”, а тамо где се завршавала једна прича, отпочињала је друга:

„У својој страсти да све каже и објасни, да све грешке и сва злодела људска открије и да зле изобличи а добрима ода признање, он је ишао много даље од оног што обичан, здрав човек може да види и да сазна. Призоре који су се одиграли између двоје људи, без сведока, он је знао да исприча до невероватних појединости и ситница. И није само описивао људе о којима прича, него је улазио у њихове помисли и жеље, и то често и у оне којих ни сами нису били свесни, а које је он откривао. Он је говорио из њих. А имао је чудан дар да се посве малом променом у гласу опонаша говор лица о коме је реч, и да буде час валија, час просјак, час грчка лепотица; а посве незнатним покретима тела и само личних миђића могао је да прикаже у потпуности ход и држање једног човека или кретање животиња или чак и изглед мртвих предмета” (Андрић 1963в: 56–57).

Проклета авлија је затвор, али је и такође омеђен и из стварности издвојен простор наративне фикције, простор у којем се живот не живи, него се о њему само говори и прича. Главни приповедачи су Хаим и Ћамил, који причају о људима изузетне судбине, док споредни приповедачи, идентификовани само гласом („промукли бас”) говоре о нижим људима и темама (јело, пиће, жене).⁷ А када изиђе из затвора и врати се у живот, фра Петар такође постаје приповедач који препричава Хаима и Ћамила у новом издвојеном простору из живота (самостану), док његову причу потом препричава приповедач који се тек по закључку приче о проклетој авлији враћа у стварност:

„Најпре слабо па онда живље, као у спором буђењу, до свести му све јаче допиру гласови из суседне собе, неједнак звук металних предмета што тупо падају на гомилу и тврди глас фра-Мије Јосића, који диктира попис алата, заосталог иза покојног фра-Петра.

– Даље! Пиши: једна тестера од челика, мала, њемачка. Једна!” (Андрић 1963в: 134)

Проклета авлија је и сцена на којој се кроз причу одигравају судбине протагониста, позориште чији је управник човек с индикативним именом – Карађоз, лик познат из турског позоришта сенки: „И заиста је та Авлија

⁷ „Промукли бас” је пијаница, коцкар и женскар, али и приповедач: „Више не разликује оно што јесте и што може бити од оног што не бива. И само о женама говори...И топи се и нестаје као парче шећера у води. Од некадашњег силедије и расипника није остало готово ништа до ово празно препирање с докоњацима и стална потреба за говором и причањем. У последње време све је осетљивији, некако се истањило и профинио. Причање му је све живље и богатије” (Андрић 1963в: 122)

и све што је њом живело и што се у њој дешавало била велика позорница и стална глума Карађозовог живота” (Андрић 1963в: 31). Још је важније што је то простор у којем се „сирово” – „бука и бес који ништа не значе”, како би рекао Шекспир, или „збркани жамор”, како пише Андрић – преображава у „кувано”, а стварност у фикцију – причу која трага за смислом и значењем.

У серији јеврејских ликова у Андрићевим делима⁸ има још један пример човека „између”. То је Макс Левенфелд из приповетке „Писмо из 1920. године”. И он је човек подељеног порекла (отац из Беча, мајка из Трста, покрштени Јеврејин), коме је судбина била одредила да проведе детињство и младост у Босни, човек књиге који је потом, као војник и лекар, искусио рат. Његов покушај изласка из стања „између” састојао се у одрицању од свега што је доприносило поделама: превазишао је своје етничко порекло, одбио је сваку веру и постао атеиста, одредивши се да једноставно буде *човек*. Међутим, ни то није било решење. Зашто? Левенфелд, као лекар посвећен лешењу болесних, поставља дијагнозу босанске ендемичне болести. Узрок болести је мржња, а судбина болесника безнадежна. Мржња је оруђе нагона за уништењем и самоуништењем, сила који све позитивно преиначава у негативно: аскета мрзи сладостраснике, пијанице мрзе цео свет, трезвењаци мрзе пијанице, верници мрзе људе друге вере и невернике, они који воле мрзе друге који воле, јер воле нешто друго. Тако се племенита осећања – вера, љубав, осећање за правду – троше у мржњи. а раздвојеност народа и вера у Босни само мржњом премошћује. И ту, по Левенфелду, нема места за *човека* који не дели ову болест са ближњима. Левенфелд одлази из Босне, ради као лекар у Паризу, лечи сиромашне људе без накнаде, потом као добровољац учествује у Шпанском грађанском рату, у којем гине. „Тако је завршио човек који је побегао од мржње”, пише Андрић. Левенфелд је побегао из Босне, али није могао да побегне од мржње и сукоба два света који се одиграва свуда „некад видљиво и отворено, некад невидљиво и подмукло”.

Наталија Струњаш је у раду „Јевреји у југословенској литератури” указала на паралелу између Самоковлије и Андрића, уочавајући да први пише више о Јеврејима с дна друштвене лествице, а овај други „знатно више о онима који су на врху”, те да се у том погледу два писца допуњују. Такође истиче да Андрић „увек своје личности и средине гледа у узајамном односу” (Струњаш 1967: 123, 125). Жанета Ђукић–Перишић писала је надахнуто о овој теми у књизи *Јеврејски портрети у делима Иве Андрића* (Ђукић–Перишић 2005). Душан Пувачић је у раду „Иво Андрић и Јевреји” изнео неколико занимљивих запажања. Указао је на мишљење Леа Строса⁹ да су Јевреји „изабрани народ” у смислу што је јеврејски проблем најјаснији симбол општег људског проблема сагледаног у социјалној и политичкој перспективи,

⁸ У овом раду не спомињу се још неколико Андрићевих дела у којима се јављају јеврејски ликови. У „Победнику” се старозаветни Давид јавља као архетипски лик; у *Госпођици* је Рафо Конфорти један у низу ликова који служе као „огледало” или корективи главног лика Рајке Радаковић; у приповеци „Сан и јава под Грабићем” лик трговца Саломона Камхија није посебно продубљен. У „Путу Алије Берзелеза” и „Мари милосници” спомињу се ликови две Јеврејке, али с готово безначајном функцијом у овим делима.

⁹ Leo Strauss, *Spinoza's Critique of Religion*, preface to the English edition, New York, 1965.

као и на оцену Милана Кундере¹⁰ да се у судбини Јевреја „зла коб централне Европе концентрише, одражава и налази своју симболичку слику”. Пишући конкретно о Јеврејским ликовима у југословенској књижевности, Пувачић нетачно констатује да су „пре Другог светског рата Јевреји били јунаци само дела јеврејских писаца, као што су Хајим С. Давичо, Исак Самоковлија, Хинко Готлиб и Жак Конфино” (Пувачић 1986: 143). Као што је још 1930. истакао Ели Финци, више младих босанскохерцеговачких приповедача нејеврејског порекла писало је о Јеврејима пре Другог светског рата.

Андрић се већ тада издвојио својим приступом јеврејским темама, а готово књижевним вредностима својих дела. Његов приступ манифестује се кроз јеврејске ликове и различиту функцију коју имају у разним делима, тако да се они могу разврстати у шест категорија или типова. Први је психолошки продубљени архетипски лик преузет из старозаветних извора („Победник”). Други тип јавља се превасходно у делима с доминантном историјском потком (*Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја*): овде су ликови индивидуална отелотворења јеврејске заједнице као интерактивне компоненте босанског мултикултурног простора, те одражавају извесне аспекте колективног менталитета. Трећи тип се јавља у делима у којима се Андрић бави генезом зла, његовим специфичним појавним облицима (антисемитизам), и анализом психологије његових спроводитеља и жртава („Деца” и „Бифе Титаник”). Четврти тип су јеврејски ликови који се јављају у оквиру теме идентитета (људи „између”), посредовања, преображавања реалности у фикцију, говора и приповедања (*Проклета авлија*, „Речи”, „Писмо из 1920”). Пети тип представљају два женска лика (Рифка из приповетке „Љубав у касаби” и Лотика из романа *На Дрини ћуприја*) којима Андрић у своје сагледавање јеврејских тема уводи родну перспективу. Шести тип представљају секундарни јеврејски ликови у неколико Андрићевих дела (*Госпођица*, „Сан и јава под Грабићем”) који превасходно имају функцију изоштравања профила главних ликова.

Сагледани синхронијски ови типови и њихове функције у Андрићевим делима показују да је Андрић приступао јеврејству из разних перспектива, комплексно и у контексту општијих тема, као што су живот појединаца и развој заједница у историјској дијахронији; питање идентитета, његових преображаја и мултикултуралности; проблем људског зла и улоге јединке/колектива у његовој генези и спровођењу; проблем друштвених „мањина” и маргиналних скупина (жена у традиционалном друштву и временима транзиције, људи са статусом „између”, изопштеника, дисидената).

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1952: И. Андрић, Сјећање на Калмија Баруха, Сарајево: *Живот*, I, 3, Сарајево, 215–217.

¹⁰ Milan Kundera, A Kidnapped West or Culture Bows Out, *Granta*, 1984, 11.

- Андрић 1963а: И. Андрић, *Травничка хроника* (Сабрана дела, књ. II), Београд–Загреб–Сарајево–Љубљана).
- Андрић 1963б: И. Андрић, *На Дрини ћуприја* (Сабрана дела, књ. I), Београд–Загреб–Сарајево–Љубљана.
- Андрић 1963в: И. Андрић, *Проклета авлија* (Сабрана дела, књ. IV), Београд–Загреб–Сарајево–Љубљана.
- Андрић 1991а: И. Андрић, „На Јеврејском гробљу у Сарајеву”, у И. Андрић, *Јеврејске приче*, избор и поговор Р. Константиновић, Београд: Народна књига, 5–13.
- Андрић 1991б: И. Андрић, „Бифе ’Титаник’”, у И. Андрић, *Јеврејске приче*, избор и поговор Р. Константиновић, Београд: Народна књига, 90–127.
- Андрић 1991в: И. Андрић, „Деца”, у И. Андрић, *Јеврејске приче*, избор и поговор Р. Константиновић, Београд: Народна књига, 82–89.
- Видаковић–Петров 1986: К. Видаковић–Петров, *Култура шпанских Јевреја на југословенском тлу*, Сарајево: Свијетлост.
- Vidaković-Petrov 2010: К. Vidaković-Petrov, Identity and Memory in the Works of Him S. Davicho en *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, ed. P. Díaz-Mas y M. Sánchez Pérez, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 307–316.
- Matkovski 1982: А. Matkovski, *A History of Jews in Macedonia*, Скопје: Macedonian Review Editions.
- Вукићевић 2011: Д. Вукићевић, *Анархија текста*, Београд: Службени гласник.
- Ђукић-Перишић 2005: *Јеврејски портрети у делима Иве Андрића/ Jewish Portraits in the Works of Ivo Andrić*, илустровала Душица Савић-Бенгијат, текст Ж. Ђукић-Перишић, увод Ћ. Вид Томашевића ур. и преводилац Софија Шкорић, Торонто.
- Пантић 1971: М. Пантић, Јевреји у дубровачкој књижевности, *Зборник Јеврејског историјског музеја*, Београд, 211–238.
- Поповић 2009: Р. Поповић, *Андрићева пријатељства*, Београд: Службени гласник.
- Пувачић 1986: Д. Пувачић, Иво Андрић и Јевреји, Београд: *Свеске задужбине Иве Андрића*, 4, Београд, 137–148, Београд.
- Струњаш 1967: Н. Струњаш, Јевреји у југословенској литератури, Београд: *Јеврејски алманах 1965–1967*, Београд, 115–128.
- Финци 1930: Е. Финци, Јевреји у босанској модерној приповеци, Сарајево: *Јеврејски глас*, 23. IX, Сарајево, 8.

Krinka B. Vidaković-Petrov

JEWISH CHARACTERS IN THE WORKS OF IVO ANDRIĆ

(Summary)

Ivo Andrić's approach to the Jewish theme was studied through the analysis of Jewish characters and their function in his works. In the *Chronicle of Travnik* and *Bridge on the Drina*, featuring a dominant historical perspective, Jewish characters appear as individualized representatives of this religious and cultural community, one of four in the Bosnian multicultural environment. In works such as „Children” and „Titanic Bar”, in which the author deals with the genesis of evil, its specific manifestations (antisemitism) and its psychological aspects, Jewish characters appear as individual and collective expressions of the archetypal victim. In other works they appear as examples of people defined by their position „in between”, while one Jewish character in the *Damned Yard* is highlighted as the prototype of the oral narrator and narrator in general. Of special interest is Andrić's elaboration of Jewish characters from the gender perspective.

Viewed from a synchronic perspective, these character types and their functions in Andrić's works indicate that the author approached Jewish themes from various points of view, in a complex manner and in the context of general themes such as the life of individuals and the development of communities in historic diachrony; issues of identity, its transformation and multiculturalism; the problem of human evil and the role of the individual/collective in its genesis and implementation; the problem of social „minorities” and marginal groups (women in traditional societies and times of transition, people defined as being „in between”, social outcasts and dissidents).

Key words: works of Ivo Andrić, Jewish themes, Jewish characters, antisemitism, Jews in Bosnia

Јасна В. СТОЈАНОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ШПАНСКИ ДОПРИНОС НАСТАНКУ СРПСКОГ ХУМОРИСТИЧКО-РЕАЛИСТИЧКОГ РОМАНА

Шпански књижевници су у 16. и почетком 17. века предњачили у односу на европске писце по трагањима везаним за могућности нове фикционалне прозне врсте, романа. Управо је у Шпанији прво почео да се профилише реалистички приступ романескној грађи с делом *Селестина*, а потом и са пикарским романом, *Лазарчићем са Тормеса* (1554). Следећи велики корак начиниће Сервантес *Дон Кихотом*, генијално конфронтирајући, први пут, идеалистички и реалистички израз и тако утрти пут обликовању пародијско-хумористичког романа у шпанском, али и европском контексту. Прво су се на њега угледали у Енглеској у 18. веку, потом у Француској, Немачкој и другим земљама. Тај шпански утицај осетиће се и у српској књижевности, када најаву нове оријентације буду дали Доситеј и Стерија. Иако су њихова остварења тек романи у покушају, захваљујући њима сазреће услови да у хумористичко-реалистички стил заживи у крилу српске књижевности.

Кључне речи: шпанска књижевност, српска књижевност, роман, реалистички прозни израз.

0. Увод

Шпанија је земља врло богате романескне традиције. Ова дуга наративна форма појавила се релативно рано (15. век), а убрзо потом и дала светској баштини више оригиналних доприноса од којих је, несумњиво, најзначајнији *Дон Кихот*. Општепознат је утицај који је Сервантесово остварење извршило на настанак модерног романа. Но, према Ј. Мелетинском, „Пут до романа новог времена /.../ води /.../ и преко шпанског пикарског романа” (Мелетински 2009: 314). Како показују истраживања, управо се у Шпанији прво догодио прелаз са старог романа, типа *romance*, на тип *novel* (према практичној англисаксонској дистинкцији), што ће имати далекосежне последице по касније европско – и српско – романескно стварање.

* jasto@fil.bg.ac.rs

1. Настанак романа у шпанској књижевности

Рађање и еволуција шпанског романа од једне још увек неуобличене форме, па до *Дон Кихота* 1605. могу се пратити од 15. века. Иако тада књижевни родови и врсте још увек нису јасно разграничени, постоји спознаја да шпански аутори упорно трагају за прозним изразом који би омогућио да се, на заокружен и сложен начин, представе радња и стварност (Солдатић 1985: 254).

Далеки извори шпанског романа заједнички су читавој западноевропској књижевности: то су античка – грчка и римска традиција, источњачка дела, европски митови, фолклор и легенде (пре свега материјал о краљу Артуру и витезовима Округлог стола, француским јунацима Карлу Великом, Роланду, итд.). Не треба занемарити ни национално наслеђе; баштина народне књижевности (приповетке, бајке), јуначка песма о Фернану Гонсалесу, хришћанске легенде и светачка житија такође су садржавали висок степен фикционалности погодан за нови литерарни облик. Од учених извора треба споменути наслове клерика Гонсала де Берсеа, као и рад кастиљанског краља Алфонса Десетог Ученог (обојица из 13. века). Алфонсово увођење народног језика у јавни живот и администрацију, бележење историјско-легендарне грађе и, нарочито, рад на развоју прозе, дали су немерљив подстрек формирању прозних врста.

Први кључан наслов у том смислу јесте *Књига о витезу Сифару* (*Libro del Cavallero Zifar*¹), мало познатог аутора Ферана Мартинеса, настала крајем 13. и почетком 14. века (између 1295. и 1325. године). Иако је реч о делу транзиције у коме се приповедање пустиловина (у прози) меша са разнородним интероплацијама, а реалистички елементи са фантастичним, шпански књижевни историчар Х. И. Ферерас назива га „првим романом на кастиљанском” и најавом пребогате традиције витешког романа који ће у Шпанији цветати од краја 15. до почетка 17. века. Највредније дело подврсте, *Амадис од Галије*, Гарси Родригес де Монталва, мада вероватно читано у првобитној верзији још у другој половини 14. века, било је апсолутни бестселер између 1500. и 1600.² О његовој распрострањености на европском западу сведоче преводи на француски, енглески, италијански, холандски и немачки. У Шпанији је после *Амадуса* и по узору на њега настао велики број витешких текстова, што рукописних, што штампаних, па чак и усмено преношених, тако да тај корпус садржи шездесет оригиналних наслова, што је огромна бројка, неупоредива са било којом другом подврстом у оно време. Не треба заборавити да је управо витешки роман каснијој књижевности био неискрпни рудник тема, мотива и ликова.

У раздобљу о коме говоримо цветале су још две подврсте романа идеалистичког усмерења – сентиментални и пасторални. И они су допринели

¹ Пун наслов гласи *Historia del Caballero de Dios que había por nombre Zifar, el cual por sus virtuosas obras e hazañosas cosas fue rey de Mentón*. Роман је сачуван у два рукописа и два штампана примерка издања из Севиље 1512.

² Једина сачувана верзија је из 1508. (штампар Хорхе Коси, Сарагоса). Реч је о Монталвовој преради, у четири књиге.

имагинативној прози: развоју ликова посредством психолошке карактеризације и интроспекције, као и неговању израза. Пасторални роман имао је поклонице и међу писцима и публиком. Познато је да је Сервантес написао *Галатеју* (1585).

2. Реалистички елементи у шпанском роману Златног доба

Међутим, паралелно постоје и другачије тенденције. Иако је током 15. века свакако доминантна дворска естетика са својим тематско-стилским правилима и моралним кодексом, стварност силовито продире у уметничку књижевност кроз текстове којима се, свесно или несвесно, пародирају проседеи идеалистичке литературе.³ То на првом месту, потврђује *Селестина* Фернанда де Рохаса (1490), опсежно остварење у дијалошкој прози, веома налик роману (мада га због поделе на чинове неки сматрају драмским делом; Педраса Хименес, Родригес Касерес 1980: 66). Улога *Селестине* кључна је за нашу тему. Она доводи до одлучне промене курса, истинске револуције, и то из више разлога: у епохи приказивања далеких светова настањених принчевима и принцезама, Рохас слика обичне људе, народ, раме уз раме са њиховим господарима. Он приказује полусвет из најнижих слојева (слуге, проститутке, подводачице...), дотад незамисливе јунаке књижевних дела. Рохас такође пренебрегава формално-стилска обележја дотадашње имагинативне прозе, дозвољавајући протагонистима да користе језик улице. Нова организација нарације не заснива се више на пуком низању авантура и дескрипцији, већ на деловању ликова који својим чињењем и говорењем граде замишљени „универзум који у тексту није ни приказан ни материјализован“ (Ферерас 2009: 661).⁴ За то је неопходна и сарадња читаоца, а у томе препознајемо наговештај поступка који ће прославити Сервантес.⁵ Педраса и Родригес подвлаче да „Напети и трагични реализам Рохасовог дела /.../ уводи нови књижевни сензибилитет који ће нарочито утицати на обликовање модерног романа. *Лазарчић*, пикареска и Сервантес много дугују овим делима⁶ која у освит модерног доба устрајавају на путу директног посматрања стварности”⁷ (Педраса Хименес, Родригес Касерес 1980: 62).

³ Не бисмо улазили у разматрање појма реализма, уз напомену да тај термин користимо у смислу општепознатог приповедачког поступка, одувек присутног у књижевности, тј. тежње за представљањем стварног живота. Подсетили бисмо да се у шпанској књижевној историографији као готова чињеница узима да је реализам њена константа (Карановић 2011:58).

⁴ ”/.../ En *La Celestina*, la obra cuenta constantemente con la colaboración del lector, este es solicitado por medio de alusiones para que reconstruya imaginariamente un universo que no está representado ni materializado en el texto.”

⁵ У *Дон Кихоту* има веома мало описа ликова, ситуација и амбијената; протагонисти сами себе изграђују, те отуд и сваки пут другачија рецепција од читаоца до читаоца.

⁶ **Мисли се на *Селестину* и на дела настала по узору на њу.**

⁷ „El realismo tenso y trágico de la obra de Rojas /.../ inaugura una nueva sensibilidad literaria que va a influir sobre todo en la conformación de la novela moderna. El *Lazarillo*, la picaresca y Cervantes

Пикарски *Ласариљо (Лазарчић) са Тормеса* (1554), дело невелико по обиму, изванредно је значајно: у Шпанији га неки сматрају првим модерним романом реалистичког израза (Ласаро Каретер 1972). Епизодична радња о усамљеном дечаку који се бори да преживи смештена је у свакодневицу империјалне Шпаније, у време прекоокеанских освајања најмоћније светске силе. Анонимни аутор, који би, по претпоставкама Росе Наваро, могао бити Алфонсо де Валдес (Наваро 2011: 25), слика сурову борбу за опстанак у условима суморне реалности у којој владају незнање, самовоља и себичност. Овде нема идеализације: аутор проговара о тешком животу на улици, о искварености свештенства, пропадању ситног племства, питањима части, крвног порекла. На страницама *Лазарчића* присутан је прилично сирови реализам, тек ту и тамо озарен детињом простодушношћу и ренесансним смењем. Стварносни утисак дочаравају животно осликани ликови, колоквијални и динамични дијалози, реални називи места и људи, фолклорне епизоде, фразе и пословице. Додајмо томе прво лице у казивању, као и ретроспективно приповедање и психолошко сазревање протагонисте, доследно спроведено из поглавља у поглавље.

Овим анонимним делом „о искуству једног индивидуалног субјекта” (Абад Небот 2002: 43) пређена је још једна степенница у генези реалистичког романа.

2.1. Дон Кихот

У доба када је стварао Сервантес роман цвета у шпанској књижевности. У оптицају су пасторални, витешки, пикарски, костумбристички, алегоријски и византијски роман, као и друге форме које испробавају писци, већ према афинитету и склоностима (новела, менипска сатира, *miscelánea*, итд.). То је време несвакидашњег књижевног узлета, смелих експеримената и великог броја проворазредних стваралаца.

На пољу романа, сумњема, Сервантес је био највећи експериментатор. Он је много промишљао могућности које нуди дуга наративна форма, још увек релтивно „свежа” и „неукалупљена”. Говорећи о античким и савременим поетикама, он примећује да се романа „никада није сетио Аристотел, ништа о њему није рекао Свети Василије нити знао Цицерон”⁸ (Сервантес 1998: 17). Превазилазећи оквири и једних и других, Сервантес истражује и испробава разне литерарне облике, с намером да постави нове принципе састављања романа, којима ће у исти мах достићи и превaziћи све новелистичке жанрове у употреби.

У савременој сервантистици отишло се даље у тумачењу *Дон Кихота* од увреженог полазишта да је то тек пародија на витешке књиге. Мартинес Бонати подвлачи да је то „неупоредиво дубљи подухват, који контра-

deben mucho a estas obras que continúan en los albores de la Edad Moderna el camino de la observación directa de la realidad”.

⁸ „nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón”.

тира стварност и књижевност на све могуће начине – и преиспитује све врсте институционализоване имагинације” /подвукла Ј. С./ (Мартинес Бонати 1995:17).⁹ Специфичност *Дон Кихота* је управо у смелом комбиновању врста и подврста тадашње шпанске књижевности; то је заправо конгломерат стилски различитих, понекад и инкомпатибилних целина – различитих *поетских космологија*. У преовлађујући универзум тзв. *комичног реализма* (према терминологији Мартинес Бонатија) Сервантес наизменично смешта витешки, буколички, пикарески, љубавни (дворски), пустоловни, маварски свет, повремено и свет трагедије или фолклора. Те различите сфере нису само јукстапониране, већ и међусобно контаминирани. У оваквом поступку, Мартинес Бонати види ироничан Сервантесов став према литерарним конвенцијама његовог времена и дистанцирање од њих.

За традиционалну критику *Дон Кихот* је прототип реалистичког романа, баш зато што је његов видовити аутор први уочио разлику између идеалистичке и оне друге, стварносне наративне прозе, и на основу тога сачинио књигу. Чињеница је да су се први мајстори хумористичко-реалистичког романа (Филдинг, Свифт, Стерн, итд.) том поступку научили управо од Сервантеса. Опозиција према доминантним књижевним жанровима, артикулисана кроз критику старог начина фабулирања, Сервантесово је наслеђе које учавало и у процесу настанка српског романа.

3. Одједи у раном српском реалистичком роману

Јован Деретић је у више радова истакао да је у формирању модерне српске фикционалне прозе, осим тенденција иманентних домаћем књижевном развоју, одлучно утицало и превођење страних дела и угледање на њих. Познато је да је Доситеј био „први читалац и први пропагатор романа у српској књижевности” (Деретић 1997: 181). Управо Доситеј је и стваралачки, а не само теоријски, припремио појаву српског романа, угледајући се, између осталог, и на *Дон Кихота* (Стојановић 2009).

Доситејево угледање на Сервантеса током елаборације *Живота и прикљученија* (1783) било је вишеструко: и код њега се јавља тема заслепљености читаоца књигом, затим критика превазиђене лектире (у овом случају црквене литературе), срећемо затим сличности у карактеризацији главних јунака, фабуларне подударности, итд. Ипак, „дидактичка, просветитељска традиција српске књижевности коју је Доситеј на другим основама обновио испречила се могућностима пародијског, хумористичког приповедања”, закључује Деретић (Деретић 1997: 182), тако да се Доситејево дело јавља као појава која не обликује, мада најављује модерни српски роман.

За Драгишу Живковића Стерија је зачетник нове оријентације у српској новелистичкој нарацији, и то пародично-хумористичког и ироничног стилс-

⁹ „/.../ una empresa incomparablemente más profunda, que confronta realidad y literatura en todas sus formas – y cuestiona todo tipo de imaginación institucionalizada”.

ког импулса (Живковић 1994: 234). Писац то постиже *Романом без романа* (1838), недовршеном творевином лабаве структуре у коме, попут *patchwork*-а, преузима материјале из разних дела европске литературе и поново их, на свој начин, „преслаже” (као што је показао Мирон Флашар). Стерија је из *Дон Кихота* узимао и директно и посредно. Међутим, чак више од трагања за подударностима у ткиву оба дела (сличности између тобожњих витезова Романа и Дон Кихота, низање авантура, сродност у епизодама, стилско-наративном поступку, итд.) од значаја је чињеница да је Стерија себи поставио циљ подударан Сервантесовом: да подвргне подмеху књижевност која му је непосредно претходила, оличену у романима Милована Видаковића и његових епигона, али и да се осврне на целокупну традицију авантуристичких књига, од антике до 19. века (Флашар 1981: 40). Стерија се надовезује на онај ток европског критичког и пародичног романа чији је родоначелник Сервантес и који се као негација оне друге тенденције јављао у свим главним европским литературама у моменту сазреле критичке свести о роману (у Шпанији почетком 17. века, у Француској коју деценију касније, у Енглеској и Немачкој од средине 18. века). Код нас је та правилност разрастања романа кроз властиту негацију наступила управо *Романом без романа*. Ерих Кош сматра да је Стеријин антироман „више израз још мутног осећања но јасног циља и остварене намере” и да се „мерен трајнијим естетским мерилима, не представља /.../ ни као целовита, ни као успела књига”; ипак, од великог је значаја јер је у развоју наше књижевности отпочео нове токове плодног реалистичког периода, па и сатире (Кош 1985: 67).

Највећи српски романијер 19. столећа, Јаков Игњатовић, ослања се у свом стваралаштву на старији тип европског романа, али не на онај типа *romance*, већ на струју насталу као реакција на њу; другим речима, на заједничко извориште целе доцније хумористичко-реалистичке производње: Сервантесовог *Дон Кихота*.

Јакову Игњатовићу је *Дон Кихот* био и познат и близак. Осим отворених спомињања, на страницама Игњатовићеве прозе налази се обиље трагова који упућују на шпанског мајстора: ликови Пере Кирића и Васе Решпекта обликовани су као нека врста српских Кихота; проналазимо контрастне парове практичара и сањалице у делима *Милан Наранџић* (1860–1862), *Чудан свет* (1869), *Вечити младожења* (1878) и *Васа Решпект* (1875); даље, бројни елементи Игњатовићеве наративне технике сродни су Сервантесовом умећу: необавезни разговорни тон и фамилијаран језик; присуство приповедача, иронија и безлובив тон, дар за детаље; несвакидашња, хумористичка поређења; коришћење архаизама, искривљених и колоквијалних речи у комичне сврхе, итд. Највише од свега, рекло би се, повезује их утисак веродостојности и ширине приказаног живота који одају странице како шпанског, тако и српског писца. Дубоко познавање људског живота и урођени смисао за опсервацију били су пресудни да обојица аутора буду доживљени као непоновљиви сликари свог времена и народа

Верујемо да се Игњатовић напајао у исти мах непосредно на Сервантесовом извору, али и преко дела реалистичко-хумористичке традиције ев-

ропског 18. века. Осим генетичких, уочавамо и типолошке везе условљене жанром, али и подстицаје (импульсе), који дубље захватају у дело као целину, али су и теже доказиви (Константиновић 1984: 67).

4. Закључак

Иако су најснажнији токови ове инспирације везани за наведене писце и њихово време, Сервантесово зрачење на српску прозу наставиће се и касније. После објављивања првог превода на наш језик, Ђорђа Поповића-Даничара (1895–96), још ће се стваралаца, и не само романсијера, напајати на његовом извору (нпр. Сремац).

Овим разматрањем желели смо да покажемо, свакако у главним цртама, да *Дон Кихот* представља исходиште одлучних трагања за романом нове, стварносне оријентације, присутних у шпанској књижевности још од 15. века. Учили смо у том процесу неколико одлучујућих момената, и то: вишешлики роман (због снаге свог имагинативног света, који је подстакao пародију), *Селестину* (која је донела радикалну промену у уметничком приступу стварности), и пикарески *Лазарчић са Тормеса* (због изворности у критичком приказу једног личног доживљаја свакодневице). Све то било је чврст темељ о на ком је Сервантес подигао грађевину своје узор – књиге. Покушали смо да назначимо како је његов модел (а преко њега, посредно, и дела шпанског Златног доба) потпомогао настанак српског романа хумористичко-реалистичког израза у 19. веку.

ЛИТЕРАТУРА

- Абад Небот 2002: F. Abad Nebot, *Teoría de la novela y novela española*, Madrid: UNED.
- Деретић 1997: Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић.
- Деретић 1996: Ј. Деретић, *Пут српске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Гомес Редондо 1999: F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, II.
- Карановић 2011: В. Карановић, Реализам у пикареским романима *Guzmán de Alfarache* Матеа Алемана и *Historia de la vida del buscón* Франсиска де Кевода, *Наслеђе*, 18, 41–60.
- Константиновић 1984: З. Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Београд: СКЗ.
- Кош 1985: Е. Кош, *Сатира и сатиричари*, Београд: Просвета.
- Ласаро Каретер 1972: F. Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona: Ariel.

- Мартинес Бонати 1995: F. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares: CEC.
- Мелетински 2009: Ј. Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд: СКЗ.
- Наваро Дуран 2011: R. Navarro Durán, *La materia novelesca del Lazarillo de Tormes, Nasledje*, 18, 15–26.
- Педраса Хименес, Родригес Касерес 1980: J. B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, Cénlit: Tafalla, II.
- Рајли 1998: E. Riley, Cervantes: teoría literaria. In: M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, Instituto Cervantes, I, 129–141.
- Сервантес 1998: M. de Cervantes, *Don Quijote*. Barcelona: Crítica, Instituto Cervantes, I.
- Солдатић 1985: Д. Солдатић, Развој прозних врста, Развој романа као књижевне врсте, у: Љ. Павловић-Самуровић, Д. Солдатић, *Шпанска књижевност*, Београд, Сарајево: Нолит, Свјетлост, 1, 245–253, 254–265.
- Стојановић 2005: Ј. Стојановић, *Сервантес у српској књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стојановић 2009: Ј. Стојановић, Сервантес и Доситеј, Београд: Филолошки факултет, 529–536.
- Стојановић 2011: Ј. Стојановић, Сервантесова формула пикареске, *Наслеђе*, 18, 27–40.
- Ферерас 2009: J. I. Ferreras, *La novela en España*, Madrid: Laberinto, I.
- Флашар 1981: М. Флашар, *О Стеријиним романима. Начело мимесе и стваралачки плагијат*, Нови Сад: Матица српска.

Jasna V. Stojanović

LA CONTRIBUTION ESPAGNOLE À LA CRÉATION DU ROMAN HUMORISTIQUE
ET RÉALISTE SERBE

(Résumé)

Les écrivains espagnols du 16^e et 17^e siècle se lançaient avec audace dans la recherche liée aux possibilités du nouveau genre fictionnel, le roman. C'est précisément en Espagne que Cervantès avait, le premier, établi la distinction entre l'ancien roman (*romance*) et le nouveau (*novel*), grâce à une riche tradition (*Libro del caballero Zifar*, *Amadís de Gaula*, *La Celestina*, le roman picaresque *Lazarillo de Tormes*). Il a réussi à franchir ce pas avec *Don Quichotte*, devenu depuis lors le prototype du roman parodique dans la littérature européenne. Son oeuvre a exercé une influence considérable sur la naissance du roman réaliste et comique en Serbie au 19^e siècle.

Mots-clés: Littérature espagnole, littérature serbe, roman réaliste, roman comique.

Весна З. ДИЦКОВ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИВО АНДРИЋ И ХИСПАНСКЕ КУЛТУРЕ

Овај рад се бави књижевним и културолошким везама Иве Андрића са шпанским говорним подручјем. Како су његова интересовања у том правцу била изузетно разноврсна, тако је и наше испитивање релевантне грађе постало хетерогено, обухватајући најразличитије трагове који су нас упућивали на Андрићеву блискост било са шпанским језиком и литературом, било са хиспанским цивилизацијама уопште. Резултате овог истраживања покушали смо да групишемо тематски, по пољима ауторовог интересовања, трудећи се да, кад год је то било могуће, објединимо нађене записе и у зависности од њихове припадности одређеним књижевним врстама. Такође смо имали у виду и неке од досадашњих радова наших књижевних посленика посвећених овој теми, који су нам били од посебне помоћи у сагледавању не само широког спектра Андрићеве упућености на хиспански свет већ и критичког одјека на који је ова његова делатност код нас наилазила.

Кључне речи: Андрић, шпански језик, Сефарди, хиспанске књижевности, путопис, Гоја, Боливар, критичка рецепција.

Иво Андрић и Сефарди

Из Андрићевог животописа сазнајемо да је у раздобљу од 10. априла 1928. године до 04. јуна 1929. године био постављен за вицеконзула Краљевине Југославије у Посланство у Мадриду, одакле је одржавао интензивне везе са својим београдским, загребачким и сарајевским пријатељима (в. Поповић 1981: 278–279). Међу њима су била и двојица Сефарда: Исак Самоковлија, лекар и приповедач, и Калми Барух, гимназијски професор и хиспаниста. Са првим је Андрић водио преписку поводом изласка из штампе збирке приповедака *Од прољећа до прољећа*¹ овог босанског књижевника јеврејског

* vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

¹ Иво Андрић је касније (1955) написао предговор за словеначко издање ове књиге, које је под насловом *Исак Самоковлија* уврштено у избор његових есеја објављен у оквиру *Сабраних дела* (Андрић 1976а: 221–225).

порекла. Познанство са Калмијем Барухом, које датира још из детињства,² продубило се, стицајем околности,³ управо током њихове заједничке мадридске зиме између 1928. и 1929. године: „Имао сам прилике да га добро упознам, јер смо много дана и вечери провели у дугим, искреним и занимљивим разговорима о свему што је занимало, покретало, радовало или мучило савременог човека. С друге стране, тај одлични познавалац шпанске историје, нарочито шпанског језика и књижевности, био је умногоме мој водич на тим подручјима” (Андрић 1976б: 230–231).

Калми Барух, осим тога што је утицао на формирање Андрићевог видокруга у односу на актуелни тренутак у шпанској књижевности, проширио је уопште његов поглед на хиспански свет. Дружење са Барухом, донело је Иви Андрићу понирање и у сефардску културу, а самим тим, и у сефардску световну књижевност, која се заснивала на језику и литерарном наслеђу Шпаније XV столећа. Бавећи се овим мултикултуролошким прожимањима, Кринка Видаковић Петров истиче значај фактора постојаности и дуготрајности за очување аутохтоног идентитета сефардске заједнице: „Четири стотине година после доласка на наше тло, шпански Јевреји су још говорили шпански и певали шпанске романсе, не прекидајући нит која их је везивала за културу старе домовине, али истовремено покушавајући да се укључе у културу нове домовине на Балкану” (Видаковић Петров 2007: 68).

Утицај когнитивно-емпиријских искустава о сефардско-хиспанском свету која је Андрић стекао у млађим годинама, испољава се несмањеним интензитетом и касније, у његовим текстовима посвећеним књижевним делима Калмија Баруха и Исака Самоковлије.

Помен Калмију Баруху је срочен (1952) поводом изласка из штампе Барухове збирке есеја и чланака о Шпанији у издању сарајевске Свјетлости. Поред одреднице о аутору преузете из *Енциклопедије Југославије*, Иво Андрић износи своја сећања на заједнички излет у Сеговију и наводи наслове неколико најпознатијих сефардских романа у којима се среће искварен назив „Сеголија”, као и одговарајуће Барухово објашњење. У тих „неколико једноставних речи” којима је Андрић пропратио књигу свога друга, Иванка Удовички налази да се „[...] пак, осећа дубоко саосећање са судбином једног гоњеног народа, и са болом вољеног друга који се силно узбудио када је чуо и од детета да Јевреји нису били вољени. Тако је Андрићева евокација заправо једно велико саосећање” (Удовички 1988: 44). Кринка Видаковић Петров такође истиче да је Андрић у потпуности схватао шта је посета Сеговији представљала за Калмија Баруха, зато што је добро знао колико је завичајна прапостојбина била присутна у сефардској свакодневици босанских Јевреја: „Шпанија је, како каже Андрић, ’неким аветињским а ипак стварним жи-

² „Знали смо се још као деца, из Вишеграда, где сам са његовим старијим братом ишао у основну школу” (Андрић 1976в: 235–236).

³ „Пре последњег светског рата, К. Барух је, као наставник сарајевске гимназије, добио одсуство и провео око пола године у Шпанији да би употпунио своје хиспанолошке студије” (Андрић 1976б: 230).

вотом' живела у тој малој заједници сарајевских Сефарда, којој је и Барух припадао" (в. Видаковић Петров 2007: 68).

На Андрићево истинско разумевање сефардске трагичне прошлости, Иванка Удовички поново указује у свом приказу предговора који је Иво Андрић написао (1955) за издање приповедака Исака Самоковлије на словеначком језику, скрећући пажњу да није реч о есеју, крокију или анализи, већ о раду пуном поштовања према ствараоцу који се цени и воли: „Предговор је Андрић написао смирено, уздржаним тоном и врло сажетим казивањем, и заправо цео предговор је прича о судбини и историји Јевреја прогнаних у XV веку из Шпаније, а доспелих у Босну и Сарајево. То казивање је испуњено подацима о судбини сефарда ограничених предрасудама и експлоатисаних вековима, и увек прогањаних. У тону тог казивања је Андрићево велико разумевање те судбине" (Удовички 1988: 45).

Несумњиво да су блиски додир са сефардским обичајима, културом и књижевношћу, значајно олакшали Андрићу брже и целовитије разумевање свеколике шпанске стварности за време његовог службеног боравка у Мадриду.

Иво Андрић и шпански језик

Стране језике је Андрић учио због потреба дипломатског позива, а још више због своје књижевне вокације. Шпански је спадао у ону групу језика које је добро знао и активно употребљавао. Из једног разговора са Љубом Јандрићем остаје забележено да је Иво Андрић посећивао библиотеке док је боравио у Мадриду.⁴ С друге стране, прегледајући његову књижевну заоставштину при Архиви САНУ, Иво Тартаља је након посматрања 1300 узорака исписа које је писац сачинио током ишчитавања у различитим периодима свог живота, дошао до следећег закључка: „Пада у очи чињеница да Андрић књигу чита редовно на језику оригинала. Мали је број списа из којих је правио белешке на основу превода (5%). Упадљиво преовлађују белешке из Андрићеве француске лектире (40%). Текстова на српскохрватском језику упола је мање (20%). Затим по учесталости јављања следе немачки (16%), руски (6%), латински (5%), италијански језик (4%). Јаве се такође цитати на шпанском, пољском, словеначком и енглеском" (Тартаља 1981: 16).

При учењу шпанског језика, Андрићу су индиректно била од користи познанства са Сефардима, која су му кроз сусрете са њиховом усменом књижевношћу донела и контакте са специфичним јеврејско-шпанским говором, а, највероватније, није изостала ни конкретна помоћ Калмија Баруха, чију је стручну поткованост школованог хиспанисте Андрић неизмерно ценио.⁵

⁴ „Поред дипломатске службе, знање страних језика знатно ми је помогло у трагању за изворном грађом о историји Босне; ја сам добар део младости и живота провео по архивама и библиотекама у Будимпешти, Кракову, Цариграду, Бечу, Риму, Ватикану, Мадриду, Берлину, Паризу и другим градовима Европе" (Јандрић 1977: 148).

⁵ Андрић назива Калмија Баруха нашим јединим правим хиспанологом (в. Андрић 1976ц: 239), а приликом посете Сеговији задивљен је његовим знањем шпанског језика: „[...] К. Барух,

Превод који је Иво Андрић објавио (1933) у *Српском књижевном гласнику* потврђује висок ниво његовог знања шпанског језика; ради се о шест кратких песама Хуана Рамона Хименеса (Juan Ramón Jiménez),⁶ које је Андрић превео са шпанског (в. Хименес 1933: 427–428) и потписао псеудоиницијалима Р. Р.⁷ Сматрамо да овај избор⁸ ни у ком случају није био ни тематски насумичан нити хронолошки произвољан.

На првом месту, сетимо се искрене и дубоке склоности ка лирици коју је Иво Андрић испољавао још од ране младости; прва дела која је објавио припадала су управо овом књижевном роду.⁹ У том смислу, не би требало да му је причињавало неку посебну тешкоћу да и Хименесовим стиховима удахне одговарајући песнички израз на српском језику, у чему је у потпуности и успео.

Затим, не смемо никако пренебрегнути, већ више пута помињано, пријатељство са Калмијем Барухом, које је, по речима самог Андрића, едукативно деловало, између осталог, и на ширење његових књижевних видика: „На дугим шетњама често смо рецитовали стихове шпанских песника или народних романса” (Андрић 1976б: 231). Такође, треба имати у виду да се годину дана пре Андрићевих превода, у *Српском књижевном гласнику* појавио избор *Из новије шпанске лирике*, у оквиру кога се налазе и три Хименесове песме: две из његове прве, модернистичко-симболистичке фазе, као и једна из зрелог доба – песма која садржи основне постулате уметникове стваралачке естетике (в. Хименес 1932: 99–100). За овако зналачки извршен одабир заслужни су Франо Алфиревић и Калми Барух, који су били и преводиоци са шпанског на српски језик. Посматрано у овом контексту, Андрићева одлука да преведе неколико песама с почетка Хименесове друге

који је говорио шпански тако савршено да нико не би у њему могао познати странца, успео је да заметне кратак разговор са неверљивим дечаком” (Андрић 1976б: 232).

⁶ Хуан Рамон Хименес (1881-1958), најпознатији представник „чисте поезије” у Шпанији, био је један од најплоднијих песника које је ова земља дала. Посветивши цео свој живот писању стихова, написао је преко 2000 песама. Развијао се под утицајем народне поезије, шпанских класика из „златног доба” и постромантизма, али такође и под јаким упливом модернизма и француског симболизма. У другој половини живота прераста све авангардне „изме”, окреће се сопственој интими и у осами свога дома неуморно трага за правим, „чистим” песничким изразом. Иако ван свих песничких школа и праваца, у раздобљу од 1917. до 1936. године, био је, поред чувеног шпанског филозофа и књижевника Хосеа Ортега и Гасета (José Ortega y Gasset, 1883–1955), писац који је највише утицао на формирање *Weltanschauung*-а младих генерација у Шпанији. Добио (1965) Нобелову награду за књижевност.

⁷ Дешифровано у Регистру шифара у *Библиографији расправа, чланака и књижевних радова*, књ. III/1 Страна књижевност – Поезија, Загреб: Лексикографски завод ФНРЈ, 1963, 818.

⁸ Поменути избор је прештампан скоро шест деценија доцније (1992), у оквиру темата „Сто година од рођења Иве Андрића (1892–1992)”, који је изишао у *Књижевној речи* (бр. 399, стр. 6); испод наслова (*Андрићеве преводи Хименеса*) стоји напомена о презиману ових песама из *Српског књижевног гласника*, а на крају је пуним именом и презименом потписан преводилац („Са шпанског превео Иво Андрић”).

⁹ Прва књижевна остварења Иве Андрића, која су уопште штампана, била су лирског карактера и појавила су се (1911) у *Босанској вили*; реч је о песми у прози *У сумрак* (бр. 18) и песми *Блага и добра месечина* (бр. 20). Пре Првог светског рата, као и у периоду између два светска рата, Андрић је наставио да објављује своје песме у часописима и листовима, а касније су (постхумно) све ове творевине сакупљене и штампане у оквиру Андрићевих *Сабраних дела*.

стваралачке фазе,¹⁰ у којој аутор спроводи комплетну обнову своје поезије, није исхитрена и доводи његов избор у савршену концептуалну равнотежу са селекцијом претходника.

Коначно, морамо узети у обзир и шпанску књижевну сцену, која је на измаку треће деценије прошлог века била изложена бурним и коренитим променама. Док је авангарда трајно губила на свом првобитно силовитом замаху, у први план је избијала поетика припадника генерације '27, добрим делом заснована на националном књижевном наслеђу, а, уз све то, почињале су да се појављују и знаке ангажоване литературе у зачетку. Андрић је вероватно поседовао извесна сазнања о свим овим дешавањима и пре него што је стигао у Мадрид, захваљујући, између осталог, и везама које су постојале између шпанских ултраиста и југословенских зенитиста (в. Видаковић Петров 2007: 100–106). Стога претпостављамо да избор Хименеса, одражава његову пуну свест о значају утицаја који је „чиста поезија” овог ствараоца већ до тада била извршила на поколења младих шпанских песника.

Без намере да се овом приликом бавимо детаљном филолошком анализом Андрићевог превода, можемо приметити да Хименесове творевине и у српској верзији одражавају основне стилске одлике ауторове „чисте поезије” у којој, лишен било какве потребе за декоративним елементима и сентименталном усхићеношћу, песник покушава да смисаоном сублимацијом човекове субјективне стварности досегне могуће узлете ка бесмртности.

С једне стране кохерентан и апстрактан лирски дискурс, којим је Хименес настојао да смислено уобличи у стихове своја осећања и размишљања о вечности постојања, а с друге стране увек једноставна, наизглед спонтана лексика, били су извор највећег броја замки за преводиоца, које је Андрић успевао вешто да избегне, изналазећи довољно тачна, могли бисмо речи чак и прецизна, а опет лирски обојена решења, као на пример у следећој песми:

*Yo no soy yo.
Soy éste
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver
y que, a veces, olvido.*

*El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.*¹¹ (Хименес 1979: 139)

При томе, Андрић је схватио и суштину функционалности Хименесових слободних стихова, што нимало није био лак задатак, када се има у виду

¹⁰ Песме су преузете из збирки *Diario de un poeta recién casado* (Дневник скоро ожењеног песника, 1916) и *Eternidades* (Бесмртности, 1916–1917).

¹¹ „Ја нисам ја./Ја сам онај/што иде поред мене, а не видим га;/онај што га, понекад, похондим./и, понекад, заборављам./Онај што ћути, ведар, док ја зборим./Онај што пролази тамо где ја нисам./Онај што прашта, благ, док ја мрзим./Онај што ће стајати, прав, кад умрем.” [прев. И. Андрић] (Хименес 1933: 427)

да песник, иако на први поглед не тежи више музикалности (као у својим раним радовима), ипак (и без риме) постиже, увек у складу са темом, изванредно уверљиву ритмичност, која се задржава и у преводу на српски језик:

*El mar dice un momento
que sí, pasando yo.
Y al punto,
que no, cien veces, mil
veces, hasta el más lúgubre infinito.
No, ¡no!, ¡¡no!!, ¡¡¡no!!!, cada vez más
fuerte, con la noche...¹² (Хименес 1979: 131)*

Када се сагледају сви наведени чиниоци, неминовно се долази до закључка да је Андрић приступио припреми свог лирског избора за превод са пуно пажње, узимајући у обзир лични сензибилитет, као и књижевни укус који је нагињао одређеном песничком дискурсу, али и осећај за правовремену литерарну искорак. Тако се одлучио за Хуана Рамона Хименеса, једног од најзначајнијих шпанских песника XX столећа, аутора који је већ био познат и код нас, са намером да употпуни представу коју су читаоци *Гласника* стекли о његовом стваралаштву захваљујући Алфилерићевом и Баруховом преводу.

Размишљајући уопште о писцима, Андрић је осмислио несвакидашњу класификацију: „Ја бих писце у односу на њихово дело поделио на три групе. У прву би дошли они писци чије је име помало изнад дела – на пример Луј Арагон, Иља Еренбург, Вељко Петровић; у другу они чије име је испод дела – Роже Мартен ди Гар, Бабел, Фокнер, Михајло Лалић; у трећу би дошли они писци чије име је у извесној мери усклађено с делом, то јест ни дело ни писац не стрче – Монтерлан, Неруда, Крлежа” (Јандрић 1977: 297). Белешке Љубе Јандрића нам откривају да је Иво Андрић читао стихове Пабло Неруде (Pablo Neruda) на шпанском језику и да се здушно залагао, колико је било у његовој моћи, да овај песник добије Нобелову награду за књижевност, што се најзад (1971) и догодило (в. Јандрић 1977: 375). За Нерудину поезију, Андрић је једном изјавио да је „[...] строга, пуна самотности и болно тузна, као и прошлост које више нема” (Јандрић 1977: 130). По сопственом признању подједнако добро је био упућен и у Нерудин живот и у његово књижевно стваралаштво: „Ја добро познајем Пабло Неруду. То је велики песник. И због њега сам имао натезања с господином Естерлингом кад је требало да Пабло добије Нобелову награду. Али, Неруда је помало несрећан човек, несрећан у породици, несрећан у самом себи, у друштву” (Јандрић 1977: 237). Када је дошло до политичког преврата у Чилеу, Андрић је искрено саосећао са песниковом злом судбином која га је задесила након убиства председника Салвадора Аљенде (Salvador Allende), а Јандрићу је остала у бележници пишчева изјава поводом Нерудине смрти: „’Желео бих да се придружим хиљадама и хиљадама људи широм целог света и да са њима заједно ожалим смрт песни-

¹² „Док ја пролазим, море ми./за тренутак, рече: да./ А за тим, одједном/ по стотину, по хиљаду пута: Не!/Понављајући га до у стравичну бесконачност./ Не, не! Не!! Не!!!, све више./све јаче са ноћи.” [прев. И. Андрић] (Хименес 1933: 427)

ка и борца Пабла Неруде, који је под трагичним околностима завршио свој светли живот” (Андрић 1977: 239).

Андрићева путописна проза о Шпанији

Своје утиске и сећања са путовања по Шпанији, Иво Андрић је исказао у путопису *Шпанска стварност и први кораци у њој*, који је изишао (1934) у *Политици*. Аутор одмах на почетку, у уводном делу са поднасловом *Прва забелешка*, скреће пажњу читаоцу да свака потрага за специфичном шпанском стварношћу неминовно води у нереално, у један фантастичан свет који постоји независно, а опет у сталној спрези са практичним светом, стварајући у тој необичној симбиози „[...] један фантастичан климат у ком неодређено мешају своје воде јава и привиђење, а најобичније ствари свакодневног живота имају често боју и интензитет сна” (Андрић 1934: 5).

У следећем одељку – *Пут кроз Кастиљу* – који чини средишни део путописа, Андрић минуциозно слика пределе са путовања; свуда доминирају осамљене линије, рушевине, гола земља, усамљени знаци вегетације и људске културе, врелина, туга и страх: „[...] Нема птица. Нема звука да покрене ваздух. [...] Све је као сан пун значења. [...] Па опет нестаје воде, дрвета и живих бића, као да их неко брише. Нигде сенке ... [...] Нигде гласа. [...] Нигде боје” (Андрић 1934: 5). Овај убоги крајолик својим суровим условима тера житеље Кастиље да поверују „[...] да негде на другом месту мора бити наш прави завичај и земља остварења, да нам овде нема трајна боравка ни становања” (Андрић 1934: 5). А када падне ноћ, која својом хладовином, ветрићем и звездама представља нестварно јак контраст дневној жези, Андрић није више тако сигуран у своју моћ опажања: „[...] да ли то неко невидљив простира у равници испод нас небеско платно, оно што му је преостало пошто је покрио висине над нама, или се на модрој помрчини пале безбројне светлости града који нас чека” (Андрић 1977: 5).

Док на крају путописа Андрића „оштар, мушки, неразумљив и стравичан” глас, који се разлеже у топлој ноћи над кастиљанском равницом, тера да преиспитује своје колебљиве перцепције, у њему све више јача свест да једна нова стварност отпочиње „своју игру са нашим чулима”.

Лавирајући између импресионистичког тона врло сугестивних описа пејзажа кроз које путује и размишљања на која га они подстичу, аутор дочарава Шпанију, како каже Бошко Новаковић, на неки посебан, „андрићевски” начин, ставивши у први план оно што би се могло назвати „методологијом приступа” (в. Новаковић 1981: 445). Загледаност у тај нов свет отвара Андрићу прегршт могућности у сагледавању једне посве неуобичајене, хиспанске стварности, чију ће богату слојевитост са много знатижеље и марљивости упознавати током свог боравка у Шпанији.

Иво Андрић и Гоја

Ликовна уметност је била једно од Андрићевих омиљених прибежишта; волео је да гледа слике, другоао много са њиховим творцима и у земљи и у иностранству. Велика изложба у мадридској Галерији Прадо, приређена на стоту годишњицу Гојине (Goya) смрти, коју је Андрић посетио за време свог боравка у Шпанији, представљала је непосредан повод да напише есеј о најпознатијем шпанском сликару с краја XVIII и почетка XIX stoleћа. Прави узрок настанку овог огледа, Драган Јеремић, међутим, види у правременом слагању расположења духа код шпанског сликара и нашег писца: „Написан 1928. године, у време када је Андрић писао неке своје најтамније и најочајније приповетке, овај есеј о уметнику ’који је раскинуо са светом и са самим собом’ сведочи о тадашњем Андрићевом расположењу духа које се умногоме слагало с расположењем које зрачи из већег дела Гојиног стваралаштва” (Јеремић 1962: 3). Есеј *Гоја*, штампан у *Српском књижевном гласнику*, првенствено је информативног карактера; приказује животни пут сликара, од рођења до изгнанства у Француску, уз мноштво биографских јединица саопштених хронолошким редоследом. „Портрет је рађен у типично андрићевском начину: једноставно са густим подацима, обухватно и смирено” (Удовички 1988: 27). Андрић се са посебном пажњом задржавао на тумачењу суштине и оригиналности оних Гојиних дела која одражавају преломне тренутке у његовом животу и стваралаштву (радови за дворску ткачницу таписерија, слике ратних несрећа, серија графика *Каприци*, слике кошмара); тако је успео да што потпуније и на приступачан начин приближи најближим читаоцима величину овог великог уметника. „Андрић је овдје с дубоким, рекло би се урођеним, смислом откривао богате наслаге Гојиног генија. У његовим ријечима има понешто од боје и платна шпанског сликара, тако да све подсећа на атмосферу атељеа док је сликарев рад готов, или је у пуном јeku. Није отуда случајно што се Андрићев текст убраја међу најбоље радове о Франсиску Гоји” (Јандрић 1976: 16).

Неколико година касније (1935), поново *Српски књижевни гласник* објављује *Разговор с Гојом* који спада у ред Андрићевих најуспелијих огледа, а, по мишљењу Радомира Ивановића, без двоумљења може се „[...] уврстити и у одабрани круг савременог европског есеја” (Ивановић 1981: 457). Имајући у виду да је реч о програматском огледу који изражава ауторов став о уметности као другој човековој природи, Љубо Јандрић тврди да „[...] сви Андрићеве есеји или безмало сви и све његове критике, без обзира на вријеме њихова настанка, црпе свој животворан сок управо из овог есеја или боље речено из основних полуга на којима почива суд о познатом шпанском сликару” (Јандрић 1976: 348). Због зналачког понирања и уживљавања у дело сликара Гоје, Ото Бихаљи-Мерин би ово филозофско и стваралачко тумачење пре назвао песничком прозом него критички-историјским приказом (в. Ото Бихаљи-Мерин 1961: 6). Написан у форми замишљеног дијалога између Гоје и Андрића, овај есеј, који већим делом чини Гојин монолози о себи, уметности и општим стварима људске судбине, представља у ствари Андрићев

солилоквијум о кључним метафизичким и књижевно-естетичким питањима. „Разговор са Гојом је најличнији текст који је Андрић написао и у коме се, више него у ма ком другом његовом тексту виде неке константе његовог духа и основе његовог погледа на свест и ум” (Јеремић 1962: 3).

Начело једноставности је, по Гоји (а и Андрићу), основни принцип кога се уметник треба придржавати, како у животу тако и у свом стваралаштву, не би ли досегао безвремене вредности. „У простоти је клица будућности а у лепоти и сјају непреварљив знак опадања и смрти. [...] Ја лично, био сам срцем увек на страни једноставности, на страни слободног, дубоког живота оскудног сјајем и облицима” (Андрић 1935: 2). Уметник мора да задржи извесну дистанцу према спољашњем свету, односно, током стваралачког процеса он је неминовно принуђен да се осами, да би задржао независност и обезбедио себи преко потребну слободу у остваривању основног циља и суштине његовог делања, који леже у креирању нових, измаштаних светова: „Између уметника и друштва постоји, у малом, исти јаз који постоји између Божанства и света. [...] Уметник је творац нових, сличних али не једнаких појава и варљивих светова по којима људско око може да шета са уживањем и поносом, али кроз које се, при ближем додиру, пропада одмах у амбис ништавила [...]” (Андрић 1935: 3–4). У том смислу, позориште у коме је нарочито присутна илузионистичка потка, за Гоју чини „најјаловије од свих наших напора”; циркус, као најпристојнија форма ове врсте уметности, сматра најмањом бедом у тој великој беди, а глумачки позив, најтежим и најбеднијим од свих позива (в. Андрић 1935: 5–6).

Портретисање је Гоја оцењивао као врхунац своје, а и уопште сликарске вештине, која се огледа у томе да се лик ослободи свега што га окружује у реалном животу, да би поново био створен, и овековечен, на платну. „То ослобођење једног лика опет је [...] једно противстварање. [...] Портретишући човека ми га убијама сваким погледом по мало, [...] и кад га умртвимо потпуно, он оживи на нашој слици. Само што је самоћа човека на портрету већа од самоће костура у земљи. [...] И зато, почетници и рђави сликари не умеју да раде портрете, јер не умеју да их издвоје, изолују, препарирају” (Андрић 1935: 8–9).

С друге стране, Гоја је свестан да је на самоћу много пута осуђен и аутор портрета, као и било који други уметник, јер често бива неприхваћен, осуђен и чак изопштен у друштву које не схвата суштину његовог стваралаштва. Прошавши и сâм кроз слично искуство, Гоја објашњава да његова склоност (многима чудна) ка приказивању мрачних ликова и бурних сцена пуних двосмисленог набоја, потиче од жеље да, спознавши битне покретаче човекове природе, разоткрије опште механизме универзалних појава: „Сви људски покрети произилазе из потребе за нападом или одбраном. [...] покрет који је збир свих тих многобројних покрета, тај синтетизирани покрет нужно и неминовно носи на себи печат свога истинског порекла, напада и одбране, беса и страха. [...] Ето зашто су моји ликови и њихови ставови и покрети мрки, често страшни и језиви. Зато што, у ствари, друкчијих покрета и нема” (Андрић 1935: 7). По питању метода у стварању, Гоја изричито

заступа мишљење да за сваког сликара постоји само један начин сликања, а за њега то је био приступ чисте концизности: „[...] сваки пут кад сам пустио машти на вољу и кад нисам сабио и сажео свој предмет, дао сам рђаву слику” (Андрић 1935: 10).

Обојица уметника, и Гоја и Андрић, као сведоци многих животних недаћа, неправди и страдања, баве се проблемом изналажења смисла свих тих ужасних промена, настајања и постојања ратова, разарања, болести и смрти. Изгубљен у бесмислу страшних последица тих деструктивних сила, човек остаје вечито беспомоћан и једино могуће разрешење појединцу нуди народно предање, које је по својим основним цртама универзално: „[...] наша лична мисао у свом напору не значи много и не може ништа, [...] треба послушати легенде, те трагове колективних људских настојања кроз столећа и из њих одгонетати, колико се може, смисао наше судбине” (Андрић 1935: 11). Да би проникао у суштину свог сопственог битисања, као и постојања свеколиког универзума око себе, Андрић се не задовољава уобичајеним анализирањем наизглед важних догађаја, већ сматра да егзистенцијални смисао „[...] треба тражити у оним наслагама које столећа стварају око неколико главних легенди човечанства. [...] У бајкама је права историја човечанства” (Андрић 1935: 11). У том настојању да открије суштину постојања свих ствари, али и нас самих на овоме свету, Гоја, са доста резигнираности, изражава Андрићеву бојазан да је човекова судбина прилично упрошћена и већма сведена, нажалост, на материјално, јер све мисаоно и духовно мора да устукне пред опипљивим добрима и анималним законима који владају светом и људима. „Овај свет је царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља, са смрћу као завршетком свега. Све што је духовно и мисаоно у њему, нашло се ту неким случајем [...] Отуд је свака велика и племенита мисао странац и патник. Отуд неизбежна туга у уметности и песимизам у науци” (Андрић 1935: 13).

Цео измаштани дијалог Гоје и писца представља у ствари Андрићева схватања књижевности, сликарства и уметности. С правом Драган Јеремић увиђа да, „[...] Андрић који не воли исповедни тон и лична казивања, узима Гоју за носиоца неких својих дубоких тежњи и идеја. Заклоњен маском једне историјске личности, добро познате и по свом карактеру и по свом делу, Андрић је могао с неуобичајеном отвореношћу да каже неке од својих најинтимнијих мисли о животу и уметничком стварању” (Јеремић 1962: 3). Управо те особине које зближавају њихова гледишта (сличан однос према националном и универзалном у уметности, објективна немилосрдност у портретисању, примена „згуснутог, набијеног” израза који тежи откривању суштине, жеља да се уметничком творевином делује на конзументе), и исти, нихилистички дух из којег произилазе њихова стварања, омогућили су Андрићу да прокине у тајне Гојиног сликарског израза. „Пролазећи и сам кроз ватре и тегобе књижевног уметничког чина уопште, Андрић је понесен овим размишљањима и нагнут над мистеријом слике успео да је сагледа у њеним специфичностима” (Амброзић 1979: 762–763). Снажна личност славног шпанског сликара необично је привлачила Андрића, чак и када је већ био зашао у позне годи-

не.¹³ Пишчева дубока посвећеност Гоји као човеку и ствараоцу оваплоћена је у поменутиим огледима, о којима је чак и сâм Андрић (иначе познат по својој скромности када је у питању његово есејистичко дело) имао високо мишљење: „Ја сам есеје, као и стихове, писао у предасима, одмарајући се од тешког рада на приповеткама и романима. Моје је право да мислим да ту нисам постигао оно што ми је пошло за руком у другим делима. Зато нерадо пристајем да се то штампа, са изузетком есеја о Гоји, Вуку, Његошу и још неких” (Јандрић 1977: 130–131).

О непосредном додиру Иве Андрића са још једним шпанским сликаром сазнајемо захваљујући белешкама Љубе Јандрића; наиме, присуствујући париском конгресу Лиге за мир у својству члана југословенске делегације, Андрић се срео (1949) са Паблом Пикасом (Pablo Picasso), који је био у свечаном председништву (в. Јандрић 1977: 212). По сопственом признању, наш писац није се никад поближе познавао са великим шпанским сликаром, али је изузетно уважавао његов допринос ликовној уметности XX stoleћа у националним и светским размерама: „Пикасо је био Кастиљанин, веома даровит и радан човек; за њега се с правом може рећи да је умро с палетом у руци. Не знам да ли је и један други уметник ударио такав печат својој епохи како је то учинио Пикасо; огромна је празнина остала иза његове смрти [1973] и тешко да ће се ускоро јавити уметник који ће је ублажити” (Јандрић 1977: 213). Премда сведен тек на спомен кроки-цртицу, и овај Андрићев коментар, као и есеји о Гоји, одражава ауторов, пре свега, хумани приступ и однос према сликарима и њиховом делу. „При анализи процеса уметничког стварања, Андрића у прилазу проблемима сликарства више занима свет у уметнику него онај изван њега, уметникова а не материјална реалност, а посебно онај тренутак сусрета сликаревог духовног бића са свиме што га окружује и условљава” (Амброзић 1979: 753).

Иво Андрић и Боливар

Поводом стогодишњице смрти венецуеланског државника и војсковође Симона Болиvara (Simón Bolívar) у *Српском књижевном гласнику* је изишао (1930) Андрићев обиман есеј *Симон Боливар Ослободилац*,¹⁴ који је био пот-

¹³ „Кад су остарелог Гоју питали шта ради, одговорио је без оклевања: ‘Aun aprendo’, што значи: непрестано учим. Ако не личи на хваљење, и са мном је такав случај” (Јандрић 1977: 336); или „Само су новинари вечерњих листова бржи од Гоје: њему је био потребан сат да портрегише француског императора, а овима треба мање од десет минута да би вас интервјуисали! [...] Гоја, око кога сам се ја много бактао, у деведесетој години, кад је већ готово био ослепео, узимао је лупу и говорио: ‘Е, сад ћу да сликам минијатуре.’ То личи на Бетовена који је глув компоновао. Не знам шта ми је било, те сам и ја под старост стао да пишем лирске минијатуре под општим називом: *Знакови поред пута*” (Јандрић 1977: 342).

¹⁴ Овај Андрићев есеј је објављен у *Српском књижевном гласнику* од 1. и 16. септембра 1930. године (у два дела), а три месеца касније (21.12.1930) у *Политици* (бр. 8128) изишла је његова, у знатној мери, скраћена верзија, под истим насловом, али потписана пуним именом и

писан псеудоиницијалима Р. Р.¹⁵ У време када је овај оглед штампан, Иво Андрић је боравио у Женеви, у својству секретара Сталне делегације Краљевине Југославије при Друштву народа. Имајући у виду да су наша тадашња сазнања о Хиспанској Америци била веома оскудна, а да дипломатско-културне везе са овим делом света нису ни постојале, може се претпоставити да је Андрићево службено намештење у средишту међународних актуелних политичких збивања непосредно иницирало писање поменутог рада. С друге стране, личност Симона Боливар, прослављеног борца за слободу, побуђивала је код Иве Андрића, који је и сâм у младости тамновао као припадник национално-револуционарне омладине, велико интересовање и искрено дивљење: „Највећи идеолог јужноамеричке независности и њен стваралац у исто време, човек који је ослободио преко десет милиона душа на територији од седам и по милиона квадратних километара, Симон Боливар је један од оних чији пут иде високо и светли надалеко а чије гашење, нагло, личи на пад комете. Позорница његових подвига то је половина једног континента са просторствима и раздаљинама на које ми нисмо навикли ни у мислима, са историјским, географским и етнографским погодбама које Боливаровом делу дају нарочито значење” (Андрић 1930: 34).

Да би нашим читаоцима приближио суштину сложених друштвених прилика у којима је живео и делао Симон Боливар, Андрић на почетку есеја, пре него што ће се темељно посветити биографији чувеног Ослободиоца, пружа ширу панораму најзначајнијих збивања из историјске прошлости Јужне Америке, почев од шпанског освајања у XV столећу, а са нарочитим акцентом на Боливаровом времену, као и на периоду који му је непосредно претходио. На тај начин, овај оглед, прераста искључиво биографски контекст и постаје, истовремено, подробно документован приказ социјално-политичког стања у Јужној Америци крајем XVIII и почетком XIX столећа.

Боливар је представљен не само као луцидан државник и вешт војсковођа већ и као обичан човек са свим својим људским манама и врлинама, узлетима и падовима, идеалима и сумњама. При психолошкој анализи Боливарове личности, тумачењу његовог морално-етичког кодекса и дочаравању физичког изгледа, Андрић се служио, како коначно и наводи на крају есеја, свим расположивим изворима: бројним сведочењима Ослободиоцевих савременика, као и разним документима и записима из Боливарове богате заоставштине – писмима, прогласима и говорима.

Имајући у виду јединственост појаве овог Андрићевог есеја и у књижевном и у културолошком смислу, необјашњиве су мањкавости у одјеку које су наступиле у нашој широкој јавности. Наиме, оглед о Боливару је скоро пола века био практично ван видокруга читалачке публике (ако се изузме кратки, кумулативни осврт Петра Џаџића),¹⁶ све док Загорка Лилић није објавила

презименом аутора; новински текст чак садржи напомену којом Андрић упућује читаоца на *Српски књижевни гласник*, уз објашњење да је о истој теми „на другом месту опширније писао”.

¹⁵ Деш. у *Лексикону писаца Југославије*, т. I, Матица српска, Београд, 1972, 55.

¹⁶ „Његови есеји о Кочићу или Вуку Караџићу, о Његошу или Боливару Ослободиоцу као да нам више предочавају доброг познаваоца предмета но пасионираног трагаоца за идентитетом

(1977) у *Политици* чланак под насловом *Андрићево одушевљење Боливаром*.¹⁷ У овом тексту ауторка, осим приказа поменутог Андрићевог дела, пружа тумачење ванкњижевних околности које су утицале на пишчеву заокупљеност датом темом, подсећајући да је овај „мало познати есеј Иве Андрића” изишао у време шестојануарске диктатуре „[...] у доба националног угњетавања и гушења слобода народа не само у старој Југославији, већ и у другим земљама” (Лилић 1977: 19). Такође, Загорка Лилић истиче да је Андрићу свакако била блиска и Боливарова идеја о уједињавању народа Латинске Америке, јер је подржавао и тежње за уједињавањем јужнословенских народа. „Још један моменат допринио је Андрићевом великом разумевању борби народа Јужне Америке за своје ослобођење. На тако удаљеним крајевима света, као што су Балкан и Јужна Америка, почетком 19. века одвијао се скоро идентичан историјски процес ослобађања испод туђинског јарма и постизања националне независности: у Јужној Америци противу шпанске колонијалне власти, на Балкану противу петвековног турског ропства вођене су дуге борбе са променљивом срећом до остварења циља” (Лилић 1977: 19).

Андрићев есеј о Боливару је био предмет још неких критичких осврта: Иванка Удовички види аутора овог огледа, пре свега, као непревазиђеног творца књижевних прозних дела са историјском тематиком,¹⁸ док Љиљана Павловић-Самуровић, своје запажање фокусира са хиспанистичке тачке гледишта: „У свом есеју Андрић је уздржано, објективним тоном, али недвосмислено изразио сопствене погледе на методе спровођења шпанске колонијације новооткривених територија Новог света и на потоњу борбу тамошњег становништва за ослобођење, као и сложену, понекад контрадикторну улогу коју је у њој одиграо Боливар. [...] Ставови које је изнео о колонијалном устројству на шпанским прекоморским поседима у главним цртама сродни су онима које је заступала већина европских и скоро сви хиспаноамерички историчари и социолози током XIX и XX века. Понекад нешто мало ублажена 'црна легенда' (*la leyenda negra*) по којој су конквистадори били бескрупулозни и окрутни пљачкаши и убице, а Индијанци безазлене, невине жртве грамжљивих дошљака, налази се у основи Андрићевог тумачења историјских процеса заснованих на суровим, али изгледа неминовним етнич-

свог дела, видовитог за сличности, слепог за разлике, и као да нам пре откривају склоност објективног аналитичара, историчара и хроничара туђих идеја и судбина, но страсну субјективну дијагоналну песника који никад не искључује себе, повучену из његовог најинтимнијег творачког средишта” (Цајић 1962: 16).

¹⁷ После овог чланка, Загорка Лилић је током последњих двадесетак година прошлог века у више наврата скретала пажњу на значај Андрићевог есеја о Боливару: написала је (1983) говор *Андрићево одушевљење Боливаром* за двојезичну књигу *Боливар: Непрекидна слобода. La libertad permanente*, коју је објавила Багдала поводом двестагодишњице од Боливаровог рођења (књига садржи прештампане Андрићеве радове о Симону Боливару из 1930. године – есеј из *Српског књижевног гласника* и чланак из *Политике*); затим, је објавила (3. 5. 1997) у *Политици* (бр. 30001) *Есеј о Боливару*, а годину дана доцније (1998) и предговор за књигу *Симон Боливар Ослободилац*, коју је публикувао Нолит, а обухвата (као и Багдалино издање) већ поменуте Андрићеве есеје.

¹⁸ „Портретист ипак уступа више места историчару, па је овај оглед својим највећим делом једно причање историје, а тек у другом плану сликање једног од највећих бораца-ослободилаца за које човечанство зна” (Удовички 1988: 33).

ким сукобима чији резултати су били десетковање или истребљење читавих народа” (Павловић-Самуровић, 1993: 313–314).

*

* *

Резултати хетерогеног испитивања, које смо овом приликом извршили, показују да су Андрићеви непосредни додири са хиспанским културама, као и радови инспирисани овом тематиком, били спонтани и везани за прву половину његовог живота. Почев од друговања са Сефардима у Вишеграду, још у доба ђачких дана, до боравка у Мадриду крајем треће деценије XX stoleћа, расло је и употпуњавало се Андрићево познавање хиспанског света, посебно Шпаније, што се плодно одразило и на пишчеву креативну имагинацију; путопис о Кастиљи, преводи Хименесових песама и есеји о Гоји сведоче о његовом бављењу најразличитијим аспектима како шпанске стварности, тако и одговарајуће уметничке сцене. С друге стране, одушевљење Нерудином поезијом, коју је читао у оригиналу, као и искрено дивљење према Симону Боливару, откривају Андрићево проницање такође у домен хиспаноамеричке цивилизације и књижевности. Овако подробна упућеност Иве Андрића у веома разуђене видове хиспанских култура неоспорно указује не само на импресивну ширину спектра његових литерарних и ванкњижевних прекупација, већ и на значајну улогу коју је одиграо у преношењу многих новина везаних за Шпанију и Хиспанску Америку у нашу средину. На крају, може се закључити да све поменуте, а донекле мање познате сфере Андрићевих књижевних делатности, које понекада нису наилазиле на правовремени и релевантан пријем, и даље пружају обиље могућности за бројна будућа интердисциплинарна истраживања.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1929: И. Андрић, Гоја, Београд: *Српски књижевни гласник*, XXVI/1, Београд, 40–48.
- Андрић 1930: И. Андрић, Симон Боливар Ослободилац, Београд: *Српски књижевни гласник*, XXXI/1 и XXXI/2, Београд, 34–48 и 106–114.
- Андрић 1934: И. Андрић, Шпанска стварност и први кораци у њој, Београд: *Политика*, XXXI/9214, Београд, 5.
- Андрић 1935: И. Андрић, Разговор с Гојом, Београд: *Српски књижевни гласник*, XLIV/1, Београд, 1–15.
- Андрић 1976а: И. Андрић, Исак Самоковлија, у: *Сабрана дела*, књ. XIII, Уметник и његово дело, 221–225.
- Андрић 1976б: И. Андрић, Помен Калмију Баруху, у: *Сабрана дела*, књ. XIII, Уметник и његово дело, 229–234.

- Андрић 1976в: И. Андрић, Сећање на Калмија Баруха, у: *Сабрана дела*, књ. XIII, Уметник и његово дело, 235–239.
- Амброзић 1979: К. Амброзић, Андрић и сликарство, у: А. Исаковић (ур.), *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: Српска академија наука и уметности, 749–763.
- Бихаљи-Мерин 1961: О. Бихаљи-Мерин, Предговор, у: И. Андрић, *Записи о Гоји*, Нови Сад: Матица српска, 5–20.
- Видаковић Петров 2007: К. Видаковић Петров, *Србија и Шпанија: Књижевне везе*, Београд: Сигнатуре.
- Ивановић 1981: Р. Ивановић, Есејистика и критика Иве Андрића, у: Д. Недељковић (ур.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, 455–467.
- Јандрић 1976: Љ. Јандрић, Над есејима и критикама Иве Андрића, и Поговор, у: И. Андрић, *Есеји и критике*, Сарајево: Свјетлост, 5–18 и 347–349.
- 1977: Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем 1968-1975*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Јеремић 1962: Д. Јеремић, Андрић и Гоја, Београд: *Књижевне новине*, XIV/163, Београд, 3.
- Лилић 1977: З. Лилић, Андрићево одушевљење Боливаром, Београд: *Политика*, LXXIV/22826, Београд, 19.
- Новаковић 1981: Б. Новаковић, Структура Андрићевог путописа, у: Д. Недељковић (ур.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, 439–453.
- Павловић-Самуровић 1993: Љ. Павловић-Самуровић, Андрић о Симону Боливару, у: *Зборник МСЦ-а*, Београд: Међународни славистички центар, 22/1, 305–315.
- Поповић 1981: Р. Поповић, Животопис Иве Андрића, у: *Сабрана дела Иве Андрића*, књ. XVII, Свеске, 240–337.
- Тартаља 1981: И. Тартаља, Писац као читалац и читалац као писац, у: Д. Недељковић (ур.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, 15–25.
- Удовички 1988: И. Удовички, *Критичко-есејистичко дело Иве Андрића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Задужбина Иве Андрића.
- Хименес 1932: Х. Р. Хименес, Клас, ***, ***, Београд: *Српски књижевни гласник*, XXXVII/2, Београд, 99–100.
- 1933: Х. Р. Хименес, Не, ***, ***, ***, ***, ***, Београд: *Српски књижевни гласник*, XL/6, Београд, 427–428.
- 1979: J. R. Jiménez, *Antología poética*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Џацић 1962: П. Џацић, Записи о Гоји, Београд: *Политика*, LIX/17358, Београд, 16.

Vesna Z. Dickov

IVO ANDRICH Y LAS CULTURAS HISPÁNICAS

(Resumen)

El interés de Ivo Andrich por las culturas hispánicas despertó durante su estancia (el invierno de 1928/1929) en Madrid. Su amistad con el hispanista Kalmi Baruh y el conocimiento de la lengua y literatura sefardíes contribuyó a mejorar el entendimiento de la escena literaria española de aquel tiempo (las corrientes vanguardistas, la generación del 27, las raíces de la literatura social), lo que le llevó a traducir algunos poemas de Juan Ramón Jiménez, uno de los máximos representantes de la poesía pura, y a leer los poemas de Pablo Neruda en español. De aquella época son conocidos también un diario de viaje que Ivo Andrich escribió sobre Castilla, y dos ensayos: uno sobre el pintor español Francisco de Goya y otro dedicado al gran Libertador venezolano Simón Bolívar. La vinculación de Ivo Andrich con las culturas hispánicas fue temprana, espontánea y diversa, abarcando, no solamente, el campo literario, sino también la pintura, la política y la historia.

Palabras clave: Andrich, lengua española, sefardíes, literaturas hispánicas, diario de viaje, Goya, Bolívar, recepción crítica.

Горана С. РАИЧЕВИЋ*
Универзитет у Новом Саду**
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

АНДРИЋЕВА СЛИКА О АУСТРОУГАРСКОЈ МОНАРХИЈИ НА БАЛКАНУ

У раду се разматрају начини на које је Иво Андрић видео присуство Аустроугарске у Босни и Херцеговини. Полази се од ставова неких аутора да је писац негативно вредновао источњачку, исламску културу, па се у том контексту проверава његова наводна „западњачка” оријентација заснована на вери у прогрес. Закључује се да је Андрић негативно оцењивао и османлијско и аустроугарско присуство у Босни – јер су и једна и друга империја свој културни образац наметале домаћем становништву, те се верује да се анализи пишчевих слика о њима не може приступити са становишта тзв. постколонијалне критике. Такође се, осим о политичком, говори и о поетичком аспекту његове позиције према Истоку и Западу – те се издваја пишчева одређеност за припадање „трећем свету”.

Кључне речи: Иво Андрић, ислам, Османлијско царство, Аустроугарска, Балкан, Босна и Херцеговина

Колико је имаголошко полазиште у проучавању неког писца и његовог дела најчешће лоше замаскиран политички дискурс, у коме су и „наука” и „објективност” само покрића за исто тако пристрасне и заинтересоване ставове који треба да оспоре наводна робовања великих писаца предрасудама идеолошким, националистичким или расистичким, најбоље се може показати на тзв. „случају Андрић”. Довољно је само на неком од Интернет-претраживача поред пишевог имена укуцати нпр. „ислам”, и добиће се огроман број текстова у којима различити аутори тврде да је југословенски односно српски нобеловац¹ у свом делу у лошем светлу приказао босанске муслимане, као и читаву њихову културу наслеђену из исламске Отоманске империје. Као главни доказ за ову тврдњу ослањају се поменути „стручњаци” на докторску тезу „Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине” коју је писац написао на немачком језику (*Die Entwicklung des*

* gorana.raicevic@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта 178005 који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ Нобелову награду Андрић је добио као југословенски држављанин, а данас, када државе Јужних Словена више нема, поштујемо његово одређење да припада српској књижевности и култури.

geisti Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der turkischen Herrschaft) и одбранио на универзитету у Грацу 1924. године. Чињеница да овај текст није био доступан у преводу на српски језик све до 1981. године,² али и склоност угледних српских историчара књижевности да говоре о свесној пишевој тенденцији да „позитивно” односно „негативно” карактерише ликове у односу на њихову припадност исламу или некој другој вери или нацији у „проклетој” земљи Босни, наводе савременог читаоца на помисао да ту „нечега ипак има”, те да је сасвим у складу са савременим теоријским дискурсом, дакле врло модерно, „деконструисати” писца чије се дело некада сматрало врлом општечовечанских, универзалних вредности. (Зар нису и много познатији европски писци од Дантеа, преко Гетеа и Флобера у Библији тзв. постколонијалне критике, *Оријентализму* Едварда Саида, „раскринкани” као арогантни игноранти који са висине гледају на све што је различито од западноевропске културе, а посебно ако то нешто долази са Истока.) На примеру аргументације коју у прози „Мрак над Сарајевом” (*Политика* 1931) доктор Галанти развија о османлијској управи и култури којима у сваком погледу влада принцип „овостраности” (како би то рекао Лавцој), видећемо како је представа о Андрићу-западњаку доказива саидовском тезом да је источњачки човек у очима Запада доживљаван као чулан и телесан, што је свакако имало и вредносни предзнак, те га стављало у нижи и подређен положај духовно оријентисаном окциденталцу:

„Мислећи много и дуго о Османлијама, лекар је сваки пут долазио до истог закључка: њихова снага почива у њиховом односу према видљивом свету. Они се од постанка осећају једно са видљивим светом и не желе ништа ни да му одузму ни да му додају. Отуд њихов мир и њихова равнодушност која подсећа на чудну равнотежу анималног света. Њихова сила и њихова власт то су дарови које стварност даје онима који је признају безусловно и искључиво. Зато је бесмислено и узалудно борити се против њих, јер турски систем, непоколебљив, постоји као што постоји свет, живи с њим и дотрајава с њим, али не боји се тога, не познаје немира, не трпи пораза, не лута, не каје се, не прашта, иде право ка циљу, а циљ му је прост и јасан: овај свет, васколик и овакав какав је.

Лекар је добро увиђао да у суштини нису у питању државне границе, војничке победе и политичка моћ. И побеђени, прикљештени и осиромашени, Турци ће увек бити господари овога света, не због своје моћи него због свог односа према њему.

Последњи Турчин, дотеран у најудаљенију покрајину Мале Азије, уживаће своја последња добра: храну, пиће, жену и кућу, боље, јачи и друкчије него ма који Хришћанин са Запада. И нема силе која му то може отети. Ако и он погине једног дана, бранећи та своја добра, само ће потврдити принцип на ком је постојао и живео. Надгробни камен турски – бели весели нишан без туге и тајне – показује само место на ком је застао један Турчин у својој борби за посед света или за одбрану његових добара. То што лекар зове у себи ’турски принцип’, постојаће увек...” (Андрић 1931: 23).

Јунаци Андрићевих приповедака – обојени „мутним и тамним нагонима” о којима је говорила још Исидора Секулић у свом чувеном есеју „Исток

² Немачки оригинал са преводом Зорана Константиновића објављен је у првом броју *Свезака Задужбине Иве Андрића* 1981. године. О разлозима због којих писац није дозволио да се она објави за његовог живота, неприкладно је, верујем, говорити без чврстих доказа. О њој су пре објављивања писали Иво Тараља (*Есеји и записи Иве Андрића*, Београд 1962) и Радован Вучковић у својој *Великој синтези* (Сарајево 1974).

у приповеткама Иве Андрића” из 1923. године (иако, не смемо заборавити, она источњачку уметност види као најближу мистици – оном чарању из којег произлази источњачка прича), виђени су и код савремених критичара као оријенталци „који изгарају под притиском чулних жеља или чежњивих опседнутости лепотом жене” или страдају захваљујући „разорној и болесној страсти” (Вучковић 2009: 153).

Тема овог рада, као што се и из наслова види, није Андрићев однос према Истоку, исламу, муслиманској култури и цивилизацији. Међутим, разматрање односа пишевог према Аустроугарској, држави у којој је рођен и провео део младости, чије је присуство у Босни у својим приповеткама и романима описивао у истом, ако не и већем обиму од доба „турског земана”, и која је најнепосредније утицала на преношење западњачког цивилизацијског модела, неизбежно ће се дотицати и питања односа пишевог према Истоку. Другим речима, ако је у мислима доктора Галанција писац исказао и свој став, ако је истина оно што се данас ишчитава из његове докторске тезе – да Андрић није разумео исламску филозофију, религију и поглед на свет, онда је том и таквом погледу на свет морао бити супротстављен један другачији, европски модел културе, који је писац могао да упозна управо као поданик двојне монархије, оне Аустроугарске што је окупирајући једну балканаку земљу, требало да је спаси од нереда, дивљаштва и хаоса унесећи ред, поредак и напредак.³ Једно од конкретних питања на које би требало одговорити овим поводом је: да ли је Андрић заиста ликовима источњачких „чулника” супротставио духовном животу наклоњене западњаке?

Говорити о Андрићевом односу према Аустроугарској немогуће је одвојити од идеологије и политике, утолико што је млади писац, припадник оне генерације младобосанских интелектуалаца-побуњеника, за своје писање можда најважније егзистенцијално искуство стекао управо тамнујући почетком Првог светског рата у мариборској тамници. Немогуће је заборавити пишеву припадност тзв. југословенској националистичкој омладини – која је 1912. године, демонстрирајући против избора Цуваја за бана Хрватске, запалила мађарску заставу певајући „Хеј Словени”. Па ипак, о односу његовом према великој средњоевропској империји, као о носиоцу одређеног модела културе, могуће је можда и валидније судити на основу пишевих назора који се ишчитавају из његове поетике. Оно што заправо хоћу да кажем је да је можда логично да Андрића-декартовца – писца за којег мисао није само одбрана од сваког зла на земљи, већ и суштински предуслов очовечења, искључиви избавитељ од задатости материје-тела и чулности којима робујемо у деструктивној анималности – замишљамо као мислиоца западњачке оријентације – оног који верује у прогрес, напредак који доноси управо на просве-

³ Алудира се на проглас генерала Филиповића на српском и турском језику становништву Босне и Херцеговине који Алихоца сриче у деветом поглављу романа *На Дрини ћуприја* (1945): „Цар и Краљ није могао више гледати како насиље и немири владају у близини његових покрајина, како биједа и невоља куцају на границе његових земаља... Он је скренуо поглед европских држава на ваш положај и у вијећу народа једногласно је закључено да вам Аустро-Угарска врати мир и благостање које сте одавно изгубили” (Андрић 1963: 127).

титељском, па затим позитивистичком поверењу у образовање и науку. Као младић који је највећи део знања из европске књижевности и културе стекао читајући књиге на немачком, који је студирао у Загребу, Бечу и Кракову, морао је дакле показивати симпатије према држави која је у Босни сменила владавину источњачке феудалне деспотије, пословично сурове према неисламском становништву (раја), али и свему што је убого и сиромашно. Јесу ли Хабзбурзи, односно Аустроугарска, заиста били просвећени западњаци,⁴ који су, како се тврди у поменутој тези, заустављеном, окамењеном развоју духовног живота у Босни (тако да нпр. земље под Османлијама нису могле да имају индивидуалистичким принципом покренути ренесансу) удахнули живот својом рационалном, напредном управом заснованом на добро утемељеним законима дуге администрацијске традиције, то је питање на које ћу покушати да одговорим у овом раду.

Да је аустроугарску окупацију Босне и Херцеговине Андрић сматрао значајним, преломним догађајем у више трагедијом и страдањем него гостањем и напретком обележеној историји ове балканске земље, сведочи и значајан број приповедака које се тематски и мотивски везују за смену источњачке управе западњачком. „Мара милосница” (1926), „Један дан у Сарајеву крајем јула 1978. године”, (1929), „На латинској ћуприји” (1929), „Руђански брегови” (1935), „Поручник Мурат” (1938) само су неке од приповедака чији су јунаци, као и њихова судбина, посредно или непосредно одређени „великом историјом”, одлукама великих сила које су један народ и једну земљу предале из руку једне империје на заласку у руке друге чији се крај још није назирао, али чија је пропаст, показало се, такође била неминовна. Најзанимљивија у овом низу, за нас је, међутим, приповетка „Рзавски брегови”, објављена исте године када је Андрић одбранио своју докторску дисертацију (1924), и која, како с правом говоре критичари, по својој структури приче-хронике, која обухвата четрдесет година аустроугарске владавине у Босни, представља „нацрт” (Вучковић 2009: 161) чувеног романа *На Дрини ћуприја* објављеног две деценије касније. Промене које нова власт доноси у својој мисији да становницима Босне и Херцеговине „врати мир и благостање”, како се каже у прогласу окаченом на ћуприји, у који чкиљи несрећни Алихоџа, онако како их описује Андрић – огромне су у својим размерама и у својој наметљивој захукталости. Босанску тишину пробија прво долазак војске која „им засени очи и заустави реч у грлу”, и која сваким дугметом на униформи дочарава „силу, благостање и ред неког другог света” (Андрић 1963: 137). Затим долазе чиновници, „решени да својом невидљивом али све више осетном мером закона, наредиба и прописа обухвате живот сам, са љу-

⁴ У другом прогласу народу Босне и Херцеговине Фрање Јосифа који Андрић такође наводи у роману о вишеградском мосту, „привођење срећнијој будућности” становништва балканских покрајина описивано је (као испуњење обећаног) управо у категоријама просвећивања и напретка: „И Ми, на Нашу велику радост, смијемо слободно рећи: сјеме што је бачено у бразде подривеног тла, богатом је никли истјерало. И Ви исти морате то као благодат осјећати: да су намјесто силе и зулума ступили ред и сигурност, да се рад и живот налазе у сталном развиту, да се оплемењујући утицај умножене образованости показао и да се под заштитом уређене управе може свако плодомима свога рада веселити...” (Андрић 1963: 237).

дима, животињама и мртвим стварима, и да измене и помере све око себе; и спољни живот касабе и навике и нарави живих људи од колевке па до гроба. А све то раде мирно и без много речи, без силе и изазивања, тако да човек нема чему да се одупре” (Андреј 1963: 143). Све што нова власт у Босни чини, сва та бука са којом се гради и разграђује, а то негде дубоко осећају сви њени житељи – било да је реч о конзервативним муслиманима што се према свакој промени односе као према недаћи, од које је једина одбрана стрпљиво чекање јер „ничија није до зоре горјела”, било о некадашњој раји – није ту искључиво због њихове добробити и благостања.⁵ Сви ти катастри и пописи – геометријско уређење улица, са кућама „на црту” и кућним нумерама, само је наизглед, поред чистоће и осветљења, новина која треба да послужи човеку-појединцу, ма које нације или вере био. А себични интереси државе која је добила колонију усред Европе, имали су, према Андреју, много погубније ефекте, управо захваљујући илузији, фатаморгани о напретку и комфору који је те интересе маскирао.⁶ И Босна је, каже Андреј, крајем 19. и почетком 20. века захваћена тим западњачким таласом вере у прогрес:

„То су била она три деценија релативног благостања и привидног, францјозефског мира кад је многи Европљанин мислио да има непогрешну формулу за остварење столетњег сна о пуном и срећном развитку личности у општој слободи и напретку, кад је деветнаести век простирао пред очима милиона људи своје многоструке и варљиве благодети и стварао своју фатаморгану од комфора, сигурности и среће, за све и свакога, по приступачним ценама и на отплату” (Андреј 1963: 186).

Иронија која произлази из начина на који се овај (привидни) напредак мери новцем, најбољи је пример који показује колико је Андреј западњачку цивилизацију с прелома векова доживљавао као материјалистичку, и као такву потпуно несагласну свакој врсти духовности, поготову када је њен носилац држава која обећањем благостања и реда прикрива своје империјалистичке интересе. Аустројска власт у Босни била је, иако је подједнако као и турска и полазила са материјалистичких исходишта и ишла им на руку тамо где је спровођена, због својих префињених, скривених метода, опаснија од османлијске: „Све што је свирепо и грабежљиво у њој, било је прикривено достојанством, сјајем и освештаним формама” (Андреј 1963: 187). О правој мисији Хабзбуршке монархије на Балкану,⁷ проговориће Андреј отворено

⁵ Не треба заборавити ни коментар приповедача у роману о Ђуприји на Дрини, када се поводом прогласа после анексије 1908. године каже: „Чим једна влада осети потребу да својим грађанима обећава путе плаката мир и благостање, треба вити на опрезу и очекивати обрнуто од тога” (Андреј 1963: 239).

⁶ Слично мишљење има и Милош Црњански, писац који је рођен на периферији Српства, у Аустроугарској монархији. Вид. нпр.: Црњански, Милош (1999). Чамџија пева. *Есеји и чланци* II. Београд-Лозана: Задужбина М. Црњанског – L’age d’homme: 243.

⁷ Да Андрејев став није био пристрасан, говори и мишљење британског историчара Алена Тејлора у изнето у књизи *Хабзбуршка монархија*: „За Аустроугарску су те покрајине биле ’белчев терет’: остале европске земље су у ту сврху освајале колоније у Африци а Хабзбуршка монархија је у Босну и Херцеговину слала вишак својих интелектуалаца: бирократе, градитеље путева, археологе, етнограве, па чак и рентијере. Две покрајине су добиле све добробити царске владавине: помпезне јавне зграде, беспрекорне касарне за окупаторску војску, банке, хотели, кафане, добро снабдевање водом у административним центрима и летовалиштима где су се чи-

– дакле не у својству свезнајућег приповедача или кроз уста књижевног јунака са којим га је тешко довести у везу – у тексту „Један поглед на Сарајево” објављеном први пут у периодичи 1953. године, и то анализирајући аустријску архитектуру, према којој је, сазнајемо то и као читаоци његових приповедака и романа, осећао дубоку одбојност. Зарад целовитог утиска, упркос дужини, наводим овај одломак без скраћивања:

„Године 1878, турску власт је, после више него четиристогодишњег владања, сменила власт Аустро-угарске монархије. Тако је једну дотрајалу империју Османлијско царство сменила друга империја у дотрајавању монархија Хабсбурга. Берлински конгрес поверио је Аустрији управу турских покрајина Босне и Херцеговине, са изричитим задатком да у тим земљама уведе праведнији и бољи поредак, у првом реду да реши застареле и немогуће аграрне односе који су били извор незадовољства и општег сиромашења земље. Монархија Хабсбурга, која је још у Наполеоново време, како се говорило, била за цело једно столеће у задошћењу за историјским развитком Европе, показала се неспособном и изневерила „мисију” коју су јој велике силе повериле. Ниједно од битних животних питања она није решила ни могла да реши у окупираним земљама. Несумњиво да је са новом влашћу дошла и релативна цивилизација и са њом и уређење Сарајева у савременијем духу и облику. Али већина оног што је та аустријска окупаторска власт давала Босни и Сарајеву било је у ствари више потребно њој и њеним даљим империјалним циљевима на Балкану него народу Босне и Херцеговине. Окупаторова урбанистика, као и његова архитектура, била је веран израз његових друштвених схватања и политичко-привредних планова. На оријентално Сарајево, које је већ одавно било у пуној декаденцији, али још увек имало и хармоније и логике у свакој својој појединој грађевини, као и у свом целокупном изгледу, налепила је аустријска власт архитектонску недоношчад Централне Европе. Она је створила уске улице, невеселе куће са мрачним ходницима, католичке цркве и капеле без трага племените традиције и лепоте. У исто време она је модернизовала, проширила стара и подигла нова утврђења по висовима око Сарајева.

Тако је та архитектура без духа и одушевљења, без живота и животне радости, страна схватањима и потребама новог времена и интересима широких маса народа, ударила свој печат једном делу Сарајева. И тако је у старој османлијској бусији отворена нова, модерна бусија новог империјализма хабсбурговске марке” (Андрић 2002: 194).

Одбојност и хладноћу којом исијава административним, хипертрофираним бирократским духом⁸ прожета архитектура аустроугарске Босне, нећемо, међутим, пронаћи у описима кућица оних источњачких варошица у којима „што напрсне, било би закрпљено, што се нагне, подупрто” (Андрић 1963: 147). Напротив, лепота у несавршенству, и њен доживљај код писца садржи онолико топлине више, колика је супротност између доживљаја аустријске касарне која је дошла на место караван-сераја у роману *На Дрини ћуприја*:

„Тешко је наћи на Оријенту грађевину која је цела лепа, чиста, и којој се ништа не би могло приговорити. Али, с друге стране, не постоји на Истоку грађевина која, ма како оронуда и запуштена била, нема бар педаљ зелене баште, или чесму живе воде, или само

новници одмарали од тешког рада за Царевину. Али прави ’плодови’ аустроугарске управе нису се видели: када је 1918. она пропала, оставила је за собом осамдесет осам одсто неписмених становника Босне и Херцеговине... Хришћанска већина у тим покрајинама је доживела само једну промену – више није могла да устане против својих господара. То је, све у свему, била ’мисија’ Хабсбурга у Босни и Херцеговини” (Тејлор 2001: 173–174).

⁸ О огромном бирократском апарату Двојне монархије на заласку говори и Чарлс Тејлор: „Такву слабост и пометњу може да издржи само држава коју држи челична бирократска конструкција, а Аустрија је својих последњих двадесет година живота преживела само захваљујући свом огромног државном апарату...” (Тејлор 2001: 193).

једну једину саксију са пажљиво негованим цвећем минђушице или руже месечарке” (Андреј 2002: 250).⁹

Овакав доживљај архитектуре Истока и Запада открива нам једног другачијег Андреја, који никако не може да се уклопи у слику писца опхрваног стереотипима о чулном, недуховном истоку. У истој забелешци о Оријенту, исправиће писац доктора Галанција тврдњом да телесни живот на истоку није доминантан, већ само „сувише откриван и јаван”, док су са друге стране „њихов духовни живот и његове манифестације исушве... повучени и маскирани” (Андреј 2002: 250). Сасвим у складу са овим увидом, не могу да се сложим са тврдњама по којима је Андреја ликове оријенталаца приказивао као чулнике, или још страшније, као перверзњаке: ни Алија Ђерзелез, упркос својој незграпности, кад из легенде сиђе у живот, није негативан лик, напротив, попут Бодлеровог албатроса, он се саплиће и посрће када промени етички, па чак и цивилизацијски контекст: када из колективистичким принципом обојеног патријархалног, јуначког света бане у свет индивидуалистичке, личне чежње за лепотом која је „највећа од свих варки човекових: ако је не узмеш – нема је, ако покушаш да је узмеш – престаје да постоји” (Андреј 1981: 173). И као што сликар Вјекослав Карас из недовршеног романа *Омер-паша Латас*, не зна да ли уопште као таква објективно постоји и привлачи нас снагом који поседује или је она „снага која извире из нас”, тако су и такви особењаци попут Алије Ђерзелеза и Мустафе Мацара (уметника у кожи злочинца или злочинца у кожи уметника) начињени од грубе образине и скривеног духовног живота сублимираног у тежњи за вишим облицима постојања, ма колико се она утопила у песимистичку визију људске егзистенције у којој се до лепоте иде право само новцем и у којем је „свет пун гада: и крштеног и некрштеног”.

Ако упоредимо две слике из Андрејеве прозе, у којима се на сличан начин мења перцепција јунака који силази са коња, од којих је први поменути Алија Ђерзелез, а други аустријски официр који је ушао у вишеградску касабу након објављења окупације, није тешко уочити на чијој страни су пишчеве симпатије. Насупрот „несрећном, славном и смјешном” јунаку који је „пројахао своју младост између Травника и Стамбола”, за којим је ишла песма што је славила храбре подвиге и јуначка дела, оном здепастом, дугоруком, невештом у речима мрзовољнику, Андреј је у роману *На Дрини ћуприја* дао једну другачију трансформацију на истом мотиву. Када се издвојио из групе коњаника, чији је изглед и држање оставио на домаће становништво огроман утисак, када је свако дугме на мундиру преносило поруку о величини и снази империје коју представљају, и када је сјахао на земљу, пуковник аустроугарске војске претворио се у нешто сасвим друго:

„Чим је дотакао ногама земљу, пуковник се преобрази. Био је мален, неугледан, преморен, непријатан и опасан човек. Као да је он једини од њих и за све њих ратовао” (Андреј 1963: 138).

⁹ Забелешка о оријенту је из 8. јула 1934. године.

Лик овог неименованог „ситног”, „оштрог” и „злоћудног” официра „коме је рат постао прави живот, који, не мислећи на себе и не водећи рачуна о другима, све људе и земље око себе види само као предмет или као средство рата и борбе, и који се понаша као да за свој рачун и у своје име ратује” (Андрић 1963: 139) може се тумачини и као персонификација нове власти чија се слава, спољни углед и обећања о бризи за другог, изјаловљавају и раскринкавају као безлични, свега човечног лишени интерес.

Ако се погледа на укупно Андрићево стваралаштво, ликови истинских индивидуалности (са свим позитивним и негативним особинама) припадали су тзв. оријенталној, источњачкој културној матрици, које је управо она доза како ирационалности тако и одступања од типског, чинила упечатљивим, животним, а самим тим не и далеким за симпатију или боље рећи емпатију писца и читаоца.

Онако како је видео аустријску архитектуру, као безличну, хладну и ни по чем посебну, тако је Андрић гледао и на културу средњоевропске империје: као на идеални простор *просечности* – бирократизоване малограђанштине, послушничког, удворичког менталитета што не стреми ничему вишем од грађанске удобности и пуне трпезе – оне просечности коју је као студент видео у Загребу и с презиром описивао у младалачким писмима Војмиру Дурбешићу – и који је у његовом делу дао мановски доживљај грађанске егзистенције као туђинства за све што је дело духа и што има склоности непрагматичним делатностима каква је уметност. Ако његово дело посматрамо са тог аспекта, онда ћемо се уверити да писац ни у ком случају није културу велике хабзбуршке традиције видео као мање материјалистичку од османлијске. Штавише, окупатор који делује без изазивања и силе која у балканском човеку буди жељу да се одупре, да се у том одупирању бори до смрти, да се саможртвује – јер је управо жртва у основи колективистичког патријархалног културног обрасца захваљујући којем су балкански народи и могли да опстану, будући увек на удару јачег и моћнијег туђина – за Андрића је много опаснији када игра на карту индивидуалистичког интереса. То у српској књижевности није нова идеја – после „тровања господством” о којем говори Лаза Костић у *Пери Сегединцу*, па преко Милоша Црњанског, који је тврдио да је материјалистичка аустријска култура (уз перфидну политику Беча што је управо у грађанским слојевима стварала велики број ренегата) за српски народ била много погубнија од турске, управо се Иво Андрић проблем конвертитства осветлио уметнички и психолошки најсавршеније. (О томе како су се наши писци који су изникли из авангардне осећајности и идејности после Великог рата – а при том мислим посебно на Црњанског и Андрића – односили према феномену жртве и жртвовања као колективистичком принципу на супрот индивидуалистичком еросу, и колико су и зашто глорификовали први а одрицали вредност другом – представља једно од кључних питања српске књижевне али и културне историје и захтева много више простора да би се на њега одговорило.)

*
* *

И да закључим – кључни разлог због којег се Андрићеви ставови према турској и аустроугарској улози на Балкану не могу тумачити са становишта постколонијалне критике је тај да наш писац није припадао култури колонизатора, већ из перспективе Југословена којем су и једна и друга власт биле туђинске и наметнуте. О томе треба водити рачуна и када се чита његова докторска дисертација, у којој стоји и примедба ауторова да сва места у расправи „у којима се говори о утицају турске владавине, не би требало схватити као критику исламске културе као такве, већ једино као критику оних последица до којих је дошло услед њеног преношења на хришћанску, словенску земљу” (Андрић 2009: 97). Отуда се и сасвим оправданом чини тврдња Зорана Константиновића да се у пичшевој докторској тези „осећа његов одговор и на питање о аустројској политици према верски подељеном живљу у Босни” (Константиновић 2009: 140), што је став који открива писца као припадника генерације „побуњених анђела”, политички ангажованих младих људи који су се борили за стварање своје државе – државе Јужних Словена на Балкану. Како то лепо формулише Константиновић:

„Они су логички закључивали, а тако и осећали, да је сваки покушај неке од тих структура да силом савлада друге – чему су мрачне али моћне снаге одувек тежиле, тј, да постану *hybris* другој – дубоко назадан, па је у овим условима за њих могла постојати једино југословенска перспектива” (Константиновић 2009: 144).

Ако сам до сада износила политичке разлоге ауторових ставова према аустроугарској, али и према турској власти, остаје ми да кажем нешто могућностима да се одговори на нека од постављених питања изнутра, из ауторове поетике. Већ поменути одломак из романа *На Дрини ћуприја* разуверава нас као читаоце у то да је Андрић био поклоник западњачке идеје о прогресу. Из последњих поглавља овог романа, из перспективе коју је његов свезнајући приповедач заузео причајући историју моста, читалац закључује да је писац много ближи идеји о томе да материјални напредак који је донела историја деветнаестог и нарочито двадесетог века није нити подударна нити управно сразмерна духовном напретку човечанства. Пишући о генерацији „побуњених анђела” који горе младалачком жудњом за променом, изгарају у борби за боље сутра, Андрић као да је и према њима заузео један самоироничан, дистанциран став, те је, по мом дубоком уверењу, много ближи прећутаним источњачком мудрошћу прожетим мислима Фехима Бахтијаревића о таштини сваког људског подухвата:

„...Жеља за наглим променама и помисао о њиховом насилном извођењу јављају се често међу људима, као болест, и хватају маха понајвише у младости главама; само те главе не мисле како треба, не постижу на крају ништа и обично се не држе дуго на раменима. Јер, није људска жеља оно што располаже и управља стварима света. Жеља је као ветар, премешта прашину са једног места на друго, замрачује понекад њоме цео видик, али на крају стишава се и нада и оставља стару и вечну слику света иза себе. Трајна дела на земљи остварују се војом вољом, а човек је само њено слепо и покорно оруђе. Дело

које се рађа из жеље, човекове жеље, али не доживи остварење или није трајно; у сваком случају није добро. Све ове бујне жеље и смеле речи под ноћним небом, на капији, неће променити у основи ништа; проћи ће изнад великих и сталних стварности света и изгубити се тамо где се смирују жеље и ветрови. А заиста велики људи, као и велике грађевине, ничу и ницаће тамо где им је божјим промислом одређено место, независно од празних, пролазних жеља и људске сујете” (Андрић 1963: 269).

Када се определио за причу (као легенду, бајку) која је, насупрот контингентној природи појединачних историјских догађаја, као архетипски супстрат прави пут ка истини о човеку, Андрић се много више приближио митској представи о цикличном кретању цивилизација, али и о нечему што зовемо „универзалијама”. У том смислу он и јесте и није Западњак – скептик у којег се претворило некадашњи младић који је веровао у прогрес и промену, у научна сазнања у служби човека и човечности, без илузија да уметност може да значи много у свету у којем владају материјални закони („Разговор с Гојом”), Андрић је остао на позицији мислиоца који верује у хуманистичку идеју – да ће на свету увек постојати добри људи чија ће дела служити целом човечанству, без обзира на веру и нацију. И то је једина порука целокупног његовог дела.

ЦИТИРАНА ДЕЛА

- Андрић 1931: Андрић Иво, Мрак над Сарајевом. *Политика* (Божјићни додаток). 6. јануар: 23.
- Андрић 1963: Андрић Иво, *На Дрини ћуприја*. Сабрана дела, Београд-Нови Сад и др.
- Андрић 1981: Андрић Иво, *Омер-паша Латас*. Сабрана дела. Београд и др.
- Андрић 2002: Андрић Иво, *Предела и стазе*. Београд: СКЗ
- Андрић 2009: Андрић Иво, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. Београд: Службени гласник
- Вучковић 2009: Вучковић Радован, Значај Дисертације за генезу Андрићевог књижевног дела. *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. Београд. Службени гласник. 149–187.
- Константиновић 2009: Константиновић Зоран, О Андрићевом докторату. *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. Београд: Службени гласник. 135–149.
- Тејлор 2001: Тејлор Ален Џ. П., *Хабзбуршка монархија 1809–1918*. (Прев. Мирјана Николајевић). Београд: Слио

Gorana S. Raičević

ANDRIĆ'S IMAGE OF AUSTRO-HUNGARY IN THE BALKANS

(Summary)

The essay presents a discussion on Ivo Andrić's perception of the Austro-Hungarian presence in the Balkans. The author starts from a few authors opinion that Andrić had had negative attitude toward Eastern cultures, trying to find out whether he affirmatively valued the Western conception of the culture as a progress. The conclusion is that Andrić judged both Turkish and Austrian presence in the Balkans – having seen both cultural patterns (Eastern and Western) as enforced to South Slavic peoples. It is said also that postcolonial discourse is not appropriate for an analyses of Andrić's work. At the end poetic reasons for abandoning Western idea of progress have been presented, with a recollection of the Andrić's sympathy toward the so called „third world”.

Јелена Н. ПИЛИПОВИЋ*
Универзитета у Београду**
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

EX PONTO

Преображавање самоће у Андрићевим лирским записима и Овидијевим елегијама из изгнанства

Својим раним лирским записима Иво Андрић даје име последње збирке епистоларних елегија Публија Овидија Назона, указујући тиме на суштинске сродности које сасвим наткриљују ерудитивност која лежи у таквом поступку. Низ непосредних и вероватно интенционалних алузија утапа се у многилику мрежу интертекстуалних веза која се исплиће између два дела. Нит водиља јесте унутарњи преображај текста и истанчаног лирског лика који се њиме, под кринком првог лица, постајано изграђује. Оба дела представљају фиктивне посланице, премда се епистоларност Андрићевог често пренебрегава, зато што не испуњава све формалне захтеве. Унутар тог жанровског модела две поетске целине прелазе пут од аутоцентричне тугованке до метапоетске химне, а сличан симболички пут преваљује и лирски лик, од безнадежног изгнанника, унеколико и отпадника, поставши самосвојни стваралац.

Кључне речи: П. Овидије Назон, Иво Андрић, интертекстуалност, изгнанство, имагинација, фикционалност, идентитет.

Усамљеност, која се претвара у готово метафизичку самот, бол из ње проистекао, утисак сопствене нечујности и невидљивости и немоћи гласа који се обраћа читаоцу – сталне Андрићеве теме умногоме су фрагментарни одједи једне целовите онтологије усамљеништва коју Овидије гради у двама збиркама елегија из изгнанства.

Tristia и *Epistulae ex Ponto* јесу гласови уметничке замишљености над основним проблемима људске егзистенције, не само *de nomine* изговорени у првом лицу, него доживљени, препознати и испевани у пуној идиосинкрасичности. Овидијеве елегије из изгнанства одају изузетан утисак зато што изграђују самосвојан модел поезије чежње не за другом особом, већ за другом

* irida@yubc.net

** Рад је настао у оквиру пројекта Министарства за науку Републике Србије бр. 177001, „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба”.

стварношћу – за Римом који није само град, већ облик живљења.¹ Те песме стога стално флукутирају уз границу која дели плотску егзистенцију песника од тварне егзистенције песме – књига, у својој опипљивости и предметности, са својим папирусом, мастилом, титулусом, постаје супститут песниковог тела већ у првој песми прве изгнаничке збирке, *Тужбалице*: захваљујући том механизму имагинативне замене, песник одлази у Рим, улази у град, борави у њему.² Оба *тела* су рањива и потребита помоћи, али *тело књиге* може слободно да крстари светом, док је тело њеног списатеља заробљено у месту изгнанства. Индивидуалност се изграђује на нов и далекосежан начин управо када се песник суочи са проблемом који доводи у питање саме њене темеље – са угроженошћу слободе у најширем смислу. Свемоћ уређене и притом свепростирне државе – какво је Римско царство већ у доба Октавијана Августа – најпре не дозвољава појединцу да буде *политичко биће*, јер сви видови делатне политичке снаге леже на неком вишем нивоу, а тиме га онемогућава и другим функцијама аутентичног грађанина: изнад свега, међутим, чини га дословно и метафорички неприметним (Милар 1993: 1–17).

У модерној држави као институцији, а Хабзбуршка монархија је један од еклатантних примера, успоставља се иста игра свемоћи система и немоћи индивидуе. Иако је Франц Кафка песник над песницима те злехуде игре, она оставља трага и у Андрићевом тексту, започетом током боравка у аустроугарском затвору. Овидијев говор је усмерен ка извору моћи – експлицитно или имплицитно, он се обраћа најпре самом Августу, потом његовом наследнику Тиберију, као и императорској удовици Ливији.³ Но, остајући вечно без одговора, тај говор постаје солилоквиј не у поетичком, већ у онтолошком смислу речи. Егзистенцијални проблем са којим се тако не суочава само *изгнанник*, него и његов језик јесте принудни пасивитет – нова и свепрожимна безначајност претвара човека у беспомоћни објекат, а његов глас у беспомоћни звук.

Песничка реч тако постаје *sermo absentis* – израз који, у зависности од тога да ли га протумачимо као конструкцију са објекатским или са субјекатским генитивом, значи „говор упућен ономе кога нема” или „говор којим говори онај кога нема”. У сваком случају, у питању је реч с оне стране живота, из

¹ Погледати опсежније осврте на ту тему које доносе П. Марешо (2000: 165–187), Г. Вилијамс (2002: 233–245) и В. Римел (2006: 14–39).

²

*Tristia, I, 1: Parue—nec inuideo—sine me, liber, ibis in urbem:
ei mihi, quod domino non licet ire tuo!
uade, sed incultus, qualem decet exulis esse;
infelix habitum temporis huius habe.
nec te purpureo uelent uaccinia fuco—
non est conueniens luctibus ille color—
nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
candida nec nigra cornua fronte geras.
felices ornent haec instrumenta libellos:
fortunaе memorem te decet esse meae.*

³ Кроз поједине песме обликује се лик Ливије који је особито занимљиво упоредити са импресивним портретом ове жене у Тацитовим *Аналима* – погледати текст П. Џонсон (1997: 403–420).

симболичких простора не-живљења, из чије се нутрине и сама смрт узалуд прижељкује:

„*tempus edax igitur praetor nos omnia perdit,
cessat duritia mors quoque victa mea.*” *Ep. ex Ponto*, IV, 10, 7–8
„Незасито време прождире, дакле, све осим мене – мукама мојим побеђена, и смрт
преда мном застаје.”⁴

„*ille ego sum, lignum qui non admittar in ullum:
Ille ego sum, frustra qui lapis esse velim.*” *Ep. ex Ponto*, I, 2, 33–34
„Онај сам коме нипошто неће бити дозвољено ни да се претвори у дрво; онај сам
који да постане камен узалуд жуди.”

Изгнаничке елигије те просторе описују као крајолике изиграних чула – уши чују, али не латински језик, него неразумљиве гласове Гета и других варвара:⁵

„*Omnia barbariae loca sunt vocis ferinae,
Omniaque hostilis plena timore soni.*” *Tristia*, V, 12, 55–58
„Сва су места зверских гласова варварских пуна, сва су испуњена непријатљским
звукм који сеје страх.”

Очи виде, али само тамно, често узбуркано море и бескрајне мочварне равнице, које постају метафора хадских предела.⁶ Зато се свет који улази кроз чула замењује светом који се налази иза њих. Фикционална стварност постаје средство одсликавања душе:⁷ природа окована зимом је свеprisутни одслик психичке заробљености у простору без ближњих, али и без међуљудске присности. Постепено и наизглед парадоксално, место не-живљења постаје место рађања. Песниково биће у изгнанству доиста остварује многозвучну реч коју је изрекао на почетку списатељског пута: „*И највећу ће силу песма најзад победити.*”⁸ У принудном солипсизму, *Ја* не постаје тек замена за свет, већ и сверађалачка снага, која у метафоричкој андрогинности *из себе* успева да надокнади Другог, кога нема:

„*Palladis exemplo de me sine matre creata
Carmina sunt; stirps haec progeniesque mea.*” *Tristia* III 14, 13
„Палади налик, из мене сама, без мајке, створене су песме: тај пород мој, моје
потомство.”⁹

⁴ Сви преводи са латинског у овом раду су моји.

⁵ Овидије се често враћа на тему *изгнанства из језика*, али при том постаје први антички аутор који се упушта у разматрање односа латинског и варварских језика (Геман 1915: 50–55; Класен 2000: 134–171).

⁶ Примера је много – упућујем на: *Tristia* – II, 195–196; III, 4, 47–49; *Epistulae ex Ponto* – IV, 10, 59–62; IV, 4, 11–14.

⁷ О овом комплексном аспекту Овидијеве лирике видети студије Р. М. Батија (1994: 88–111) и Џ.–М. Класена (1999: 185–204).

⁸

„*Carminibus cessere fores, insertaque posti,
Quamvis robur erat, carmine victa sera est.*” *Amores*, II, 1, 27–28

⁹ У питању је лајтмотив лирике из изгнанства, тако да врло сличну поруку носе и стихови: *Tristia* I 7, 35 i III 1, 65.

Аналогна победа исприповедана је и у искиданом наративу Андрићевог *Ex Ponta*:

„Али ту за мојим вјећама – склопим ли само очи – живи сва величина живота и сва љепота свијета.” Стр. 11.

Да би се, међутим, до ње дошло морао је бити преваљен интрапсихички пут, умногоне исцртан по Овидијевим траговима:

„Бог не би требао да нас толико искушава и да нас доводи на страшно мјесто, гдје нам је смрт и живот једно исто.” Стр. 8.

„Све је у мени мртво; тако ми је добро. Не допире до мене звук, умро ми је очињи вид.” Стр. 9.

„...самоћа. Мука и неплодност мог живота потичу од ове страховите духовне изолације у којој се ледим и каменом и пропадам као напуштене куће у које нико не дира.” Стр. 34.

Овидијевски *sermo absentis*, у својој узвишеној двозначности, у Андрићевом приповедању постаје разговарања са самим собом:

„...ја стадох у удубину ниских врата у зиду, као кипу олтар, и гледајући прозорак са парчетом сиве бјелине рекох гласно:

- Ево ме, ту сам!

Мој глас је имао јак и светао звук оних који се одазивају.” Стр. 10.

*

Многи аспекти изгнанства видљиви су у оба дела, онај који их можда најснажније спаја, а који је уједно и херменеутички најзанимљивији јесте изгнанство из поетског стварања. Два *Ex Ponta*, наиме, заправо су записи о превладавању изгнаништва као идиосинкрастичног стања, као менталне стварности, унутар изгнанства као егзистенцијалне датости. То превладавање се одвија кроз трансформацију односа према сопственој творачкој моћи.

„Есхатонски” удаљен од сопственог дела, Овидије често спомиње своје стихове написане пре одласка из Рима, било оне давно настале попут *Љубави*, *Хероиде*, *Медеју*, било оне на драматичан начин напуштене, попут *Метаморфоза* (Лабате 1987: 91–129). Та остварења се у сваком случају налазе *с оне стране границе* – припадају претходном животу поетског сопства, које се у новом животу на особен начин поново рађа не више као Римљанин, већ као *изгнаник*, *exil*. Рез којим песник дели два ауторска лица – *Овидија у Риму* и *Овидија у Томима* није само оштар, већ реторички емфатичан: два лица постају снажни симболички ликови које песник конструише на темељу свога животног пута – односно сопствене визије тога пута. Одроз у огледалу је тако постао непосредна *грађа* из које настају поетски ликови. Поступак је сасвим аналоган оном којим из митске грађе, односно из обиља текстуалне традиције, настају велики симболичко-алегоријски ликови *Хероида* и *Метаморфоза*. Управо то аутоцентрично преусмерење је оно што песника *Тужбалица* и *Писама с Понта* чини првим писцем модернитета.

У Андрићевом *Ex Pontu*, стваралаштво такође припада другом животу – који, међутим, није смештен у прошлост, већ у будућност: а поетско соп-

тво заправо покушава да пређе преко нешто другачије есхатонске границе и да ступи у додир са оним стваралачким свога бића, које се кроз текст тек рађа. Стога је ово дело прелудиј свим будућим списима и представља унеколико најдубље поетички текст јер не излаже ма које стваралачке принципе или естетске увиде, него предочава начине на које *уметник који још то није* покушава да успостави дотицај са својим уметничким сопством.

Оба *Ex Ponto* тако представљају особена сведочанства: у питању су искидани наративи о путевима духовног сусретања. На овај или онај начин, свет себе ускраћује *отпаднику, изопштенику*, који га, заузврат, замењује фикционалним светом (Стабрила 1994: 469–478). Идеја супституције недоступног света сопственом творбом снажније је изражена код Овидија, али је код Андрића присутна на структуралном нивоу: кроз фабулативне исечке, и представља језгро које ће расти у његовим потоњим остварењима, пре свега *Проклетој авлији* и *Јелени, жени које нема*. Но, оба дела су инверзне химне споразумевању које је појмљено као залог среће. Комуникација са Другим се открива као наличје комуникације унутар стваралачког бића самог – једна од друге су неодојиве. У времену се препознају различити степени тог двоструког споразумевања, које је толико значајно да се поистовећује са живљењем самим.

Ламент над оскудношћу постојања у оба *Ex Ponto*-а готово све егзистенцијалне вредности препознаје као облике контакта са Другима, предочава их као ускраћене, отуђене од усамљеног лирског сопства, али не и разрушене, нити непостојеће: премда донекле угрожене, вредности су ипак стварне – контакти међу људима се остварују, пред усамљениковим оком исијавају из даљина, које су толико недосежне да попримају есхатонске одлике.¹⁰ Ове даљине код Овидија имају недвојбено тополошке димензије, док код Андрића тополошко уступа пред психолошким и фантазматским, тако да физичка даљина постаје *утисак удаљености* и *осећај туђинства*.¹¹ Влада сасвим индивидуална перцепција и отуда и индивидуална илузија о свом месту међу људима, одређена превасходно снажним доживљајем границе која се поставља између сопства и света на интраменталном нивоу. У писмима послатим с *Понта* пре два милинијума физичка даљина се преображава у симболичку, градећи пар универзалних тополошких симбола¹² – *средиште* и *обод*, у античкој свести замишљени као омфалос и *limes*, добијају имена *Рим* и *Томи*. Тако симболичка даљина остаје неизмерна и полисемична, али не дозвољава да се тополошка заборави или потисне – опипљивост тла, Земљиног шара, *orbis terrarum*, мора опстати унутар велике метафоричке структуре која над њом настаје.

Ту Овидијеву тековину Андрић неће баштинити у тексту чијим насловом му одаје почаст, већ у тополошком конструкту који ће доминирати његовим опусом – *Босни*, чија се симболичка вредност боље открива кад се у њој

¹⁰ Погледати теоријску анализу овог феномена коју даје С. Бадик (1989: 297–322).

¹¹ Погледати анализе појединих песничких слика и симбола који граде ову општу одлику Андрићевог текст у студијама И. Тартаље (1979: 37–45) и П. Палавестре (1981: 25–84).

¹² Више о томе у студијама М. Елијадеа (1999: 45–63) и Г. Башлара (2005: 196–211).

препозна овидијевски *limes*. Дифрактована слика модерног света допушта да се као чврсто место очува само обод, *пограничје*, *limes*, *Томи*, док је средиште изгубљено, пупка света више нема, модерна индивидуа не иде своје Риму нити верује да он постоји – иза сложених историјских фресака, како се често описују Андрићеви велики наративи, крије се кључан симболички мањак, који их заправо дефинише.

Место, макар и есхатонско, Овидијевих вредности наизглед стамено стоји – то је Рим. У питању је, међутим, сопствена визија Рима, сопствени фантазам Рима који је већ постао књижевни конструкт (у раним збиркама *Amores*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*). Стога је то умногоме самостворена поетска стварност, сопствено сновиђење које је већ задобило идентитет уметничке реалности – Рим за којим изгнанички овидијевски глас жуди, који имагинира, који сновиди изнова и изнова, јесте на много начина подударан са Римом који је пређашњи овидијевски глас већ описао, не као жудњу, већ као присуство. Отуда постоји неочекивана цикличност слике Рима у Овидијевом делу као целини. Другим речима, жал за Римом не захтева позивање на ванкњижевни контекст – напротив, потпуно је разумљив и објашњив из иманенције песниковог опуса: читалац не мора знати о Риму ништа осим онога што овидијевски гласови у разним делима говоре, да би му радња својеврсне емотивне *трагедије* о љубави човека и места била деловала сасвим мотивисано и разумљиво.

У Андрићевом опусу не постоји јединствено, увек исто место вредности коме се сопство враћа, реално или фантазматски. *Одисејски* идентитет и *одисејска* топологија – топологија света и топологија душе која рачуна са бескрајем непознатог, али и са непомеривом тачком постојаности – симболичким средиштем, које може бити острво Итака, које је надишло хомерски еп и постало аутономан и свеprisутан културолошки знак, које може бити имагинарно, и у топошошком смислу сасвим иреално, место у коме се секу осе света, као што је *омфалос*, *пупак света*, у Делфима, које може бити Рим, град над градовима, који је колико тварни, толико и имагинарни ентитет – нису више прихватљиве у андрићевском свету. Андрићев опус, наиме, унутар врло традиционалне наративне парадигме крије врло нетрадиционалан, врло химеричан идентитет – идентитет наративног гласа који истовремено, у дубоко списатељској нарцисоидности, као свечовечански, антрополошки идентитет који стоји *испод* целог опуса, *испод* свих његових ликова.

*

Преображавање стваралачке моћи унеколико је основни мотив целокупне Овидијеве поезије, у раним делима, међутим, прикривен мање или више прозирном копреном конвенционалне жанровске тематике. У *Тужбалицама* и *Писмима с Понта* метапоетске теме постају језгро елгије – уметник, уметност и стваралачка моћ се непосредно доводе у везу. Обухватајући једним погледом цео Овидијев опус, стиче се утисак да се жанровске конвенције, па чак и егзистенцијалије, какво је изганство, унеколико налазе у служби једне

постојане и једносмерне еволуције која води ка раскопређивању уметничког сопства. У лирици из Тома све кринке које је уметничко дело стављало на себе – жанровски модели еротске елегике, еротске дидактике, еротске епистуле, етиолошког епиграма... – као и све кринке које је уметничко *ја* стављало на себе – несрећни љубавник, ласцивни љубавник, *учитељ љубави*, свезнајући приповедач... – замењују се двојством које је отворено аутореферентно и слободно од жанровских традиција: *песник у Риму, изгнани песник*. Ти аутореферентни ликови можда су поетички најважнија творевина Публија Овидија Назона.

Песмотворна моћ, главни мотив његове нове, изгнаничке, поезије преображава се и показује свој амбивитет: њено ишчезавање у изгнанству и услед изгнаничких недаћа овидијевски глас упорно описује, али њен раст сам текст упорно осведочава. *Писма с Понта* завршавају стиховима који описују потпуну разградњу и уништење симболичког, поетског *тела*, коме последње ране задаје алегоризована завист:

*Dicere si fas est, claro mea nomine Musa
atque inter tantos quae legeretur erat.
Ergo submotum patria proscindere, Liuor,
desine neu cineres sparge, cruenta, meos!
Omnia perdidimus, tantummodo uita relicta est,
praebeat ut sensum materiamque mali.
Quid iuuat extinctos ferrum demittere in artus?
Non habet in nobis iam noua plaga locum. Ep. ex Ponto, IV, 16, 45–52*

„Блистало је, негда, моје Музе име, грех није ли рећи, међ онима што читања бејаху вредни. А сада, Зависти, не раздири изгнанника више, у суровости својој, не расипај непемој. Све изгубих, оста тек сам трак живота, да буде храна злу и чуло болу. Чему забијати гвожђе у згасло тело? Новој рани нема на мени места.”

Андрић ће у више наврата ступити у разговор са овим стиховима – многоструким приказима менталне угаслости, попут „*Сваки дан отвара нове самоће и пустоши у мени и око мене*”, стр. 57, или: „*И што погледам све је пјесма и чега год се дотакнем све је бол*” стр. 73, исказа који представља алузивни амалгам у који улази и чувени стих из аутобиографске елегике која ставља *печат, сфрагиду*, на збирку *Tristia*¹³ „*Штогод бих покушао да напишем, постало би стих*”. Најснажније, међутим, речима:

„*Дај ми челично тијело без страсти и потреба да могу од сванућа до ноћи остати у својој непомућеној самоћи, да ништа не треба од ових људи и да им ништа не морам дати*”. Стр. 66.

Два потресна исказа управо су комплементарна у својој супротности: један изговара поетско сопство које на најживљи начин, као смртне ране осећа самоћу, изгнаност, неразумевање, али их баш захваљујући томе претвара их

13

„*sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos,
et quod temptabam scribere versus erat.*” *Tristia*, IV, 10, 25–26

у ново средство креације и комуникације. Други изговара песничко *Ја* које за то још није способно. Овај интертекстуални разговор открива унутарњу фабулу Андрићевог првог дела – то је метаморфоза усамљеника који ће тек када се успне до овидијевског односа према менталном болу моћи да постане стваралац. Тада ће наћи оно што Црњански назива „*вером у књиге*” и на шта се осврће у есеју који је посветио *Ex Pontu*: „У овим записима што су песме, у овим песмама што су записи чини ми се да почиње нова историја наше душе. (...) Налазим да је трагично веровати у књиге, уопће веровати. Андрић верује.” (Црњански 1999: 12) То се одиграва у последњим реченицама Епилога:

„Видео сам да је овај живот ствар мучна, која се састоји од неправилне измјене гријеха и несреће, да живјети значи слагати варку на варку. Хоћеш да успиш, сине мој? Не, идем да живим.” Стр. 74.

*

Игра моћи између стварности и фантазма темељ је Овидијеве лирике из изгнанства: њен пуни опсег, међутим, може бити остварен тек са инвенцијом нечега што је Овидије зачео својим сликама свакодневног живота у августовском Риму из *Умећа љубави*, али што ће бити развијено тек много после њега: реалистичке поетике. Андрићев *Ex Pontu* је капија његовог опуса: ако читалац прође кроз ту капију имајући на уму истоимено Овидијево дело све потоње Андрићево стваралаштво моћи ће да сагледа као величанствени развој овидијевске борбе за моћ која се води између стварности и фантазма. Та борба ће прећи из структуралног на тематски план у делима која привлаче највећу пажњу тумача, *Проклетој авлији* и *Јелени, жени које нема*. Међутим, преплет фактичког и фикционалног који мора бити у сржи сваког историјског романа, па и целокупне историјске наративе Андрићеве, заправо представља поетику којом фантазам стиче власт над стварношћу: ма колико се темељио на документима, сваки наратив о прошлости је фантазматско поновно-стварање реалности. Трагови овидијевског *exil*-а, изгнаника, откривају једну нову значењску раван и у Андрићевом књижевном ткању и у његовој поетичкој потки, чију полифонију тек треба испитати.

ЛИТЕРАТУРА

- Бадик 1989: S. Budick, Tradition in the space of negativity, in: S. Budick, W. Iser (eds.), *Languages of the Unsayable – The Play of negativity in literature and literary theory*, New York – Oxford: Columbia University Press, 297–322.
- Бати 1994: R. M. Batty, On Getic and Sarmatian Shores: Ovid's Account of the Danube Lands, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 43, H. 1, 88–111.
- Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, prev. F. Filipović, Čačak – Beograd: Gradac.

- Вилијамс 2002: G. Williams, Ovid's exile poetry: *Tristia, Epistulae ex Ponto* and *Ibis*, in: Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 233–245.
- Геман 1915: H. Gehman, Ovid's Experience with Languages at Tomi, *The Classical Journal*, Vol. 11, No., 50–55.
- Елијаде 1999: М. Елијаде, *Слике и симболи. Огледи о магијско-религијској симболици*, прев. Д. Јанић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Класен 1999: J.-M. Classen, *Displaced persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Класен 2000: J.-M. Claassen The Vocabulary of Exile in Ovid's *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*, *Glotta*, 75. Bd., 3./4. H., 134–171.
- Лабате 1987: M. Labate, Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, No. 19, 91–129.
- Марешо 2000: P. Maréchaux, *Énigmes romaines. Une lecture d'Ovide*, Paris: Galimard.
- Милар 1993: F. Millar, Ovid and the Domus Augusta: Rome Seen from Tomoi, *The Journal of Roman Studies*, Vol. 83, 1–17.
- Палавестра 1981: P. Palavestra, *Skriveni pesnik – prilog kritičkoj biografiji Ive Andrića*, Beograd: Slovo ljubve.
- Римел 2006: V. Rimell, *Ovid's Lovers. Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Стабрила 1994: S. Stabryła, In Defence of the Autonomy of the Poetic World – some Remarks on Ovid's 'Tristia', *Hermes*, 122. Bd., H. 4 (1994), 469–478.
- Таргаља 1979: И. Таргаља, *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве естетике*, Београд, Нолит.
- Црњански 1999: М. Црњански, Иво Андрић: *Ex Ponto*, у: Р. Вучковић, прир, *Зборник о Андрићу*, Београд: СКЗ, 3–12.
- Џонсон 1997: P. Johnson, Ovid's Livia in Exile, *The Classical World*, Vol. 90, No. 6, 403–420.

Jelena N. Pilipović

EX PONTO. METAMORPHOSIS OF SOLITUDE IN THE OVID'S EXILE ELEGIES
AND IN THE LYRICAL NOTES OF IVO ANDRIĆ

(Summary)

Comparative reading of the two poetical texts, separated by two millennia long period, is initiated by Andrić himself, who is alluded to Ovid not only by the deliberately chosen title, but also by the quasi-epistolary form and by a number of close inter-textual links. However, this paper is trying to establish some more profound analogies, finding its key-point in the staidly transformations of the lyrical Self, who has experienced a true metamorphosis by the end of both texts. In the beginning lost in the overwhelming sense of loneliness, alienation and isolation, the Self uses poetry as a powerful helper in expressing an auto-centric lamentation. Consequently, the lamentation falls into shadow be-

fore poetry itself, whose other powers become dominant: instead of the world which has abandoned the *exul*, the lyrical Self creates a different, intra-poetical world. Although the exile motif in Ovid and in Andrić is essentially different – Ovidian exile being of a material, topographic nature, while the exile of Andrić, bearing the experience of imprisonment in its basis, fundamentally represent the symbolical exile of alienated individual in the modern world, Both authors, however, through their poetry manage to overcome it in a similar way, transforming the plethora of negative phenomena, related to that motif, into a true creative force.

Key words: P. Ovidius Naso, Ivo Andrić, inter-textuality, exile, imagination, fictionality, identity.

Владимир В. ГВОЗДЕН*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2011.

ПУТОПИСНЕ РЕПОРТАЖЕ ИВЕ АНДРИЋА

У раду се анализирају путописне репортаже које је Иво Андрић писао у другој и трећој деценији 20. века, а које се односе на његова путовања у Пољску, Аустрију, Шпанију, Португалију и Италију. Репортаже се посматрају унутар ширег контекста изузетно развијене путописне праксе у српској међуратној књижевности и показује се које елементе путописних репертоара садрже (критика жанра, критика туризма, космизам). Главни циљ рада је да унутар модерничке путописне парадигме пронађе корене Андрићевог амбивалентног става према путовању, изложеног у позним фрагментима *Знакова поред пута*.

Кључне речи: Иво Андрић, путописна репортажа, путопис, модернизам, космизам.

Путовање је битна тема и важан проблем опуса Иве Андрића. *Знакови поред пута* сведоче да је оно за њега било нека врста фетиша према којем је, распопућен између задовољства и бола, имао амбивалентан однос. Такви одломци су у овим записима многобројни, али се може издвојити овај који, по свему судећи, најупечатљивије илуструје поменути расцеп:

„Ја сам на путовањима трошио не само новац и време, него и снагу живаца и маште, јер у путовања треба урачунати и дуге, углавном излишне припреме у машти и у стварности. [...] И томе треба додати да је највећи део тих путовања био без нарочитог смисла и да ми је ретко када доносио задовољство. Просто једна нездрава потреба. А колико сам се у тим путовањима трошио, види се најбоље по томе што сам за време два велика рата (1914–1918. и 1941–1944), када сам био присиљен да седим на једном месту, написао готово највећи део својих радова. Истина је, с друге стране, да сам у оно што сам написао унео много тога што сам видео и доживео на тим узалудним путовањима” (Андрић 1977: 186).

У овом одломку, укљештену у чељусти песимистичке и оптимистичке интерпретације путничке делатности, упознајемо различите аспекте и функције путовања које срећемо у Андрићевом делу. Писац понекад обрађује, поготово у млађим данима, своја стварна путовања, док доцније путовање претвара у структурални принцип појединих дела (*Травничка хроника*, *Проклета авлија*), али и, према традиционалним, библијским моделима, ову „нездраву потребу” посматра као метафору људске егзистенције.

* v-gvozdenc@yahoo.com

Овај рад се, као покушај објашњења укрштаја оптимистичког и песимистичког погледа на путовање, бави путописним репортажама које је Андрић писао у другој и трећој деценији 20. столећа, а које се односе се на његова стварна путовања у Пољску, Аустрију, Шпанију, Португалију и Италију. Путописна репортажа уживала је у овом раздобљу велики углед међу књижевницима, а била је и предмет полемика (в. Гвозден 2010). Познато је да су иза Милоша Црњанског и Станислава Винавера остали томови путописних репортажа, а у периодици су се често оглашавали и Растко Петровић, Раде Драинац и Станислав Краков. Путописе или путописне репортаже писали су безмало сви актери на књижевној сцени, од Јована Дучића, Марка Цара, преко Исидоре Секулић и Јелене Димитријевић, до Марка Ристића, Живка Милићевића или Драгише Васића. Иако у Андрићевом опусу путопис не игра толико важну улогу као у случају Милоша Црњанског или Станислава Винавера, чињеница је да се неколико текстова које је написао у овом жанру уклапају у поретке дискурса тог раздобља. Утисак је зато да се његове репортаже морају посматрати као део ширег путописног контекста, а тек потом унутар ужег контекста његовог целокупног дела, укључујући ту и многобројне рефлексije о путовању из *Знакова поред пута*.

Иво Андрић је путописне репортаже објављивао још као краковски студент у *Хрватском покрету*, а касније као дипломата у *Југословенској њиви и Политици*. Он је, попут других писаца у овом раздобљу, осетљив за политичка кретања и за стварност, која је сурово реметила путање људских живота. Тако је он већ у предратним „Писмима из Кракова” (1914) наговестио, веома посредно и опрезно, али ипак довољно јасно, једну нову средњоевропску географију, која ће настати после Великог рата. То је учинио употребивши двоструки регистар описивања конкретне, непосредне стварности у виду процесije на Вавел, али стварности која се, као политички концепт, претвара у дуже трајање, у неку врсту алегорijske поворке суочене са трајношћу споменика и менама садашњице: „Стојимо и каменимо се у нади, чекању, незнању и мислима, које боле. Непомичан је Сигмундов васкрсни звон” (Андрић 1977: 17). Чињеница је да је и у Андрићевим послератним путописима Европа остала „пуна притајених нада и неизречених мисли” (Андрић 1977: 181).

Када је у питању политичка и стварносна димензија путописног дискурса, репортажа „Кроз Аустрију” (1923), с поднасловом „забелешка с пута” има средишње место. У међуратном раздобљу Аустрија је привлачила пажњу српских путописаца (Милош Црњански, Станислав Винавер, Станислав Краков) углавном због пораза у Великом рату, али и због културних, образовних и економских веза Србије и Аустрије, односно Аустроугарске. Чињеница је да је Андрић живео, не претерано срећно, у овој империји до њеног нестанка после пораза у Првом светском рату и мировних споразума из 1919. године. Стога, као и Станислава Винавера, Андрића у поменутој „забелешци с пута” преваходно занимају учинци историјског преокрета који је довео до нестанка огромне и моћне империје чије трајање се чинило зајамченим. За Андрића ова земља, поготово како је види у провинцији, у Линцу и Грацу, постаје

пример особене филозофије историје која се односи на успон и пад „великих друштвених организама”.

У једном тренутку он се уз осмех присећа, слично као Милош Црњански на почетку *Писама из Париза*, да му у „све ове дане никад ни на ум није пало да су и ови некад негде над неким владали” (Андрић 1977: 184). Наравно, та мисао не радује: на крају текста наглашава се противречно осећање које у посматрачу производи сећање на стару славу и тадашњу беду Бечлија. У овој Андрићевој путописној белешци, преовлађујућа слика дезинтеграције „улепшана” је Његошевим 2290. стихом из *Горског вијенца*: „Пропутовати данашњу Аустрију значи [...] видети 'време земно и судбину људску' у њиховом страховитом раду; не резултат распадања, него распадање само. Значи видети чилење ткања и попуштање тетива, лишено варке, наде и лепоте” (Андрић 1977: 177). Андрићев доживљај послератне Аустрије се може кондензовати у једној јединој немачкој речи, која постаје симбол националног, али и људског пораза: „*Abbauen*, то је реч коју сретам на сваком кораку. [...] Овде се разграђује, укида, опада, нестаје, свесно и несвесно, с планом и самовољно” (Андрић 1977: 180–181). Стога се његова репортажа може посматрати као типска варијација на тему *sic transit gloria mundi*, односно на шири антрополошки песимизам, иза којег се крије амбивалентно осећање дивљења и критике моћи.

Када је о литерарним питањима реч, поготово везано за разумевање улоге путописа у међуратној европској култури, важно је приметити да беда има своје наличје. Овај жанр, наиме, чак испред политичке и окултистичке књижевности, ужива у послератним годинама огромну популарност: „[У]след рђаве валуте и тешких прилика осуђен на непомичност, овдашњи свет, изгледа, путује на атласима” (Андрић 1977: 183). Литература компензује сиромаштво, а Иво Андрић, попут других европских и српских модерниста, још увек спремно рачуна са спасоносним учинцима културе. На крају репортаже „Кроз Аустрију”, он наводи речи једног од цитиранијих писаца у српској међуратној путописној књижевности: „Гледајући беде и радости италијанске сиротиње, Гете је (у *Путу по Италију*) написао: *Du lieber Gott! Was doch der Mensch für ein armes, gutes Tier ist!* И све мислим да ли је смисао те реченице дубоко људски и самилостан, или је свиреп, натчовечан и нечовечан. И, час ми се учини прво, час друго” (Андрић 1977: 184).

Како бисмо разумели околности исказивања морамо се подсетити чињенице да Гете ову реченицу записује 30. септембра 1786. у Венецији истражујући најудаљеније четврти града. Утисак је, међутим, да се исказ не односи толико на сиротињство, како би то желео Андрић у Аустрији, колико на културну разноликост становништва. Гете је, као велики поборник таксономије и читалац Линеа, уистину могао да сматра, попут каснијег Тена у предговору за *Историју енглеске књижевности*, да има „онолико врста људи колико има врста коња”. О томе сведочи шири навод из *Путовања по Италији*, чији део преузима Андрић: „Покушао сам да се снађем у овом лавиринту и да нађем излаз из њега не питајући никога, стално се управљајући према странама света. Човек се најзад искобеља, али је замршеност огромна

[...]. Осим тога, до последњег насељеног кутка сам обраћао пажњу на понашање, начин живота, обичаје и природу становника; у свакој четврти су различити. БлагИ Боже! што је човек сирота, добра животиња!” (Гете 1962: 125). Гетеов исказ се пре односи на друштвену сложеност у ширем смислу, него на социјалну класну стратификацију. Морамо стога закључити да је Андрићев путопис о Аустрији дубински амбивалентан, јер је доживљај пропасти двојак – пропала је империја за којом он, као њен бивши заточеник, свакако не жали; али постоји и шири антрополошки план у који он као хуманиста верује, а што му налаже да саучествује са људским страдањем. Такву слику, међутим, и несвесно подрива став да култура, која би требало да буде спасоносно средство хуманости, заправо производи непремостиве разлике које прикривају наводно универзалну хуманистичку чињеницу да је човек „сирота, добра животиња”.

Иако се није огледао у форми путописа као целовитог дела, Андрићеве малобројне репортаже сведоче о његовом владању богатим репертоаром путописних дискурса. Прва реченица његове репортаже о Шпанији јесте нека врста интервенције унутар уобичајене путописне географије. Реч је о избегавању приповедања о актуелном, физичком крајолику, односно о космистичкој негацији путописног жанра која се често јавља и код других модерниста: „Ако хоћете да поред и мимо оног што је заједничко Шпанији и осталој Европи потражите, у машти, предео специфичне шпанске стварности, треба да извршите једну смелу пројекцију у нестварно” (Андрић 1977: 202). Андрић најпре описује кастиљански крајолик, поредећи га с каквим библијским пејзажем, а потом се све претвара у игру чула и језика,¹ у експлозију сносиких поређења у којој околина оживљава и отвара путнику „ризницу свих богатстава и лепота, које због непознатог јада и своје бескрајне гордости никад не меће на себе” (Андрић 1977: 205). Писац у путописној репортажи о Шпанији предочава одлазак иза конкретности времена-простора у замишљене сфере „стварне” стварности која ремети уобичајене чулне доживљаје: „Гледајући приказ пред собом, ја сам се у недоумици питао да ли то неко невидљив простира у равници испред нас небеско платно, оно што му је преостало пошто је покрио висине над нама, или се на модрој помрчини пале безбројне светлости града који нас чека” (Андрић 1997: 205–206). Чињеница је да је, упркос различитим видовима зависности од материјалности, доминантна нит српског међуратног путописа унижавање непосредне просторно-временске садашњости. Поред *Градова и химера* Јована Дучића, *Писама из Норвешка* Исидоре Секулић, *Љубави у Тоскани* Милоша Црњанског или *Жетве ђинђува* Станислава Винавера, ту нит обogaћаје и Андрићева путописна белешка „Шпанска стварност и први кораци у њој” (1934).

Присутне су, наравно, и други аспекти сложене путописне традиције. Космистичкој тежњи је сасвим супротна Андрићева путописна белешка „Португал, зелена земља” (1931), посвећена земљи која није имала значајно

¹ Путопис се окончава реченицом: „Једна нова стварност отпочињала је своју игру са нашим чулима” (Андрић 1977: 206).

место на мапи српског путописања. Овде стварност не само што се не доводи у питање, већ су предмет интересовања најситнији детаљи с путовања: „Слаба кафа, топла минерална вода, неспоразуми код плаћања и мијењања новца”; иако налази лепоте у здањима, потресне слике људи узнемиравају путника; након кулинарске препоруке читаоцима да пробају колаче *кежаба* („слатки су, а нису отужни”), путник је срећан јер одлази, што смирено изражава у последњој реченици: „Срећни сте и мирни: у Португалу сте. Пред вратима чекају кола која ће вас одвести из њега” (Андрић 1997: 192 и 195).

Андрић уме да се поигра не само са путописном географијом, већ и са другим стабилним конвенцијама жанра. Занимљив изузетак од форме писма, толико карактеристичне за путопис као жанр, јесте његов текст „Први дан у радосном граду (Писмо нашег пријатеља из Италије)” (1926). Ова путописна цртица у себи садржи варку, јер се приповеда у првом лицу, али на крају имамо обрт и сазнајемо да је онај ко приповеда у ствари прималац, а не „аутор” писма: „Тако нам је, одмах по свом доласку, писао наш пријатељ из Италије, а писмо је кружило међу нама, од руке до руке” (Андрић 1977: 185). У писму Андрић описује отицање времена у Риму у једној снажној слици: „И док пролазим овим улицама, уским, увек помало влажним и мрачним, које су грађене не за живот, него за то да низ њих отече неко мутно време, ја се присећам сваког дана и сваке ноћи проведене у радосном граду, јер од свега на свету радост нас најдуже подржава и најбоље крепи” (Андрић 1977: 191). За међуратне путописце је веома важно мишљење о елементима простора *sub specie aeternitatis*. Када је реч о превласти перенијализма, морамо поставити питање: како човек, упркос метафизичком оптимизму, може да познаје вечност? Реч је о потреби да се превазиђе конкретност времена-простора за рачун различитих приповедних симбола који се могу подвести под већ поменути космизам (како га је назвао Милош Црњански у *Писмима из Париза* [1995: 28]).

Осим наведених елемената жанра карактеристичних за прве деценије 20. века, код Андрића провејава још једна типична модернистичка литерарна фигура – критика туризма. Путовање се у овом раздобљу све више опажа као неупоредива прилика да се буде негде другде него где се иначе јесте; то је истовремено главни темељ за извођење разлике између путописца и туристе, односно између уметника и (мало)грађанина. Иронија јесте говор са стабилног места, али код модерниста истинско место уметничког постаје везано за свест о рашчараности света и пратећих политичких и поетичких илузија које се негују у комерцијалним „демократизованим” формама, чији је туризам повлашћени пример. Сличну ситуацију затекао је Андрић на краковском Вавелу: „На Вавел долазим у свако доба. У подне је сав збуњен и застиђен пред туристима и патриотским ходочасницима, као прича од опеке, метала и камена” (Андрић 1977: 23).

Путопис је жанр који у међуратном периоду може да донесе и писцима и читаоцима симболичку добит. Притом је „цена” његове производње, у односу на друге књижевне жанрове, посебно у односу на роман, релативно мала, јер је мала зависност од дужине производног циклуса и он лако налази место

не само у књижевним часописима већ и у најпопуларнијем медију раздобља, у дневним новинама. Наравно, може се поставити и питање да ли је путопис, како је то рекао Клод Леви Строс, „морални зачин” за којим друштва осећају јаку потребу, пошто се гуше од досаде (Леви-Строс 1960: 31). По популарности, путописи су, како уочава Иво Андрић током путовања Аустријом, одмах уз политичке брошуре. Иако можда неоправдано изузима писца из стања које описује, овај став открива не само снажну везу између политике и путописа, већ и између свакодневице и естетике. Путопис је начин да се непосредна стварност улепша, односно „зачини” – ако никако другачије, онда тако што се бежи од ње. Естетика се успоставља као привилеговани носилац метафизичке истине и као замена за мањкавости датог тренутка и места (времена-простора путовања).

У позадини Андрићевих путописних репортажа, налази се нека врста ненаметљиве модернистичке етике. Нема сумње да је бекство у неодређено време прошлости део одклона од баналног, што сведочи о жељи да се произведе утисак трагања за оним што је битно и најдубље, за оним што је Џорџ Стејнер назвао „стварно присуство” (в. Стејнер 1989). Као што нас уверава један од путописаца, „20. век је лишен, грозно лишен многих ствари” (Драинац 1999: 11), тако да постоји снажна потреба да се путује кроз време, а не само кроз простор. Питање прошлости и вечности, као повлашћених видова селективне темпоралности путописа, везано је за налажење себе у искиданом, негостољубивом свету (за уметнике и уметност). Путовање је, из угла културне историје, збир драгоцених информација, али је исто тако важно усмерити пажњу на манире и биране естетске форме у излагању таквог типа сведочанства. У позадини свега лежи дубока брига за теме отуђења, фрагментације, и губитка заједничких вредности и заједничког смисла, као и пратеће трагање за алтернативним системима веровања у мит, мистицизам и примитивизам, а највећма у саму уметност, „коју многи модернисти виде као привилеговану сферу поретка и узвишеног епифанијског откривења” (Поплавски 2003: 9). Прича о путовању је у првим деценијама 20. века још увек могла бити оптимистичан и позитиван чин, који успева нешто да каже о могућности и вољи путника да осмотри простор и време других људи како би разумео јединство људског духа и различитост друштава и облика колективног живота: путник је још увек веровао да може да буде један од кључних тумача света и историје (Пажо 1994: 32). Овим се објашњава Андрићев оптимизам поводом путовања, поменут у запису из *Знакова поред пута* који смо навели на почетку рада.

Следи, наравно, и покушај објашњења његовог песмизма. Критика је нагласила да у 20. веку путопис зарања у субјективистичку струју, према којој је само унутрашњи доживљај важан, односно кретање у правцу путописа у којем је путопишчева лична визија важнија од слике земље кроз коју се путује. Па ипак, у овом продору поетског субјективизма присутно је и наличје резидуума романтичарског самопоуздања: после искустава Првог светског рата и послератне друштвене и економске кризе, тешко је било очекивати да се историја руководи оним што (путо)писцима одговара. Сусрет са другим

културама може бити корен тајне и недокучивости, али не смемо заборавити да се идеализам сусрета одвија на фону његове материјалности, чак и када се остварује као естетско искуство које наводно додељује смисао постојању. Естетика се ситуира као привилеговани носилац метафизичке истине и као замена за мањкавости датог тренутка. У путописима преовлађује носталгија за пореклом, чије је седиште замишљена култура, а мотивација оличена у потрази за нечим чистим и незагађеним. Кључно питање које путописци у најбољим тренуцима имплицитно постављају гласи: како на ваљан начин одвојити истинску уметност од грађанског друштва? Како створити културу у којој дух није одвојен од свакодневних чулних искустава? Однос наших путописаца према уметности углавном делује елитистички и квазиаристократски, али је заправо део дубље промене у самом режиму унутар којег се нешто опажа као уметнички предмет. Током друге половине 19. и у првој половини 20. века убрзано је сазревала свест да се вредност одређује кроз естетски сензибилитет, а не кроз унапред додељене привилегије, божанско право или светост. Као реакција на промене статуса уметности, која се јавила као неминовна последица образовне и економске демократизације, јавља се бекство уметника од непосредне стварности у прошлост, чиме се ствара илузија „правог” места за њихове производе.

Чини се, напослетку, да су путописци свесни да је космизам више упечатљива литерарна реторика, него стварни бег од бичева времена и моћи. Почетак 20. века био је обележен жељом да се протумаче, декодирају друштва, умови и личности, али је оптимизам на крају утихнуо пред неуспехом културе суочене са ратом, који је коначно без остатка потврдио Ничеову дијагнозу да тежње човечанства ка метафизичким вредностима завршавају у егоистичним жељама и интересима. Уметнички космизам и пасатизам доживљавају крах пред материјалношћу историје. Писци као чувари прошлости и естетике остварују тек варљиви утисак да су изузети из света у којем живе. Овим се објашњава Андрићев песимизам поводом путовања, али и поводом хуманистичког идеала у који је чврсто веровао.

„А сва је наша нада с оне стране”, читамо у последњој реченици Андрићевог записа „Мостови” (1977: 201). Нада се огледа у веровању да се вишку ствари и људи још увек, по аналогiji, може супротставити вишак смисла. Космизам и пасатизам, као облици естетизације карактеристични за нашу међуратну књижевност, свде се заправо на наду, а не на истинску могућност да се оствари смисао у модерности. У питању је типична контрадикција идеализма у коју често упада модерност: „Грађанско друштво утапа се у племенитим идеалима, али је структурално неспособно да их оствари. [...] Отуда потиче гушећа дијалектика импотентног идеализма и деградиране актуелности која је својствена грађанским друштвима” (Иглтон 2003: 208). Андрић је осећао тај проблем. Добро је знао да је за (путо)писца важно да буде на правом месту у право време, али му је, нарочито у тексту о Шпанији, било јасно да га „право” време, кроз естетски сусрет, али и естетизовани сусрет оличен у апсолутизацији субјетка, одводи далеко од конкретног простора. Сличан одлазак код Андрића је дочаран у причи „Пут Алије Ђерзелеза”

(1920), која представља апотеозу путовања као трага и уписивања у времену и простору: „За њим је остајао хан, још увек у претрашеном ћутању”. Чињеница је да се фикција подређује другачијим законитостима него путописна репортажа, тако да је она постала прави израз Андрићевих двојстава наслућених у раним раним путописним текстовима.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1977: I. Andrić, *Staze, lica, predeli*, Sarajevo: Svjetlost, 1977.
- Гвозден 2010: В. Гвозден, Књижевност у диференцирању (белешка о успону путописне репортаже у раздобљу између два светска рата), *Златна греда*, мај/јун 2010, бр. 103/104, стр. 61–63.
- Гете 1962: Ј. В. Гете, *Путовање по Италији*, прев. Бранимир Живојиновић, Београд: Просвета, 1962.
- Драинац 1999: Р. Драинац, *Лепоте и чуда Париза: европски путописи и репортаже*, прир. Гојко Тешић, *Дела*, т. VII, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
- Иглтон 2003: Т. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell, 2003.
- Леви-Строс 1960: С. Levi-Strauss, *Tužni Tropi*, prev. Srećko Đamonja, Zora, Zagreb, 1960.
- Пажо 1994: D.-H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris: Armand Colin, 1994.
- Поплавски 2003: Р. Poplawski, Preface, *Encyclopedie of Modernism*, Westport: Greenwood Press, 2003.
- Стејнер 1989: G. Steiner, *Real Presences*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Црњански 1995: М. Црњански, *Путописи I*, прир. Никола Бертолино, Београд: Задужбина Милоша Црњанског et al, 1995.

Vladimir V. Gvozden

IVO ANDRIĆ'S TRAVEL REPORTAGES

(Summary)

This paper deals with Ivo Andrić's travel reportages about Poland, Austria, Spain, Portugal and Italy written in the 1910s and the 1920s. They are part of the complex Serbian travel writing practice of that period, marked by the strong criticism of the travel writing tradition and the critique of tourism as opposed to a quest for real presences. The main task of the article is to explain the roots of Ivo Andrić's ambivalent stance toward the travel activity that he often expressed in the late *Sings along the Road* (*Znakovi pored puta*).

Валентина Д. ПИТУЛИЋ*
Универзитет у Приштини са привременим
седиштем у Косовској Митровици,
Филозофски факултет, Косовска Митровица

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ФОЛКЛОРНИ ПОДТЕКСТ У „АНИКИНИМ ВРЕМЕНИМА” ИВА АНДРИЋА

У структури „Аникиних времена” налазимо извесне облике филклорне традиције. У раду ћу показати на који начин су елементи фолклорне традиције транспоновани у уметнички текст. Пратећи њихову функцију показашу однос светог и профаног као и функцију сакралних простора у којима се јунаци налазе.

Праћићемо и остале облике фолклорне традиције у Андрићевом тексту, као и однос хтонских и соларних простора и функцију појединих жанрова народне традиције, у развоју фабуле. Пратећи функцију ватре, воде, гувна, капије, цркве, празника, показашемо на који начин елементи народне традиције, транспоновани у уметнички текст врше лустрациону или магијску моћ.

Кључне речи: фолклор, уметнички текст, вода, црква, празник, жена.

На самом почетку „Аникиних времена” Иво Андрић смешта радњу у патријархалну средину „шездесетих година прошлог столећа”. То су архаични, како каже Андрић „најудаљенији крајеви ове земље” где полако јача жеља за бољим животом „који знање и просвећеност доносе собом”.¹ На почетку Андрићевог приповедања наслућујемо опозитан однос старо/ново, односно патријархално/савремено. У „Аникиним временима” постоји читав један слој који указује на постојање „приче”, која иде с колена на колена. И старији људи сећали су се „онога што су слушали некад у детињству из разговора старих људи”.² Живот приче и поетичку законитост народног приповедања Андрић је инкорпорирао у реченицу „Ево како је било”.³ Писац говори и о одавно заборављеним временима „кад је Аника ратовала са целим хришћанским светом и свима световним и духовним властима”,⁴ али се у

* valentinapit@beotel.rs

¹ Иво Андрић, *Јелена, жена које нема*, Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит, Београд, 1991, стр. 7.

² Иво Андрић, *Јелена, жена које нема, (Аникина времена)*, стр. 17.

³ Исто.

⁴ Исто, стр. 17

касаби пратио сваки Аникин корак и свака њена реч преносила се „од уста до уста”.⁵

Увођење читаоца у амбијент прошлог времена, о којем се дуго приповедало, почиње дисхармонијом, нарушеним поретком патријархалне заједнице. Андрић нас суочава са Аником, коју у првој реченици смешта у хтонске пределе, потпуно супротстављене хришћанским начелима, али и традиционалним нормама. Писац Анику смешта у причу која се преносила „са уста на уста”. Андрић је на трагу народног приповедања и када каже „али некад се добро памтило и много причало о том и у разговорима се као стална мера узимало ’време кад је Аника орвала’”.⁶ Андрић развија и причу о касаби која је сваког странца „примила непријатељски и с неповерењем”.⁷ Тако је примила и Михајла који је једно време био близак Аники. И овде налазимо један моменат из народне традиције, а то је поштовање народног обичаја да се прво жени старији па млађи брат. Тако и старији Михајлов брат после очеве смрти, како каже Андрић, „нити је хтео да тражи себи девојку нити је дао брату да се жени преко реда”.⁸

У такав амбијент писац смешта и попа Вујадина, а између њега и парохијана поставља међу, отклон или некакву неразјашњиву, готово демонску силу, која нарушава устаљену хармонију. Андрић то назива „нека нелагодност” која је „с временом све више расла”.⁹

Писац смешта попа у амбијент одређене етнопсихолошке заједнице, али на самом почетку он је омеђен неком нејасном, готово демонском силом која га потпуно одваја од ње. Он је редовно обављао црквене обреде (крштења, венчања и сахране), али „није разговарао ни пио са сељацима у црквеној порти”.¹⁰ Карактер ћутљивог попа у опозитном је односу према осталој заједници. Андрић је на трагу народних пословица када каже да народ „зазира од ћутљива и жалосна човека”.¹¹ У опозитном односу према попу су и жене. Оне имају функцију приповедача, који у народној традицији носе обележје носиоца тајних знања. Жене су код Андрића оне које, како он каже „стварају добар или рђав глас”.¹² Оне су приповедачи који својом инстинктивном природом стварају необичну слику да попу Вујадину „киша из чела бије”.¹³ Ова Андрићева необична констатација као да је у кореспонденцији са народном лириком где су сунце и месец у функцији описа девојачке лепоте.¹⁴

⁵ Исто, стр. 52.

⁶ Исто, стр. 17.

⁷ Исто, стр. 22.

⁸ Исто.

⁹ Исто, стр. 7.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

¹² Исто, стр. 8.

¹³ Исто.

¹⁴ У Вуковој првој књизи *Српских народних пјесама*, у песми „Анђа капиција” девојачка лепота доводи се у везу са космичком снагом сунца, месеца и звезда. Девојка је „Сунцем главу повезала/ месецом је опасала/ а звездама накитила”. Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме* I, Просвета, Београд, 1976, стр. 294.

У „Аникиним временима” повремено се појави фолклорни декор, који иде у правцу карактерологије ликова. Како се радња догађа шездесетих година деветнаестог века у другом плану Андрићевог текста назиремо хајдучију. Бавећи се карактером попа Вујадина он га смешта у амбијент хајдучке дружине. Он ће причом о свом хајдуковању само констатовати да му је од свега остало само име: „и како сваки хајдук мора да има надимак, мене су прозвали хајдук Ђакон”.¹⁵ После убиства Крстиничиног мужа у Љубижди цела чаршија прича „како су ноћас хајдуци напали на Крстинице хан и убили Крсту а њу ранили”.¹⁶ И сама Крстиница, која је починила убиство, „потанко је описала „грчке харамије” које су их напаале”.¹⁷ Мистична прича о „непознатим хајдуцима” коју је уверљиво испричала Крстиница, носећи црнину за убијеним мужем, у касабџи се прихвата као једина истина.

Занимљиво је да у роману налазимо света и профана места,¹⁸ чисте и нечисте пределе, који у народној традицији имају и те како важну улогу. Слично Софки у *Нечистој крви*, која се повлачи у своју собу, која је „горе”, и код Андрића поп Вујадин је у тренутку своје помаме некако увек у неким просторима који су мрачни или осенчени, што указује на нечиста места. Он је кришом стајао у својој соби „у сенци поред прозора”¹⁹ гледајући како жене „пролазе на реку да испирају рубље”.²⁰ Занимљиво је да Андрић читавајој соби попа Вујадина даје обележје хтонског, јер чим жене замакну за врбаком поп се с гнушањем врати у „непротретену полупразну собу”.²¹

Однос хтонских предела и унутрашњег доживљаја јунака врло је важан моменат у Андрићевој фабули. Поп Вујадин ће у боровој шуми посматрати са појудом момке и жене у њиховој раскалашности: „људи гологлави и раскопчани, а жене у лаким хаљинама које су засењивале очи белином”.²² Писац јасно омеђава „сигурне” и „несигурне” просторе. Онако како је била подељена личност попа Вујадина, тако су омеђени простори у којима се осећа сигурно и они у којима се јавља тамна страна његове личности. Када посматра раскалашност групе младића и девојака он ће се кратко задржати на једној њиви у присоју „код копача до пред ручак”.²³ Андрић попа Вујадина никада не смешта у заједницу, посебно не онда када је у питању обедовање, које је по народној традицији увек у славу предака. Он се не задржава са копачима на ручку, већ остаје „до ручка”. Његов нагонски излет у посматрању раскалашних девојака и младића догађа се у размеђи између два ручка. Са првог обедовања у њиви отишао је када је ручак почео. По повратку из шуме, сав расејан, није знао шта да одговори момку Радивоју „зашто је оволико задоц-

¹⁵ Иво Андрић, нав. дело, стр. 8.

¹⁶ Исто, стр. 26.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Види: Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2003.

¹⁹ Иво Андрић, нав. дело, стр. 8.

²⁰ Исто, стр. 8.

²¹ Исто, стр. 9.

²² Исто, стр. 10.

²³ Исто, стр. 10.

нио на ручак”.²⁴ И овде је Андрић на трагу народне формуле „вечерајте, мене не чекајте” која указује на некакву невољу, ванредну ситуацију која спречава појединца да присуствује симболичном сусрету са прецима, уз јело и пиће. Поп Вујадин ће у свом заносу, ноћу, тражећи трагове раскаланих мушкараца и жена, доћи и до нечистог места, раскрснице, а затим потока „који је жуборио, али није давао хлада ни свежине”.²⁵ Раскрсница, као нечисто место, појавиће се и онда када се Аника већ подала распусном животу. Око њене куће, која добија атрибут нечистог места, налази се раскрсница на којој се окупљало „све што не ваља и што није како бог заповеда”.²⁶

Фолклорни амбијент је и Тасића гувно, где гори ватра око које се окупала чељад да „развијају жито”. Слика девојчица које држе луч, људи који вију жито и ватре која гори на необичан начин у попу буди демонску силу. Фолклорни амбијент у њему ће изазвати набој његове тамне стране „која се претвара у мржњу”.²⁷ Повратком у мрачну и празну собу писац свог јунака смешта поред прозора који гледа „на црквену порту и Тасића гумно”.²⁸ У амбијенту слике из хришћанског и фолклорног миљеа догодиће се несрећа. Поп пуца у народ на гумну. У ноћи се догађа последњи чин демонског деловања. Испалени меци „објавили су коначну и потпуну превласт оне унутарње стварности којој се поп Вујадин толико отимао и коју је дотле мучно скривао”.²⁹ После пуцњаве отишао је крај реке, умιο се (симболична лустрација водом) и сео у песак „међу младе раките”.³⁰ Ракита је у народној традицији имала позитивно значење. Као да је посрнули поп на тренутак у њеној сакралности потражио спас, јер у српској традицији „на ракитине гране радо седају виле, јер на то дрвеће ђаволи не смеју”.³¹

Занимљиво је да се Андрић у „Аникиним временима” бави тамном страном женске природе. Он као да се налази на трагу архаичног поимања жене као изасланика демонског. Андрић посебно фокусира демонску снагу женског погледа, што је редак поступак у народној традицији. Очи су у народној лирској песми одраз или женске лепоте или њене стидљивости. Код Андрића је то нешто сасвим друго. Он ће, супротно народној формули, у очима две жене у „Аникиним временима” уочити демонску природу која ће водити у пропаст. Михајла је Аника гледала погледом у којем је видео опасан поглед Крстинице. (Гледала га је „Крстиница својим зверским погледом, пуних страшних и непознатих намера од којих ваља бежати”).³²

У Андрићевом делу налазимо и подтекст који се односи на народне и црквене празнике. Неволња времена, која ће обележити Аника, наговештена

²⁴ Исто, стр. 11.

²⁵ Исто, стр. 12.

²⁶ Исто, стр. 33.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто.

²⁹ Исто.

³⁰ Исто, стр. 14.

³¹ Веселин Чајкановић, *Речник српског народног веровања о биљкама*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М., стр. 175.

³² Исто, стр. 29.

су Богојављењем. Писац наводи да је зима била дуга и влажна, али да је освојано „необично Богојавење, не само без леда него и без снега”.³³ Дакле, Богојављење је било топло. По народном веровању „ако је о Богојављењу велики мраз, онда се мисли да ће бити добра година”.³⁴ Наговештај неродне године у дослуку је са развојем фабуле у којој ће започети Аникин распусан живот. Андрић своју пажњу фокусира на литије у току Богојављења, где је све неприродно у односу на временски календар. „Литија је гацала по блату”,³⁵ рећи ће Андрић, што је предзнак трагичног тока радње и ликова који ће се симболично наћи у блату. Код Андрића нема великог мрза на Богојављење. Напротив. Ово су већ знаке да ће се догодити нешто неплодно, сушно, односно да долазе несрећна времена. Писац своју пажњу фокусира на води из које људи ваде крст, а која је била „потпуно без леда, зелена и немирна, као у пролеће”.³⁶ Немирна вода као да је најавила немирну годину.

Андрић одмах прелази на сликање Крнојелчеве ћерке која стоји испред цркве, а која се у току зиме трансформисала у лепу девојку. Појава пред црквом као да је била нека врста обредне иницијације у свет одраслих. Андрић ово симболично увођење девојчице у статус девојке смешта испред цркве, што асоцира на увођење девојке стасале за удају у коло. Појављивање Анике, догађа се на празник, у време када је дан почео да дужа и када почињу литије у зимском солстицију. Она је сазрела у току зиме, у време повлачења из света, у затвореној средини дома, да би њена лепота била објављена у тренутку када је дан већ почео да дужа и када почињу празници у славу доласка пролећа. Међутим, нешто у самој фабули и сликама иде наопако. Ако пођемо од народне матрице онда уочавамо неке направилности којима је Андрић прибегао да би припремио радњу која следи. Наиме, Богојављење је топло, што је лош предзнак, али још једна необична слика из народног миљеа наговестиће несрећу. Крнојелчева кћи сама долази у цркву, а устаљена норма понашања у патријархалној заједници је да девојка пре удаје никада не иде сама. Овај детаљ приметилa је заједница која се окупила око цркве. Народ се окретао за њом распитујући се „чија је ова девојчица што сама долази у цркву”.³⁷ Андрић је следио формулу народне књижевности, попут Сремца у *Зони Замфировој* и Борисава Станковића у *Нечистој крви*. Све три јунакиње ликом и оделом одударују од осталог женског света. Слично Софки и Аника после првог изласка „као да је први пут приметилa своје тело, поче да се негује и посматра”.³⁸

Андрић у своју фабулу уводи још један празник, Ђурђевдан.³⁹ Аника жели да се са Михајлом сретне на Ђурђевдан, на „тефери” а Михајлово од-

³³ Исто, стр. 18.

³⁴ Миле Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Вук Караџић, Београд, 1990, стр. 32.

³⁵ Иво Андрић, *Јелена, жена које нема*, стр. 18.

³⁶ Андрић, стр. 19.

³⁷ Андрић, стр. 19.

³⁸ Исто.

³⁹ „Ђурђевдан се по значају и обиљу обичаја који га прате нарочито издваја од осталих празничних дана у години. Више но ма који пролећни празник, Ђурђевдан је сачувао доста веровања и обичаја који магијским путем треба да осигурају напредак и плодност стоке и поља, здравље

бијање, после сагледавања чудне снаге у њеним очима, довешће до Аникиног потпуног посрнућа. Овај Ђурђевдан, како каже писац, „остао је у сећању света као дан кад се Аника објавила”⁴⁰ да би одмах прешао на илиндански вашар до када је потпуно „развила барјак”. Андрић Аникину посрнулоост омеђава са два празника: Ђурђевданом, који у народној традицији означава врхунац бујања природе и Илинданом, када дан већ полако краћа и када сунце полако губи своју снагу.⁴¹ „Од тог времена па за годину и по дана, она је смишљала зло и несрећу као што други свет мисли о кући, о деци и хлебу, жарила је и палила не само по касаби него по целом кадилуку вишеградском, и изван њега”.⁴² У Аникином делокругу све добија атрибут несреће и Андрић јасно констатује: „тада се тек увидело шта може да почини жена отпадница”.⁴³

Битан моменат у делу је и пишево наглашавање функције авлије. Свако излажење из куће је улажење у простор без заштите предака. По изласку из авлије Аника „дубоко дише, трепће очима”.⁴⁴ Занимљиво је да њој у отвореном простору ван куће надлази еротска снага, за разлику од Софке за коју је простор собе место када долази „оно њено”. За Анику, што је неприродно, соба постаје „хладна и мрачна”. Она је тежила светлости. По заласку сунца одлази у собу „пење се што може више, само да још једном види сунце”.⁴⁵ Андрић је дотакао архетипске слојеве и то онај везан за женски принцип који је био окренут молитвеном односу према сунцу. Писац је у Аники нашао онај моменат који је одваја од хтонских предела мрачне собе. Она као да на неки начин бежи у соларну сферу, која се потврђује боравком поред фуруне и гледањем у ватру. Култ ватре није у служби успостављања везе са култом предака, већ Аника у њеној близини буди чулни, до тада њој непознати свет. За разлику од Софке која није одлазила у цркву и која са прозора са подсмехом посматра девојке које излазе из ње „недељом и празником Аника је ишла у цркву, праћена неком бледом и слабачком комшиницом”.⁴⁶ Андрић не говори о њеном односу према Богу и не бави се религиозним архетипом. Он прати њено сазревање, а одлазак у цркву је простор за сусрет са људима у чијем делокругу буја њена лепота. Занимљиво је да је у „Аникиним временима” жена смештена у предео хтонског и да је на неки начин присутан традиционални, старозаветни став о њеној демонској природи. Андрић наглашава да су стари људи говорили да „у свакој жени има ђаво кога треба убити или послом или

и срећу међу људима. И у привредном и у календарском погледу је Ђурђевдан, који пада 23 априла/6. маја, нарочито деобне важности, јер узима се као завршетак зимњој половини године. Тада се погађају и отпуштају слуге, тада се и многи други рачуни измирују, као год и о Митрову дне”, Миле Недељковић, нав. дело, стр. 72.

⁴⁰ Андрић, стр. 31.

⁴¹ „Народ мисли да од Илиндана опадају жеге и наступају свежије ноћи, па о томе има изреку: „Свети Илија, ватра све милија”, Миле Недељковић, нав. дело, стр. 107.

⁴² Андрић, стр. 31.

⁴³ Исто.

⁴⁴ Исто, стр. 19.

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Исто, стр. 20.

рађањем, или и једним и другим; ако се жена отме и једном и другом, онда треба убити жену”.⁴⁷

Обреди прелаза. У „Аникиним временима” обреди прелаза као што су крштење, свадба и сахрана дати су у назнакама, у оквиру хришћанског обреда и они немају никаква фолклорна обележја. Смрт родитеља утиче на Аникино повлачење у себе. Присуство следе тетке и луцкастог брата после смрти родитеља изазваће у њој велику празнину. Андрић не говори о сахрани и обичајима око ње, осим да је Аника носила црнину која је само истицала „велику лепоту и необичну ћуд њену”.⁴⁸ Из Андрићевог текста сазнајемо да је на сахрани постојала ритуална чаша за покојникову душу коју ће испити стара Ристићка, заклињући се да, док је она жива, њен син неће прекорачити Аникин праг. Све се од те, како каже Андрић „злосрећне даће” догодило другачије. Аникино стасавање у лепу девојку иницирало је размишљање о удаји. Андрић се не бави сликањем последњег обреда прелаза, сахрани, већ оним што се догађа пре и после ње. Тако ће рећи да људи после сахране разговарају „усиљено и необично”.

Када говори о сахрани поп Вујадиновог оца, који је био његова сушта супротност, писац се не бави подробно овим обредом. Чак не знамо да ли је на сахрани неко тужио осим што писац констатује да је „његова сахрана „била општа жалост”.⁴⁹

У „Аникиним временима” налазимо и клетву коју су жене углавном упућивале Аники када им се мужеве отеше контроли. Најстрашније клетва је она у којој се неком жели да га и смрт не прими. Таквој клетви је прибегла Ристићкина снаја, после сазнања да јој је муж пропутио код Анике: „Дабогда, жено, бијесна ходила, у ланцима те водили; дабода се губом разгубала; сама себи додијала; смрти жељела а смрт те не хтјела! Амин, Боже велики и једини. Амин. Амин”.⁵⁰

Необично је што жена изговара клетву пред иконом, где се обично изговарају молитве. Код Андрића све некако добија обрнуто значење. Прожимање хришћанског и паганског слоја на необичан начин иде у прилог овом другом, с тим што ће све ићи у правцу несреће која је наговештена и у аграрном календару и у понашању појединаца.

Фолклорни декор, који Андрић уноси у свој текст, јесте прича о удаји, сабори, тиха песма коју певају Циганке, као и ојкање пијанаца. Писац не наводи текст песама. Оне углавном допиру из мрака или негде из јутра. И оне ће, као фолклорни жанр, бити увод не у радост већ у трагичан исход, као што ће то ће бити и необична слика коју налазимо у Михајловом сну, која, иако светла, асоцира на сахрану: „Аникина авлија пуна светлости и оживела цвећем. Врата на кући отворена, позивају да се уђе”.⁵¹ Увођење сна у фавулу поступак је којим се на древан начин фокусира предстојећи догађај. Сан

⁴⁷ Исто, стр. 54.

⁴⁸ Исто, стр. 21.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто, стр. 34.

⁵¹ Исто, стр. 57.

је рам у који је Андрић, на необичан начин, наговестио судбину посрнуле жене. Символ светлости, цвећа и отворених врата недвосмислено асоцирају на иницијацијски простор одласка душе на онај свет. Тиме је Андрић отворио могућност за ново тумачење текста који, преко интердисциплинарног приступа, даје потпунију слику о књижевном стваралаштву нашег нобеловца.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 199: И. Андрић, *Јелена, жена које нема*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Караџић 1976: В.С. Караџић, *Српске народне пјесме I*, Београд, Просвета.
- Недељковић 1990: М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд, Вук Караџић.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Речник српског народног веровања о биљкама*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон М.А.М.

Valentina D. Pitulić

THE FOLKLORE SUBTEXT IN *ANIKA'S TIMES* BY IVO ANDRIĆ

(Summary)

The structure of *Anika's Times* reveals certain forms of the folk tradition. The paper will attempt to show how the elements of the folk tradition are transposed in an artistic text. By following their function, we shall demonstrate the relation between sacred and profane, as well as the function of sacral spaces where the heroes are situated.

We shall also follow other forms of the folk tradition in Andrić's text, as well as the relation of chthonic and solar spaces and the function of certain genres of the folk tradition in the development of the fabula. By following the function of fire, water, backyard, gate, church, holidays, we shall demonstrate how the elements of the folk tradition, transposed in the artistic text, exert a lustrative or magical power.

Key words: folklore, artistic text, water, church, holiday, woman

Снежана Д. САМАРЦИЈА*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПОЕТИКА УСМЕНОГ ПРИПОВЕДАЊА У АНДРИЋЕВОЈ ПРИЧИ

У делу Иве Андрића се кроз парафразе и алузије, преображаје, надградње и наведене фрагменте распознају стихови балада, лирских и епских народних песама, веровања и предања, анегдоте, шаливе приче, пословице. И о феномену приповедања писао је више пута, поигравајући се са позицијом приповедача, чином импровизације, доживљајима стварности, истине и фикције. Прозни усмени облици често су наративно ткиво Андрићевих романа и приповедака, а *Прича* из постхумно објављене збирке је посвећена деликатном процесу, умећу и уметности усменог причања. Андрићеве описи, коментари и опсервације о овим питањима, дискретни су или јасни чиниоци његовог особеног стила, док се кроз *Причу* разазнају апологија приповедачком занату и (ис)повест о коби уметника.¹

Кључне речи: Андрић, усмена проза, импровизација, текст, контекст, приповедач.

I

Сходно романтичарском поимању народне књижевности знаменити европски сакупљачи током 19. века нису поклањали пажњу ни појединцу-ствараоцу ни импровизацији. Зато су драгоцени Вукови предговори, напомене и упечатљиви портрети певача, јер указују на удео средине, околности настанка, услове трајања дела и значај појединачног талента. Осим „рачуна од јуначки песама” оставио је и кратко сећање на случајан сусрет са Грујом Механџићем. У земунском лазарету су 1829. два путника, „не имајући никаква посла дању (...) највише спавали а ноћу приповиједали” (Вук, СНП: 49).

За Вука је Тешан идеал усменог казивача, чија је свака песма „била добра”, док је успутна опаска обухватила репертоар и особеност извођења: „...

* markosoft91@gmail.com

¹ Рад је део плана научно-истраживачког пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (Институт за књижевност и уметност у Београду), који финансира Министарство просвете и науке РС.

врло је радо којешта весело и шаљиво приповедао, али се притом нигда није смејао, него је све био мало као намрштен”.²

Тек 35 година након Вуковог „рачуна” једно сведочанство слушаоца-записивача односило се на немогућност превођења флуидног и динамичног усменог израза у писмом фиксиран текст. Можда подстакнут сарадњом са Стојаном Новаковићем или с намером да потврди аутентичност грађе, Вук Врчевић је неколиким уопштеним запажањима повезао све усмене приповедаче, околности и одлике усменог приповедања. Он је 1868. писао како се шаљиве приче „казују у друштву, када исти разговор собом коју сличну донесе” или постају повод да се „разговор о нечему отвори”. Други коментар односи се на импровизацију и природу усмене комуникације. Казивања подразумевају „много и много гласова”, али се они „не могу описати пером”, јер „народ наш кад гођ прича макар коју приповијетку, он је тако слично и живо казује не само ријечима и мицањем цијелога живота, него гласовима који се могу и који се не могу записати (В I: [4–6]).

Већина сакупљача се и касније ретко задржавала на овим питањима, можда и зато што су те околности јасне и блиске свим носиоцима усмене културе. И када се јаве као део предговора или етнографских цртица, белешке овог типа групишу се махом око шаљивих прича, уз ангажовање записивача при описивању свакодневног живота или сведочењу о појединим певачима.³

Оно што су о настанку, трајању и преношењу усмених песама и прича знали сви чланови патријархалне заједнице неминовно се мењало под притисцима друштвено-историјских промена. Теренска истраживања су, међутим, потврђивала особену природу стварања пред слушаоцима и удео мимике, покрета, интонације и боје гласа, чак и ћутања у добро изведеној причи (Палавестра 1959 : 197). Фолклористи су и феномен усмене импровизације различито тумачили, а посебна пажња се посветила околностима казивања и интерпретацији варијаната.⁴ И писци различитих епоха су настојали да досегну до непосредности усмене комуникације и „илузије приповедања” (Ејнхембаум 1972: 60). Само одабрани су то умели да остваре.

² „Његова је свака песма била добра, јер је он (...) песме разумевао и осећао, и мислио је шта говори” (Вук, СНП, IV: 394–395). Говорећи уопштено о процесу стварања усмене варијанте, Вук такође примећује: „Тако ја мислим, да какав Подруговић данас чује најгору песму, он би је после неколико дана казао онако лепо по реду (Вук IV: 407).

³ Кроз опис пазарног дана у Чачку, М. Ђ. Станић се задржао на весело друштво и подстицање приповедача (Станић, СНП, 1869); док је Манојло Бубало Кордунаш с одушевљењем писао о слепом гуслару Ради Рапајићу: „Не зна се, веле, је ли му била пјесма одабранија, или је боље извађао и пјевао уз гусле своје, или када је уз то неку присталу шаљиву народну приповијетку додао” (Кордунаш: 1935).

⁴ Сумирајући те приступе из седамдесетих година 20. века, М. Бошковић-Stulli наводи и разноврсност термина помоћу којих се у теорији фолклора издвајају исте појаве. Фолклористи приступају „и pripovijedanju kao interpretacijskoj umjetnosti, gdje su tekst i interpretacija nerazdvojno stopljeni (Gusev, Sirovátká), kao prirodnoj kontaktnoj umjetničkoj komunikaciji različitoj od tehničke i posredne (Čistov), kao složenoj pojavi određenoj razinama tekstone, teksta i konteksta (Dundes), kao umjetničkoj komunikaciji u malim grupama (Ben-Amos), kao nedeljivom procesu komuniciranja, procesu pripovijedanja, koji uključuje i samu pripovijetku (Georges), kao performanciji, izvedbi, tj. realizaciji neke poznate tradicijske građe, izvedenoj u kontekstu, što je kreativan doseg, nadilazeći običan tok događaka (Hymes)” (Bošković-Stulli 1983: 135).

II

Ако би се *Проклета авлија* могла повезати са метафором приповедања (и живота), а *Кућа на осами* са традицијом откривања субјективних процеса стварања (Гаргаља 1979 : 67), онда није чудно што су баш у тим делима добили значајно место приче и приповедачи. Осим ових универзалних категорија уметности речи испољавају се још два феномена, својствена искључиво усменом стваралаштву: начин приповедања и однос између казивача и слушаоца.

Спајајући својим делима европска наслеђа са локалном баштином,⁵ Андрић се непрекидно враћао безбројним манифестацијама усменог приповедања, готово не скривајући опчињеност пред јединственим, пролазним и непоновљивим доживљајем импровизације. Кроз његов опус могуће је уочити основне видове трајања прича, валере контактне комуникације, различите типове приповедања и приповедних ситуација.

Андрић често истиче колективну компоненту традиције, наоко као пресудну и за преношење прича и за заборав. Повезане са друштвеним околностима, приче се саопштавају у широком распону од шапата до силине неукротивих природних појава. Примарни импулс долази из реалија, трагичних обрта и догађаја, важних за заједницу или појединца. Удаљавајући се од епицентра, од личног удеса и непосредних „сведока”, те приче лагано добијају наносе фикције, али се прихватају на специфичан начин. Саопштавају се и преламају кроз тип дистанце својствен анегдоти и предањима. У њихову истинитост се не сумња, у њих верују или имају потребе да верују и аморфна група слушалаца и анонимни, невидљиви казивачи. Обједињена су оба учесника приповедног чина, само што над њима доминира прича сама. Сложене процесе стварања и трајања прича Андрић уме да сажме до једне једине реченице: „Међу радницима и у народу пође шапат да Жепане да моста на се” (*Мост на Жепи*). Некада стихија приповедања добија јасније обресе и више простора:

„А тога истог часа почела је да се креће, другим ритмом а у противном правцу, да расте и да се грана, свуда присутна а невидљива као вода понорница, прича о Костаћу (...) Ширили су је путници и доколичари, а примали и шапатам понављали исти људи који, наизглед мирни и равнодушни, иду градским улицама као да о свему томе ништа не знају и не желе да знају” (III: 258).

Као честица заједничког и општег знања једне средине, прича је и особена спона између генерација, аутентичан печат одређене средине. Тако сва деца са обе обале Дрине расту с причама о градњи везирове задужбине:

„И то су их знали одувек, несвесно, као да су их са собом на свет донели, онако као што се молитве знају, не сећајући се ни од кога су их научили ни кад су их први пут чули” (II: 7).

⁵ О томе више: Недић 1962; Милошевић-Ђорђевић 1963; Крњевић 1980; Кољевић 1981; Бован 1981; Стојанчевић 1981; Самарџија 1993; Сувајић 1994; Питулић 2011.

А, међу Андрићевим формулама занимљиво значење и стилски ефекти остварени су и једноставном конструкцијом: „Постоји прича”. Након тога се обликује Андрићева варијанта мање-више познатог сижејног склопа, уз поштовање, већа и незнатна одступања од анегдотске форме, динамичних преплитања подврста предања или њихових прожимања са легендарном и шалливом причом.

Мада ретко када експлицитно саопштава и жанровску природу усмених микро-јединица своје прозе, Андрић можда и нехотице прави исту разлику, коју Вук истиче при подели „женских” и „мушких” народних приповедака. Наспрам „вјечне, несвјесне и благословене баштине дједова” (*Ex Ponto*) тиња „потмула, дубока мржња на приче и бајке и свакојака смешна плетења маште”, којима се људи „теше и заваравaju” (*На обали*). Дубок понор међу њима успоставља управо категорија веродостојности. Јер, док се један Андрићев јунак сећа како је од „баке слушао прве приче”, из тих успомена се јасније од приче саме сустижу питања:

„...да ли су тачно казане, је ли то заиста било тако, када и где, ко је изгубио прстен, како га је риба прогутала и како је дошла баш до удовице. По одговорима је видео да ту није ништа јасно ни сигурно, да старији ни сами не узимају озбиљно своје приче (...) и да историју о риби и прстену препричава сиротиња свуда, где год је има на свету” (IV: 99–100).⁶

И најопштији осврт на Андрићеву прозу потврђује да у њој нема места за „којекаква чудеса”, већ су догађаји и јунаци приближени чињеницама и стварности, а за све о чему се приповеда „рекао би човјек да је заиста могло бити” (Вук, СНП: 48). Уосталом и првим поглављима романа о ћуприји као да је враћао у стварност околности настанка и услове трајања интернационалних мотива. Реконструкција је успостављала невидљиву али трајну нит између збиље свакодневице и мотивског фонда традиције. Процес те симбиозе додавао је једну димензију истине имагинарној конструкцији, лишавајући конкретни догађај суве документарности. Животна ситуација постаје непосредни покретач приче, а тај најмлађи и најсвежији слој древних талоба баштине даје нове импулсе мотивима и облицима. Тако се продужава њихово трајање, освежено и омогућено ставом, страхом и веровањима колектива. Ту врсту тумачења друштвеног контекста, нужног за настанак и преношење варијаната, применио је писац и на дочаравање непосредних околности казивања.

III

Андрић је посебну пажњу посветио и приповедачима. Рођени са јединственим даром, они су својим савременицима, суседима, оближњим селима и касабама, па и следећем нараштају познати управо као причаоци и причала,

⁶ У тексту се обележава римским (и арапским бројем) издање збирке наведено у литератури.

мада им тај статус не доноси посебне привилегије. Пре би се могло рећи да су, попут већине Андрићевих гуслара, сви казивачи људи са маргине. Неки су ту доспели пореклом, неки због греха или грешке, али су и међу њима уочљиве сличности и разлике, тако изразите у портретима Ђамила, Заима, Хаима, фра-Петра, Алихоџе, фра-Серафина, Ибрахим-аге Шкера. При разликовању су готово занемарљиве личне судбине, социјални статус, верска и национална припадност. Нијансе успостављају односи према причи и начини њеног саопштавања, а у појединим случајевима и околности приповедања. Међусобно их повезује потреба за причањем и чудесна привилегија упечатљиве импровизације, оне извођачке компоненте без које, суштински, не постоји ни усмена прича, као што је нема ни без макар једног заинтересованог слушаоца.

То се посебно испољава у причи о причању фра-Серафина и Ибрахим ефендије, чију умешност импровизације писац непосредно описује. Склоп приповетке *Проба* обухвата и садржину онога о чему „будибокснамњак” казује, коме се обраћа и како то чини, док се Ибрахим помаља из сећања и оличава саму уметност усменог стварања. Приче Серафинове су, у жанровском смислу, негде између свакидашњег казивања о животу (Бошковић-Stulli 1985), шаљивих згода, алегија и метафора, истине и лажи.⁷ Ибрахим-ага је наоко неприметан и много безопаснији. Андрић је прећутао садржину самих прича, можда и зато да би до пуног изражаја дошла њихова моћ, јер „Ибрахим-ефендијине приче живе дуго и иду од уста до уста по целој Босни” (I, *Прича*: 120).

Крешевски фратар је чудним путевима судбине ишао и по свету, Ибрахим није напуштао Сарајево. Серафин ствара атмосферу у којој доминира његов приповедачки и глумачки дар (Крњевић 1997), Ибрахим-агу атмосфера подстиче на причање, али није извесно да ли ће, када и како започети причу или неће ни проговорити. Над њим лебди анонимност, онако како даровити усмени ствараоци препуштају колективу да процени вредности његове уметности и умећа. На почетку *Приче* баш такав вид ненаметљивости истиче Андрић као посебну особину јунака. Он би „више желео да га нигде не помињем, и, ако већ изнесем неку од његових шала, да не казујем чија је” (I: 113).

Вук је још 1823. застао пред овим типичним одбијањем ауторства,⁸ наглашавајући и удео личног талента и значај контакта између ствараоца и слушаоца. Али, и сам приповедач, Вук се није враћао усменим приповедачима. Андрић је на себи својствен начин „надокнадио” тај увид у механизме усмене импровизације. *Пробу* је посветио главном и једином глумцу, његовим ме-

⁷ „Фра Серафин се отиснуо и ређа старе приче и досетке, које увек изгледају као нове и непознате, и меша их са новима које се сада, овога тренутка, у његовој глави ређају и слажу (...) Сви се смеју, иако је то сваки од њих можда и неколико пута чуо, јер су Серафинов глас, мимика и покрети такви да човек сваку његову причу може увек поново да слуша, као добар музички комад” (V/3, *Проба*: 36, 39).

⁸ „...у народу нико не држи за какву мајсторију или славу нову пјесму спјевати, и не амо што се нико тиме не вали, него још сваки (баш и онај који јест) одбија од себе и каже да је чуо од другога” (Вук I: 566).

таморфозама, гласовима, покретима и силини утицаја на слушаоце. *Прича*, међутим, има посебног јунака. Приповедач-писац исповеда сопствено искуство – слушаоца, а та ће позиција бити особени лајтмотив Андрићеве прозе.

Судбина Ибрахима Шкаре и удес породице су тек привидно наративно језгро, везивно ткиво конструкције, делић мозаика који би могао бити замењен и неком другачијом коби или би се дао уклопити међу сегменте неког другог и ширег наративног склопа. Ипак, обрт приближава Серафина и Ибрахима. Обојица оличавају прекинути ланац породичног предања, немогућност да се од дедова и очева наследе знање и дар. Приповедач попут Алихоце спонтано призива речи ауторитета као додатну потврду истинитости сопственог казивања:

„Некад је мој рахметли отац слушао од Шех Дедије и мени као дјетету причао: откуд ћуприја на овом свијету и како је прва ћуприја настала...” (II: 210).

Овакав процес се подразумева при свим реконструкцијама трајања усменог стваралаштва. Али, управо такво искуство нема ни сироче из убогог крајишког села одрасло међу фратрима, ни посмрче из угледне муслиманске куће, однеговано међу теткама. Отуда се ови различити људи могу посматрати и као оличење неког праприповедача, Првог казивача од којег казивање креће, прати ћуди и жеље слушаалаца, а у зависности од бројних услова „расте и кити се” или „умаљује и квари”.⁹ Придружује им се и фра-Петар, само што је његово причање окосница развијеније, затворене структуре (*Проклетта авлија*) или самостално уобличених целина, које је могуће замислити и као фрагменте сложеније композиције.¹⁰ Да би парадокс био изразитији, управо су подударности савршен ослонац међусобних разлика. Ибрахим-бег не прича о себи, када Серафин то чини он карикира и сопствени лик, док је фра-Петар изразити слушаалац, који најчешће памти и саопштава туђе приче, а знатно ређе и веома суздржано излаже аутобиографске детаље, склањајући сопствени лик у други план.

И сама *Прича* је сећање. Из успомена слушаоца израста несвакидашњи главни јунак – усмено приповедање, неухватљив тренутак у којем настаје и процењује се једна од безбројних прошлих и будућих варијаната. Вукову

⁹ „...све пјесме нијесу одма (у првом почетку своје) постале онаке, какве су, него један почне и састави што, како он зна, на послоје идући од уста до уста расте и кити се, а кашто се и умаљује и квари, јер какогођ што један човек љепше и јасније говори од другог, тако и пјесме пјева и казује” (Вук, СНП, I : 566). Вуково запажање које се односи на стварање и трајање „јуначких” песама Андрић је и у делу формулација и у смислу применио на постанак и преношење прича.

¹⁰ Фра-Петар је приповедач према којем писац заузима апсолутну благонаклоност. Уклапајући у стабилан оквир (Крешево и околина, манастир, соба, кревет) Петрове успомене на доживљаје и туђе животе, Андрић истим приповедним поступком обликује приповетке: *У воденици, Шала у Самсарином хану, Чаши, Труп*. Склоп ове последње приповетке чини динамична измена наративних позиција. Сећајући се туђег приповедања, слушаалац постаје приповедач. Таква измена поретка, својствена само усменој импровизацији, заснована је на знатно краћем ланцу приповедача него у *Проклетој авлији*. С друге стране, мањи број концентричних кругова у синтагматичкој организацији текста савршено се усклађује са формом дела.

сликовиту конструкцију „исто то само мало другачије”, Андрић је на посебан начин превео кроз прозрачност атмосфере Ибрахимових казивања:

„Оно што је у тим причама изузетно и необично, то је његова способност да слушаоце увек изненади нечим – познатим. На жалост, његове су приче, као многа усмена казивања, непоновљиве. При сваком покушају да се оне пренесу остаје само суви костур, и ви се и сами чудите и у чуду питате како и када су се, у току препричавања, изгубили животни сокови и велика драж Ибрахим ефендијиних прича” (I: 118).

Но, за разлику од свих осталих приповедача, чије приче успостављају главни ток наратива, извиру из њега или гранају рукавце, Андрић неће да открије о чему то конкретно казује Ибрахим-ефендија. Садржина варијанте не „чува” се ни као запис, ни попут усменог казивања нити као успомена на звуке, речи и туђи говор или сећање на туђу причу. Јасно је да Ибрахимово казивање покреће необуздани, благотворни смех, по чему се приближава ефектима Серафинових интерпретација. Али, изостављање развијене, уобличене или скициране приповести, поново наглашава пресудну улогу спонтане импровизације и непосредног контакта приповедача са публиком. Упечатљив је и контраст између измењене Ибрахимове физиономије при саопштавању приповедака и неугледне спољашњости, тромости, спорог отезања речи у обичној, разговорној ситуацији. И у *Причи* и у *Проби* Андрић на јединствен начин дочарава оно што теоретичари фолклора одређују као текстуру, контекст или вантекстовне елементе.

Далеко од варирања интернационалног и локалног фонда мотива, сугерисања сижеа варијаната и жанровских назнака, писац представља тренутак који суштински измиче свим дефиницијама и поделама, као уосталом и читава усмена књижевност. Ова похвала усменом приповедачу не долази ни од Андрића-записивача, ни од проучаваоца традиције, ни од етнолога или историчара – већ представља признање које слушалац одаје ствараоцу. То је одраз оног непосредног и неумољивог суда публике, због којег се глас о добром певачу и приповедачу преноси кроз простор и време, заједно са причом.

Остаје неизречено све о чему Ибрахим Шкаро казује, али се помно прати како то чини и какав утисак оставља на присутне, ма шта лично мислили о њему и његовом удесу или друштвеном статусу. Конструкција *Пробе* изведена је другачије, кроз мозаичан склоп фрагмената и преплитања приповедних перспектива. Напоредо са садржином прича прате се покрети, опонашања и мимика, гестикулације и ономатопеје,¹¹ због којих на слушаоце наилази „смех као зараза”, потоп и пожар. Јасно је, такође, да и Серафин и Ибрахим причају пред познатима о познатом, те се разголићен привид стварности намеће и као

¹¹ „Изразом лица које је, знојно, и као надахнуто, страховитом брзином прелазно из једне маске у другу, покретима целог тела и одеће на себи, речима, звучима и мелодијама, опонашао је, карикирао све живо и мртво што је икада очима видео, чак и оно што је прочитао или само по чувењу знао: братре и све своје црквене старешине, хоце и попове, конзуле и високе турске чиновнике и официре, све до коња под њима; па наредбе власти, чланке из новина, дијалекте и језике, говор и певање људи, гласове животиња. Никог није штедео, ни пред чим се није заустављао: све је могао и све је смео. И све је окретао главачке: људе, установе, мишљења и речи, черупао их и растварао, разголићивао и показивао их онакве какве их он види, у целој њиховој сујети, недоследности и безмерној, неодољивој смешности” (V/3, *Проба*: 47).

подлога и као предуслов ефеката казивања. Андрић само напомиње како се завршетак приче и Ибрахим ефендијин глас губе у заглашујућем, грохотном смеху, а када се „смех слегне, Ибрахим ефендија је већ завршио своју причу и седи миран и непомична лица” (I: 119).

Усмеравајући пажњу на начин казивања и приповедни процес, Андрић је уопштено обухватио репертоар приповедача, а читаоцима је поставио загонетку: о чему је то могао причати последњи изданак угледне сарајевске породице? Но, једном другом приликом писац прилази сасвим близу Ибрахимовом знању и таленту. Цртици је дао наоко обичан, али вишезначан наслов *Разговор пред вече*. Непристрасно обојена, суздржана дескрипција такође дочарава особеност атмосфере. Камерна сцена разговора смештена је на отвореном простору, супротна по свему окупљању мање или веће групе под кровом дома, механе, конака, мале или велике манастирске собе. У готово сакралном тренутку смираја дана, између Алифаковца и Миљацке, тишину прате шумови реке и чесме, живих вода, погодних за метафоре самог приповедања. Али, ово Ибрахимово приповедање је контраст импровизацији коју прати необуздани смех неких других слушалаца из другачијих околности сусрета и разговора. Он сада казује тихо, као у полусну. Његов глас се стапа са оживелом природом и оставља саговорника да слуги значења тих прича и самог говора, који „тече као сива поворка муклих слогова од којих се ни једна једина потпуно разумљива реч не може саставити” (V/3, *Разговор пред вече*: 231). Поистовећен са слушаочевим напорима да разазна речи, писац саопштава неку врсту реконструисаних прича. Уклопљене у разговор, оне су оличење противречности. Призива их тренутак, покреће алузија, одмотава асоцијација. Истовремено су и независне од непосредних приповедних околности, универзално применљиве на читав људски род и локалне тегобе. Те две Ибрахимове приче немају никакве везе са оквирном ситуацијом, али откривају механизам стилизације. Текст се готово спонтано пуни изнутра, онако како се секвенце нижу око ћуприја, везирских конака и худих житеља Авлије. Потребна је можда још само једна нит за повезивање самосталних приповедних јединица око једног центра, оне наративне осе коју Андрићу пружају простор, време или јунаци.

И овом приликом изведено је занимљиво поигравање са радњом, јер догађање изостаје, узмиче пред звуцима, сликом и заустављеним покретима. Забележен је тренутак, ситуација која се иначе понавља попут малог ритуала сабеседника и пријатеља. Но и таква свакодневица је довољна да се брзим потезима скицирају портрети и биографије. Због више података о Ибрахиму Јамаку чини се да ће о њему уследити и приповедање. Кроки његовог имењака обухвата спољашњост и хладну, неумољиву констатацију:

„...Живео је о себи и за себе, као човек особенак ког су сви знали, волели и поштовали. Умео је лепо да приповеда и волео је да слуша лепе приче. То је све” (V/3: 228).

То је све. Као да се ни пред писцем још није размотао један живот или довољно познате појединости није нужно саопштити, као да се све зна и, истовремено скрива. Али су зато наоко незаинтересовано и „рутински” саопштени

разговор, начин Шкариног приповедања, његов однос према саговорнику-слушаоцу и ономе о чему прича. Тако се из другачијег угла поново повезују све компоненте приповедног чина, те се *Прича* и *Разговор пред вече* могу посматрати као две половине једног система. Парабола-предање о крви и алегија о босанском коњчету (*Разговор*) могле би постати и микројединице сложене конструкције и самостални носиоци фигуративних значења. Уосталом, Андрић иначе варира управо обичан живот на међи два одељена света, повезана нагонима живих да проливају „крв, час туђу, час своју” (V/3: 231).

Тако се пред читаоцем помаља истовремено отворена и затворена структура приповедања. Препознатљиво обележје Андрићевог стила блиско је и универзалној техници склапања прича, те се чини да су избрисане границе између писца и његових претходника, добрих усмених приповедача, вођених сопственим даром, надахнућем, пажњом слушалаца и амбијентом у којем се одвија приповедање.

И баш ту, где су најизразитије разлике између начина, форми и техника стварања, писани текст се додирује са усменом приповетком. Јер, уз равноправност свих чинилаца комуникације, постоји нека врста оптималне дужине усмене приче: њена композиција се не може неограничено ширити. Такве околности неминовно нарушавају концентрацију приповедача, а замор публике би пресудио и њему и његовој творевини. Уз то се усмено приповедање ослања и на жанровске норме. Током омеђеног интервала даровити усмени стваралац слути да је боље саопштити неколико прича уз одобравање окупљених, него недогледно развијати досадну, заморну и бесмислену причу. Но, Андрићу није промакла још једна битна појединост. Уз неоспорни значај цензуре средине, чије дефинисање укључује импровизацију пред слушаоцима,¹² за усмену књижевност је подједнако важна и специфична, спонтана аутоцензура певача и казивача. Са тим значењима Андрић успоставља парове саговорника, не занемарујући ни потребу појединих типова казивача за широм публиком, независно од њене реакције према причи и приповедачу. Они прави и добри ствараоци знају и о чему ће и како и пред ким приповедати, а баш те финесе усмене комуникације писац је осетио и укључио у ткиво сопственог приповедања.

IV

Андрић, заправо, показује колико су равноправне и сложене обе компоненте традиције, сачињене од недогледног низа варијаната, насталих као резултат склада између наслеђа и тренутка, колектива и појединца. Назиру се

¹² „...za egzistenciju folklornog djela preduvjet je postojanje grupe koja ga prima i odobrava. Pri istraživanju folkloru mora se uvijek, kao temeljni pojam, imati na umu preventivna cenzura zajednice. Svjesno upotrebljavamo izraz „preventivna”, jer pri promatranju jedne folklorne činjenice nisu u pitanju momenti njezine biografije koji prethode rođenju, nije u pitanju „začeće” niti embrionalni život, nego „rođenje” same folklorne činjenice i njezina daljnja sudbina” (Jakobson-Bogatirjov 1971: 20).

чак и сличности између суздржане Вукове успомене на сусрет са Механџићем и разговора између Андрићевих јунака. Јер, осим присности двојице Ибрахима, другова из детињства, необична је међусобна упућеност сапатника из Авлије, чији се различити путеви укрштају непланирано, на међи два света. Изолованост затворског дворишта, али и куће на осами, па и манастирске собе, обухвата само глас приповедача и једног слушаоца. Наравно, посебно је питање како би све те приче биле исприповедане у неким другачијим условима, мада је исто толико извесно да су могле остати и неизговорене. Присуство већег круга увек подразумева удео смеха при повезивању приповедача и публике, али је то посебна димензија Андрићеве слике света. Смех тада само на трен зближава људе, неком магијском моћи удаљавања злих сила (Чајкановић 1973: 108–127), али су и у његовој манифестацији релативне границе између оних који се смеју, коме се смеју и онога који тај смех може да покрене – истином или лажима. Контекст је такође битна компонента и приче и смеха, што врло добро показују разлике између приповедача *Проба*, *Напаст* и *Шала у Самсарином хану*.

Уметност усменог казивања морала је Андрићу бити блиска као сећање и утисак на непосредна искуства из детињства, младости и каснијих година. Међу људима које је сретао, сигурно су постојали такви приповедачи, чији се дар не наслеђује, чије знање се не може научити, а ограничава га само људски век. Јер, ни записивачи умотворина, ни теоретичари фолклора нису могли боље предочити бројна питања од надахнутог, одмереног, суздржан и болно тачан Андрићев закључак:

„...фра Петар је још увек могао да прича дуго и лепо, само кад би нашао слушаче који су му по вољи. Никад се не би могло потпуно казати у чему је управо била лепота његовог причања. У свему што је говорио било је нечег насмејаног и мудрог у исто време. Али, поред тога, око сваке његове речи лебдео је још нарочит призвук, као неки звучни ореол, каквог у говору других људи нема и који је остајао у ваздуху и титрао и онда кад је изговорена реч утагла. Због тога је свака његова реч казивала више него што она у обичном говору значи. То је изгубљено заувек” (V/5: 39).

Јунаке, којима је писац дао моћ над речима и слушаоцима, повезује неколико детаља. Фра Серафин зна када треба да заврши своју представу и напусти забринутог домаћина. Ехо фра Петровог гласа лебди по угловима сећања, непосредно након његове сахране. Његове, Ђамилове, Заимове, Хаимове и Ибрахимове приче трају кроз туђа сећања. Оно што се догађа само у усменој комуникацији, Андрић је назначио нарочито структуром *Проклете авлије*. Варијанте трају једино када се успостави ланац приповедача, тек ако појединац уме и може да позицију слушаоца замени улогом приповедача.¹³ Писац стоји на крају тог низа, као особени саучесник, чији ће текст бити одјек усменог казивања, а подударност са таквом структуром или привид

¹³ О џему приповеда Ђамил, Ђамилову повест сазнаје фра Петар од Хаима, а затим фратар постаје приповедач чијег се гласа сећа млади фра-Растислав. Тако се и *Трун* (V/5: 39–52) обликује као казивање оданог роба о животу Челеби-Хафиза, а ту причу, блиску и стварности и параболи, преноси кроз простор и време једини слушалац и у потпуно измењеној улози, сада као приповедач саопштава је другом слушаоцу.

те подударности испољавају романи о ћуприји и авлији и добар део приповедака.¹⁴ Тако је оживљен и лик Ибрахим-ефендије, пола века након смрти јунака.

Чудесном игром случаја и *Прича*, објављена годину дана после одласка писца, почива на парадоксима и противречностима стваралаштва. У њој имају своје место и сложеност импровизације и природа рецепције „текста”, осцилације уметника између истине и фикције, варке и самообмане, вечности и пролазности. Притом, *Прича* се неосетно повезује и са другим приповеткама и с битним Андрићевим запажањима о приповедању, као феномену и процесу.

Уводна опсервација из *Приче о везировом слону* иначе би се могла преместити у било које Андрићево дело, тематски везано за одређену средину. Тачност запажања о природи прича писац подупиरे на посебан начин, као када усмени казивач посегне за изрекама:

„То су оне оријенталске лажи за које турска пословица вели да су истинитије од сваке истине” (V/5: 53).

Истоветни исказ је тридесет година касније премештена и на самом завршетку другог и другачијег склопа добија нови призвук и додатна значења. Онако како је приближавао мотиве животної збиљи, Андрић је уопштену констатацију развио уз појединачни „случај”:

„...тако му је живот прошао у причи, сав као нека прича (...) Није живео (...) Тим причама о ономе што је могло бити а никад није било, и што је често истинитије и лепше од свега што је било, он као да се заклањао од онога што је свакодневно „заиста” бивало око њега. Тако је избегао живот и преварио судбину. Сад већ близу педесет година лежи у гробљу на Алифаковцу. Али живи још понекад и понегде, као прича” (I: 121).

Неумољив, прецизан, избрушеног израза до пословичних истина, Андрић је више пута застао над судбином уметника и приповедача. Као да се, слутећи шта се примиче, *Причом* још једном суочио са неким знаним и имагинарним приповедачем, са истином о другима, али и о себи. У тој убрзаној констатацији и њеним парадоксалним обртима има нечег и од магије и од коби, од мотива о човеку који вара људе и демоне, од оног Петра из старих записа, што привремени и безуспешно „бега” од смрти (P–L, 3). Све оно што су усмени приповедачи знали и оличавали, а проучаваоци настојали да дефинишу, Андрић је јасно и надахнуто саопштио. Његова су запажања упечатљива по ономе што открива, а узбудљива по свему прикривеном.

И, мада *Прича* не досеже до најбољих Андрићевих приповедака, намерно или нехотице постаје битан беочуг његове поетике и последње збирке. Баш таквим околностима добила је и додатне нијансе значења. На граници

¹⁴ „...Његова прича могла је да се прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја” (*Проклета авлија*: 13);

„Без увода и видљиве везе, без временског реда, младић би почињао да прича неки призор из средине или са краја Џемовог заточења...” (*Проклета авлија*: 98).

повести и исповести, склоп, тема, јунаци и смисао *Приче* постају истовремено видљиви и скривени знакови, остављени на крају једног пута.

СКРАЋЕНИЦЕ

- В I – В. Врчевић, *Српске народне приповијетке понајвише кратке и шаљиве*, Београд, 1868.
- Вук, СНП – В. С. Караџић, *Српске народне приповијетке*, Сабрана дела В. С. Караџића (СД), III, пр. М. Пантић, Београд, 1988.
- Вук I – В. С. Караџић, *Српске народне пјесме I*, СД IV, пр. В. Недић, Београд, 1975.
- Вук IV – В. С. Караџић, *Српске народне пјесме IV*, СД VII, пр. Љ. Зуковић, Београд, 1986.
- Кордунаш – М. Бубало Кордунаш, *Раде Рапајић, народни гуслар*, Прилози проучавању народне поезије, II/1, 1935, 76–80.
- Р–Л – К. Ристић и В. Лончарски, *Српске народне приповетке*, Нови Сад, 1891.
- Станић – М. Ђ. Станић, *Српско-народне песме и разне приповетке*, Београд, 1869.
- И. Андрић: I *Кућа на осами*, Београд, 1976; II *Na Drini Ćuprija*, Zrenjanin, 2011; III *Омерпаиша Латас*, Београд, 1977; IV *Прича о кмету Симану и друге приповетке*, Београд, 1969; V *Приче Иве Андрића* 1–6 (1. *Beogradske priče*; 2. *Priče o osobenjacima i malim ljudima*; 3. *Sarajevske priče*; 4. *Priče o tori*; 5. *Turske priče*; 6. *Priče o selu*), Београд, 2011; VI *Проклета авлија*, Београд, 1967; VII *Травничка хроника*, Београд, 1961; VIII *Fratarske priče*, Београд, 2010.
- В. Бован, *Народне умотворине у Андрићевом делу*, ДИА, стр. 477–482.
- М. Воšković-Stulli, *Usmena književnost nekad i danas*, Београд, 1983; *Причања о животу: Књижевни родови и врсте – историја и теорија*, Београд, 1985, 137–164.
- ДИА – Дело *Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Задужбина Иве Андрића, Београд, 1981.
- Х. Диздаревић Крњевић: *Живи палимпсести или о усменој поезији*, Београд, 1980; *Цртице уз приповетку „Проба” И. Андрића. Фра Серафин Бегић – казивач, глумац, певач, Из књижевности – поетика, критика, историја*, зборник радова у част Предрага Палавестре, Београд, 1997, стр. 257–275.
- В. Ejnhenbaum, *Književnost*, Београд, 1972.
- Р. Jakobson – Р. Bogatičjov, *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva: Usmena književnost*, пр. М. Воšković-Stulli, Zagreb, 1971, 17–30.
- С. Кољевић, *Иво Андрић и народна књижевност*, ДИА, стр. 471–476.
- Н. Милошевић-Ђорђевић, *Обрада фолклора у делима Иве Андрића*, Рад IX конгреса фолклориста Југославије, Сарајево, 1963, стр. 453–459.

- В. Недић, Иво Андрић и народна књижевност, у: *Иво Андрић*, Београд, 1962, стр. 223–234.
- V. Palavestra, *O transkribiranju i redakciji narodnih pripovijedaka*, Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Varaždinu 1957, Zagreb, 1959.
- В. Питулић, *Трагом архетипа, од усмене ка писаној речи*, Београд, 2011.
- С. Самарџија, „Знакови поред пута” и облици усмене књижевности, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, XLI, 1, 1993, стр. 93–109.
- В. Стојанчевић, *Етички проблеми и народна предања у Андрићевом делу*, ДИА, стр. 483–494.
- Б. Сувајџић, Преглед мотива усмене књижевности у романима Иве Андрића, у: *Иво Андрић у свом времену*, МСЦ, 22 / 1, 1994, стр. 111–120.
- И. Таргаља, *Приповедачева естетика, прилог познавању Андрићеве поетике*, Београд, 1979.
- В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973.

Снежана Д. Самарџија

ПОЭТИКА УСТНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ
И. АНДРИЧА ПРИЧА

(Резюме)

В работе анализируется, каким способом в произведении И. Андрича Прича и других представлены феномен и особая поэтика импровизации, текстура, контекст и другие характеристики устного творчества (анонимность, вариантность, отношения личности и коллектива, место устного творца в его собственной среде, его выбор жанра, темы, публики и т.д.). При опоре на наблюдения собирателей фольклора XIX века (Вук Караджич, Вук Врчевич, Кордунаш и др.), а также теоретические подходы фольклористов XX века выделяются используемые Андричем методы стилизации внетекстовых элементов устной импровизации, предпосылки создания, восприятия и передачи рассказов. Наряду со значением цензуры и коллективных предпочтений, в прозе Андрича содержатся и виды автоцензуры рассказчика, а также различные типы представителей устного творчества, как тех, кто начинает–создает рассказ, так и тех, кто создает цепочку для передачи вариантов, среди которых находится и сам писатель.

Бошко Ј. СУВАЏИЋ
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

Оригинални научни рад
 Примљен: 01. X 2011.
 Прихваћен: 04. V 2012.

АНДРИЋ И КОЧИЋ – КНЕЖЕВИЋИ И КНЕЗОВИ¹

У раду се са компаративног становишта разматра духовна присност Андрићевих и Кочићевих јунака из народа. Лик кнеза Богдана Зимоњића у Андрићевом роману *Омер-наша Латас* и Реље Кнежевића у Кочићевој приповеци „Кроз међаву” сродни су како поетиком именована, која упућује на духовну отменост и коленићевство сељачке аристократије српског народа, тако и поступцима карактеризације и описима јунака. Занимљиво је да се у врло сложеним наративним поступцима, у склопу реалистичке приповедне матрице, код Кочића обликује снажан библијско-легендарни симболички слој приповетке, док се у заснивању лика гатачког кнеза Андрић више ослања на матрицу епске песме и поетику историјског предања. Усмена анегдота о кнезу Богдану Зимоњићу који је у *међави* од смрти спасао дете, и прича о Рељи Кнежевићу, који као библијски Јов страда са својим синовцем у *међави*, сведочи о легенди као исходишту чудесних преплета сна и јаве, реалности и чуда, историје и фикције у приповедним световима Кочића и Андрића.

Кључне речи: Богдан Зимоњић, Реља Кнежевић, Кроз међаву, библијска стилизација, епска фигура, традиција, Иво Андрић, Петар Кочић.

Везе између Андрића и Кочића многоструке су и комплексне. Почев од библијске стилизације Кочићевих и Андрићевих раних приповедака, преко укључивања у пародијско-гротескну визију традиције (циклус приповедака о Симеуну Ђаку, „Пут Алије Ђерзелеза”), све до дубинског психоаналитичког приступа ликовима особењака и мизантропа, као што је мрачајски прота, или пак Мустафа Маџар. Посебно је занимљива духовна присност Андрићевих и Кочићевих јунака из народа. Лик кнеза Богдана Зимоњића, старином Кнежевића, у Андрићевом роману *Омер-наша Латас* и Реље Кнежевића у Кочићевој приповеци „Кроз међаву” сродни су како избором јунака знатног рода и дуге традиције, који упућује на духовну отменост и коленићевство сељачке аристократије српског народа, тако и њиховом карактеризацијом. Занимљиво је да се у врло сложеним наративним поступцима, у склопу реалистичке приповедне матрице, код Кочића обликује снажан библијско-легендарни

¹ Рад је урађен у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (бр. 178011), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

симболички слој приповетке, док се у заснивању лика гатачког кнеза Андрић више ослања на матрицу епске песме и поетику историјског предања.

У есеју „Земља, људи и језик код Петра Кочића” Андрић је изнео истинску фасцинацију физичком и духовном снагом Петра Кочића, његовим друштвеним, уметничким и политичким ангажманом. Апсолутно сагласје пишчеве егзистенције и његовог стваралаштва представљало је, сматрао је Андрић, највећи квалитет, али и највећу ману Кочићевог дела: „Такав је био Петар Кочић лично, физички као од брега одваљен, или боље речено као од Кочића главице одваљен, а морално – човек свога краја, који је прошао и Беч и Београд и Сарајево, готово недирнут, и у позитивном као и у негативном остао оно што јесте, носећи у себи, по речима Исидоре Секулић, ’комплекс планинског босанског карактера’” (Андрић 1997: 140).

Надахнут „епском” биографијом коју је имао пред собом, Андрић је у есеју о Петру Кочићу посегао за одломцима из епских песама и предања, сведочећи тиме посредно и о својој литератури, литератури пасионираног читаоца, који је књиге схватао „као израз потребе да се задовољи велика и права читалачка страст” (Тартаља 1981: 23). „Тако, на пример, да би поткрепио размишљање о глади босанских људи за земљом, он узима стихове муслиманске епике: И да им се дигне тефтерхана/ Из Стамбула до Травника б’јела – имајући на уму, по свој прилици, оне речи које изговара султану ’од Травника Цано’ у песми Херманове збирке *Цанан буљук-баша и Ракоција*” (Недић 1976: 204). У истом контексту, говорећи о земљи и људима у Босни, Андрић, према познатим интернационалним обрасцима, наводи родовско предање о имену и пореклу беговске куће Копчића из Раме (Палавестра В. 2003: бр. 162, стр. 188–190), које је пронашао „у чланку Алије Ћатића *Старина бега Копчића*” (Недић 1976: 206). Варијанте овог предања доносе Миленко С. Филиповић, Башагић и др: „Међународни и архаични мотив заузимања земље обилажењем на коњу, могао је бити преузет из старије усмене традиције и примијењен на Копчиће, који су у каснијим вијековима турске владавине у Босни били крупни земљопосједници и који су се истицали међу босанским муслиманским феудалцима” (Палавестра В. 2003: 377–8).

Андрићево виђење Кочића у ствари је Слијепчевићева слика:

„Крупан и јак, велика ока, опуштена брка; хајдучина јуче изашла из босанских шума, па му европско одело стоји затегнуто и ненамештено; а на равном високом челу, као на каквом жалу, још се бели ваздушна плима белих пропланака. Кад проговори као да за њим планина проговара” (Андрић 1997: 140; Удовички 1988: 126).

Приповетка „Кроз међаву”, ремек-дело Кочићеве приповедачке уметности, тумачена је најчешће пишчевим интересовањем за скандинавске књижевности, као и утицајем Тургењевљеве прозе” (Vučković 1989: 89). Истакнуто је и то да ова приповетка, посебно у равни номенклатуре јунака, посредно тематизује косовску легенду, у избору и начину испољавања епске хероике.²

² „Изменом имена главног јунака Реље Масларића у првој у Реља Кнежевић у другој верзији приповетке, Кочић јој је дао нову димензију – увео је легенду о Рајку од Змијања у садржај приче. Кочић је, наиме, на основу одломка песама о прослављеном змијањском јунаку, које преноси

На библијске елементе у приповеци „Кроз међаву” скренуо је пажњу још Велибор Глигорић, оценивши врло високо њену уметничку вредност, да би Војислав Јелић детаљном анализом утврдио да је реч о доследно пресликаној структури старозаветне књиге о Јову.³ Јелић иде и даље, па открива сличности у композицији приповетке „Кроз међаву” са античким *епилионом*. Кочић је, као образован писац, управо у приповеци „Кроз међаву”, истиче Јелић, демонстрирао своје познавање античке поезике.⁴ И Горан Максимовић издваја у композицији Кочићеве приповетке „проспективно” и „ретроспективно приповедање”.⁵

Кочићеви „епски” јунаци представљају инверзију делатних ликова српске усмене епике. Они су „губитници” у утакмици са светом и са животом, они примају, а не задају ударце.⁶ С обзиром на то да се упориште у причи

и стари Милић, причајући историју Змијања и објашњавајући порекло Реље Кнежевића из исте лозе, довео Рајка од Змијања у везу са косовским митом („Он је водио Змијанце и на Косово”). Кочић је сам исте године кад и *Змијање* (1909) штампао у Босанској вили две народне песме о Рајку од Змијања и на тај начин је, вероватно, градио једну заокружену слику историјске и поетске генезе легенде која се преплиће са стварношћу. Приповетка *Кроз међаву* била је права легендарна евокација, трагична поема у наративној форми, чија сугестивност произилази из околности да је то прича о породичном страдању у неком времену садашњем, али да негде у дубини, у последњем слоју, одјекују звуци далеке легенде, што је чини сувише стварном и фантастичном истовремено” (Vučković 1989: 128).

³ „Већ из до сада реченога јасно је да се Кочић у својој приповеци *Кроз међаву* послужио мотивима и исказима из старозаветне књиге о Јову. И не само то. Кочић је свога јунака Рељу Кнежевића уздигао до висине до које су досезали главни актери античких драма. Као што је свима познато, протагонисти у античкој драми могли су да буду само личности знатнога рода. Ове општепознате чињенице из античке реторике и поезике Кочић је, свакако, могао, да упозна у току свога школовања, најпре у гимназији, а потом и на студијама славистике у Бечу. Библијске приче, пак, ишчитавао је, сасвим сигурно, још као дечак у родитељском дому. Мотиви из старозаветне приче о Јову послужили су му да верно и пластично ослика главног јунака своје приповетке Рељу Кнежевића, онако како су то захтевала правила у античкој драми” (Јелић 2001: 174).

⁴ „Кочићева приповетка *Кроз међаву* има две јасно оделите наративне целине. Могли бисмо рећи, уз одређени приговор да користимо непрецизну терминологију, да је ова приповетка састављена из две приче. Једна је главна и обимом краћа, а друга је споредна и обимом дужа. Да би се читалац лакше снашао и пратио ток нашег излагања одредимо границу споредне приче почетним и завршним пасусима. Премда је обимом дужа ова споредна прича је уметнута, или боље речено, она се усееа у главну причу и тако ју дели на два дела. Избегавамо с разлогом термин ’уметнута прича’ јер је она по правилу краћа и тада бисмо говорили о односу у коме стоје приповедне целине – она дужа као *diegesis* – *приповедање* и краћа уметнута *diegema* – *епизодно приповедање*. (...) Ова споредна прича по своме склопу подсећа на страдања праведнога Јова. Поређења са старозаветном књигом не само да су могућа, већ су подударна уочљива у многим детаљима и фразама. Већ у почетном пасусу, видели смо, Кочић представља читаоцу свога главног јунака Рељу Кнежевића. Он је, према законима античке поезике, био човек од знатног угледа и живео је срећним животом. Отуда и његова страдања изазивају сажаљење и саосећања читалца. Кочић је, поновимо то, знао античку поезику и управо са тих разлога ову причу доноси у својој приповеци *Кроз међаву*” (Јелић 2009: 169–175).

⁵ „У временској равни смјењују се проспективно и ретроспективно приповиједање. Проспекција је заступљена у уводним и завршним дијеловима приповијетке, у којима је, уз доминацију приповиједачког аориста, приказана трагична смрт у сњежној међави на Змијању несрећног горштак Реље Кнежевића и његовог дванаестогодишњег синовца Вује, који су се враћали из вароши, гдје су неуспешно покушавали продати краву. Ретроспекција доминира у средишњем дијелу приповијетке, у функцији излагања јунакове породичне историје” (Максимовић 2006: 30).

⁶ „Најкарактеристичније и уметнички најрепрезентативније Кочићеве личности, као што су Реља Кнежевић (из приповетке *Кроз међаву*), Мргуда (из истоимене приповетке), прото (из приповетке *Мрачајски прото*), Марушка (из приповетке *Кроз маглу*), Вук (из приповетке *Вуков гај*), Туба (из приповетке под тим насловом) поражени су јунаци; они примају, а не задају

„Кроз мећаву” тражи и налази у библијској стилизацији, преокрет у судбини јунака долази *споља*, и њихово је само да се супротставе или повинују обрасцу који им је унапред дат и вољи која је већа од њихове. Процеси разарања, растакања и смрти у причи о Рељи Кнежевићу долазе „ненадно”, без нараторовог знања и воље, одлуком неких непојамних и несхватљивих сила које располажу човековим животом и расуђују о његовој судбини:

„И једног кобног дана – добро се он сјећа – ненадно се дигоше врући планински вјетрови, погнаше и завитлаше млаку прашину у ковитлац, расипљући је по торовима, стајама и њивама његовим. Тих дана обноћ је у торовима блечала марва. Торске су лесе болно, као да цвиле, шкрипјеле, чобани су снивали немиле и чудесне снове, а пси су некако тужно, претужно урликали и завијали као гладни курјаци усред зиме на планини” (Кочић 1961: 217).

Епски јунак, који се стоички и упорно бори са тајанственим силама које га мељу и ломе, разацињу и поништавају, последње пројављење херојског испољиће у страшној борби са мећавом у планини. Херојска борба са монументалном природом, чија се суровост поистовећује са њеном лепотом,⁷ епска је смислом, исходом и последицама. Ипак, и поред суштинског херојског става и личне храбрости, јунаци ове приче су губитници. Противник који им се нашао на путу је нељудска стихија, природна непогода, која се сручује на јунаке као излив сурове и величанствене силе којој људи нису дорасли нити могу да јој се супротставе. У библијској стилизацији, тајанствени механизми који искушавају Рељу Кнежевића, „праведног Јова” српске модерне приповетке, нису именовани нити мотивисани. Мотивација је подразумевана и присутна у библијској потки. Тако је у оквирима епског приповедања којим се приказује величанствена борба за живот и супротстављање стихији доминантно присуство библијске трагике:

„Негдје у даљини, с планинских овршак, разлијегало се по узнемиреној зимској ноћи језиво вијање гладних вукова, мијешајући се са урликом и ломљавом побјешњелих вјетрова, који потресају земљом, носећи као невидљиви дивови на својим снажним плећима грдне сметове и разбацујући их ражљућено на све стране... Звижде вјетрови, звижде, а полумртва се уста љубе и издишу у слаткој смрти...”

У Андрићевим делима срећемо низ архетипских образаца који су изокренути на своје наличје.⁸ У оштром контрасту епске матрице из које су потек-

ударце. Они су поражени мада нису заточници великог подвига, мада не израстају из херојике. Реља Кнежевић бори се само за биолошко одржање своје и унуково, бори се против стихије, на ивици битисања. Цео његов живот је супротстављање тегобама да би се одржала егзистенција. Величина овог јунака, међутим расте онда када се он бори са опором снагом природе, коју он не може да надвлада нити савлада, јер је она неупоредиво јача од њега и када он расте у том свом отпору, када се у њему разбукти исконска тежња човекова да не подлегне стихији, да сачува од ње свој последњи преостали пород, унука Вују” (Вученов 1970: 243).

⁷ Активну улогу природе у Кочићевим прозним остварењима истицао је још Јован Скерлић: „Као оквир ових прича долази природа, планинска, животворна природа: оквир према слици. Читаоцу се чини да удише ону атмосферу свежега сена и горскога биља” (Скерлић 2000: 137).

⁸ „Приповетка *Ђоркан и Швабица* уграђена је у роман *На Дрини ћуприја* и реинтерпретирана тако што се лик божјака и убогара умножава у три облика: Ђоркана, Мурата Муте и Николе Пецикозе (симболично је различито верско и национално порекло ових (анти)јунака, које указује на универзалност судбинских прича а симболика броја три у хришћанској традицији

ли и дубинског зјапа разједене психе и разорене људскости врши се процес Андрићевог депатетизовања херојског света и урушавања његових „епских” јунака. За разлику од Кочића, код већине Андрићевих психолошких новела, преокрет је резултат сложених процеса ферментације и врења који се дешавају *унутра*, у непојамним дубинама човекове психе. Човек се у једном тренутку преломи сам у себи, нејасно зашто и како, али прелом је коренит, а суноврат страشان и неповратан.

Већ физичким изгледом Андрићеви ће јунаци бити девалвирани у односу на глас који иде испред њих. Први међу њима, Алија Ђерзелез, јунак је само на коњу, и тек издалека. На земљи изгледа „необично низак и здепаст”. Мустафа Маџар, о чијем су се јунаштву распредала чуда, на повратку из рата „бијаше погнут и некуд мален (јер у причањима и очекивању бијаше порастао)”. Радисав са Уништа ће у роману *На Дрини ћуприја* бити хотимично погнут и погружен, као и други јунаци:

„Међу толиким кулчарима сељацима био је и неки Радисав са Уништа, малог села одмах ту изнад касабе. *Онизак човек* мрка лица и немирних очију, *добро погнут у пасу*, ишао је брзо, растурајући ногама и клатећи главом и раменима лево-десно, лево-десно, као да сеје брашно” (Андреј СД I: 128–129; подвукао Б. С.).

Радисав ће бити хероизован не у подвигу већ у смрти, на коцу, крстолик и узвишен, разапет у мартирској судбини (Делић 2011). Епска хероика која почива у његовом делатном подвигу трансцендирана је мученичком смрћу у подвиг страдања и христоликост патње. Реч је о библијској стилизацији којом се слави подвиг узнесења у духу:

„Горе, на својој висини, он им није више изгледао ни страشان ни жалостан. Напротив, свима је било јасно сада колико се издвојио и узвисио. Не стоји на земљи, не држи се рукама, не плива, не лети; он има своје тежиште у самом себи; ослобођен земних веза и терета; не мучи се; не може му више нико ништа, ни пушка ни сабља, ни зла мисао ни људска реч ни турски суд” (Андреј СД I: 150–151).

Херојско у Андрићевим јунацима не постоји не зато што они ове особине не поседују, већ због тога што потреба за херојским у Андрићевом приповедном свету више не постоји. Поступак иницијације јунака представљен је обрнутим следом. Као приликом „произвођења у јунака”, епска се фигура стално изнова поставља у ситуације које треба да је позитивно вреднују и легитимишу из аспекта епске хероике. Али ове, градацијски поређане препреке, само све дубље и неповратније поткопавају јунакову епску ауру, деструирају и оповргавају његову херојску суштину. Јунак се не тестира за свет већ за ан-

упућује на Свето тројство, односно буђење Исуса Христа из самртног сна) сугеришући тиме митско начело повратности судбина. Речју, користећи легендарни архетип, присутан као модел у процесу карактеризације ликова. Писац од антијунака, који добијају легендарни статус, гради јунака. (...) Архетип Месије препознат је у роману *Проклета авлија* у лику Ђамила, који се жртвује за свог духовног брата Џема, као и у лику Ђоркана, који искупљује грехе целе касабе. Тако су две, наизглед, потпуно различите личности срођене захваљујући истој јеванђелској типологији што говори о богатству ауторових творачких поступака” (Радловић О. 2011: 156).

тисвет. Уместо у славу и колективно памћење иницијација га одводи у смрт, душевно растројство и лудило.⁹

Андрићеви хероји, вођени нехеројским поривима, у нехеројском свету и приликама не само да испадају смешни, гротескни, извргнути руглу и понижењу (Алија Ђерзелез), већ у судару са тривијализованом свакодневицом (свакодневицом касабе) бивају представљени као моралне наказе, дехуманизовани монструми изобличени убилачким поривима и патолошком мржњом (Мустафа Маџар).¹⁰

С друге стране, у представљању кнеза Богдана Зимоњића у роману *Омер-паша Латас*, који је „једини лик у роману са изразито позитивним вредносним карактеристикама” (Петровић 1981: 260), Андрић је Зимоњића овековечио у његовој неприкладној, циновској величини, у верној историјској карактеризацији, као неустрашивог војводу и мудрог, суздржаног кнеза. Овде је Андрић показао темељно познавање историјске грађе. Доиста, када би устребало, јунак монументалних епских размера, војвода Богдан Зимоњић је био и уздржано мудри, префињени дипломата. Водио је преписку са црногорским сенатом, али и са турским пашама у Херцеговини. Ево како он пише царскоме муширу Авди паши у Мостар:

„Његовом Превасходитељству Господину Мушир паши, царскоме већилу”.

Познавајући Ваше правдољубије и знајући да су ваше Превасходитељство на овим крајевима свагда праведно са ришћанским народом поступали и њега од сваког насиља и зулума бранили, обраћамо ми овде потписани нашу покорну молбу к Вам, молећи Вас да се... бједно страдајуће браће наше милостиво примите и од несносног насиља у обрану узмите. (...)

Ми се не одричемо цара нити Правителства његова; све што је царево добровољно дајемо и цара нашега свагда признајемо. Ми хоћемо у миру и љубави са Турцима да живимо, као што смо и до сада, али не можемо они зулум да носимо, који се од нас насилно тражи. Ми ћемо признати и старјешине, али дајте нам оно што сте нами, као свима буњевцима обећали, па ћемо све царске заповиједи слушати и тачно испуњавати, а Ви ћете се увјерити да смо ми вјерни и мирољубиви поданици цара нашег” (Братић 1895: 35–36).

Старином су се Зимоњићи звали Кнежевићи. По предању били су из славног племена, из којег потиче и познати јунак Јоксим Кнежевић, опеан у *Јуначком споменику* војводе Мирка Петровића. Занимљиво је како се објашњава порекло њиховог презимена. Дошавши у Гацко, кнез Трифко Кнежевић, родоначелник лозе, наумио је да озида кулу у Гарови:

⁹ „Очигледно је дакле да Андрић овде, као и у *Путу Алије Ђерзелеза*, разара мит о јунаку, на тај начин што митско доводи у везу са свакодневним, указујући на неминовне неспоразуме које ова веза изазива. Само, док су код Ђерзелеза ти неспоразуми више хумористички интонирани, овде су од почетка осенчени мрким бојама трагедије” (Шутић 1981: 283).

¹⁰ „Велике личности не занимају Андрића кад су обасуте великом славом и окружене победама, него кад су обузете усамљеношћу, ћутањем и разним мукама. Оне га, значи, занимају неким супстанцијалним слабостима и невољама. И свој хумор Андрић заснива на оном што бисмо назвали хуморним откривањем супстанцијално слабог у човеку. (...) Таквог човека, Ђерзелеза, на земљи, ружног и све више реалног, супстанцијално слабог управо тим особинама, а потом неким слабостима, открива нам писац” (Леовац 1979: 13).

„Дакле Трифко сазове мајсторе и почне кулу зидати. Једног дана три мајстора мучаху се да ставе један камен на зид, па га нијесу могли подићи! а то је гледао Ристо најмлађи син Трифков, те смијући се скочи и сам подигне онај камен и метне на зид. Мајстори зачуђени оноликој снаги, у шали рекоше: богме, Ристо, у теби је снаге као у 'зимоње', а овако се звао један велики и снажни во у Трифка. По томе је овај син Трифков прозван Зимоња, и тако се његово потомство прозове Зимоњићи, по којем се и наш храбри војвода поп Богдан назове Зимонић” (Накићеновић 1878: 18–19).

Педантно је избројано да се у кући Зимоњића затекло, поред једног епископа именом Ананија, још и седам калуђера, тридесет и пет мирских свештеника и три калуђерице. Дакле, јуначка и кнежевска, угледна и богобојажљива кућа. Породица, опевана у јуначкој песми. („Јадан тужи Зимонић Јоване”). Зна се поуздано и то да је војвода поп Богдан Зимонић, гатачки кнез, био чудо од јунака. И потпуно у духу народног предања, о њему су се испредале легенде да га пушка неће:

„Као што се види, војвода поп Богдан учествовао је у све знатније битке овог устанка и рата за слободу српства, и то не као војсковођа само већ и као прости војник у првијем редовима. Он је показао чуда од јунаштва на Равноме, Муратовици, Платој и на Крстац, ђе је и барјак турски отео; на Вучијем-Долу пак гонио је Турке на буљуке, што-но реку. Па крај свега тога, што је поп Богдан у толике битке учествовао он никад рањен није био, већ само што га је малко олово доватило, у Пресеку код Вучије-Баре. Сва војска говори да њега пушка неће, а то и Турци држе; он сам пак каже да се пушке не боји, а то је и показао у свијем бојевима, јер никаквог војника није било бољег од њега јунаштом, а то свједочи цијела војска и главари, који су шњиме били” (Накићеновић 1878: 41; подвукао Б. С).

Занимљиво је упоредити историјски портрет кнеза Богдана Зимонића са описом који даје наратор у поглављу „Аудијенција” недовршеног Андрићевог романа *Омер-паша Латас*:

„Доста је погледати попа Богдана, па ће се свако лако увјерити, да је он јунак над јуначима. Он је крупног високог стаса, широкијех плећа, мишица јаких, црномањасто-правилног лица, што му краси просједа дуга брада и густе бркови, а испод широког отвореног чела повиле се густе обрве, те изгледа као да су намјештене да заклоњају муњевити поглед, оног великог смеђег ока, које ти ујева страх, а у исто доба тако те привлачи, да га мораш поштовати и љубити; у говору је врло благ и ријето се кад наједи, бољећер је срца и радо се заузимље за сиротињу, неправду не може да трпи, па ма се кога тицало, поштење га краси, као и јунаштво. Он је саде у 65. години свога живота, па је још тако снажан и лак, као најбољи младић. За јунаштва, што је војвода поп Богдан починио до год. 1862. обдарио га је Свијетли Господар Црне Горе са следећим орденима: велики крст о врату, мали крст на прси, златну медаљу – Милоша Обилића и сребрну медаљу” (Накићеновић 1878: 41–42).

Андрићева слика кнеза Богдана Зимонића у поглављу „Аудијенција” недовршеног романа *Омер-паша Латас* у складу је са Зимонићевом историјском биографијом. Промисљена уздржаност, као и лична храброст гатачкога кнеза, дубоко му је природјена, отмено срасла са његовом фигуром и значајем. Све у Андрићевом опису указује на ванредност, изванпросечност, дубину мисли и геста:

„Пред њим стоји циновски гатачки кнез, доброћудан и учтив на изглед а загонетан и увредљиво уздржљив, стоји и смешка се осмејком који не казује ништа, као што ни оскудне речи које изговара не казују стварно ништа одређено и не обавезују никог ни на шта.”

У опису аудијенције гатачкога кнеза код Омер-паше Латаса Андрић акцентује белину руке гатачког кнеза Богдана Зимоњића, што је посредовано ауторским коментаром. Рука кнеза Богдана је, приметиће Омер-паша, „бела и чудно неотпорна, али огромна, тешка као недочепен хлеб”. Ту су и очи које „светлуцају кроз стиснуте дуге трепавице” (вид. Ного 1981: 232–233).

Усмено херцеговачко предање о кнезу Богдану Зимоњићу који је у *међави* од смрти спасао дете,¹¹ и Кочићева прича о Рељи Кнежевићу, који као библијски Јов страда са својим синовцем у *међави*, сведоче о легенди као исходишту чудесних преплета сна и јаве, реалности и чуда, историје и фикције у приповедним световима Кочића и Андрића.

Земља, људи и језик. То је, дакле, оно што је Андрић акцентовао код Кочића. „Изукрштан у свим правцима”, као и Босна коју је приказивао, непокоран, хошкаст и врлетан, Кочић је за Андрића био прави израз људи које је заступао, горштакче земље којој је припадао и сочног језика којим је приповедао. А позадина ове стваралачке и људске драме смештена је у историјски, културолошки и цивилизацијски оквир „вилајета Босне”.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 2011: Милан Алексић, *Тумачење Кочићеве приповетке* Мрачајски прото, Књижевност и језик, 2011, год. LVIII, св. 3–4, стр. 313–323, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Андрић 1997: Иво Андрић, *Земља, људи и језик код Петра Кочића*, у: *Уметник и његово дело (есеји, огледи и чланци)*, прир. Петар Џацић, Мухарем Первић, Београд: Просвета.
- Андрић СД I: Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, у: *Сабрана дела Иве Андрића*, књ. I, Београд: Просвета – БИГЗ – СКЗ – Нолит, 1991
- Андрић СД V: Иво Андрић, *Немирна година*, у: *Сабрана дела Иве Андрића*, књ. V, Београд: Просвета – БИГЗ – СКЗ – Нолит, 1991.
- Братић 1895: Том. А. Браћић, *Живот и дјела Богдана Зимоњића, војводе херцеговачког*, свеска I.
- Вукић 1995: Ана Вукић, *Слика света у приповеткама Бранка Ћопића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

¹¹ „Још и данас се у Херцеговини о Зимоњићу може чути ова прича: у Гацко је, Зимоњићу у госте, дошао требињски војвода Петковић. Да ли су били нека својта или што су се виђеније куће посјећивале, тек Петковић је, тада истом дијете, пристао за огромним и средњовјечним Зимоњићем, у планину, у лов. И како то у оваквим причама, али и у гатачкој клими, обично бива – ’бјеше ведро па се наоблачи’ – предвече их сустиже велики кијамет, олуја па међава, да ни искусни и свему вични Зимоњић не могаше пута кући да нађе. Вртећи их тако у зачараном кругу, Зимоњић је најзад сјео под једну јелу, метнуо на крило сморено и преплашено дијете, огрнувши и себе и њега бијелом сукненом кабаницом, ’бјелачом’. Када сам у цик зоре сит наспаван отворио очи, причало је, кажу, доцније дијете имао сам шта видјети: велики снијег замео и притиснуо свуда, само п̄ метра околу нас – копно” (Ного 1981: 229–230).

- Вученов 1970: Димитрије Вученов, Маргиналије о приповеткама Петра Кочића, у: *О српским реалистима и њиховим претходницима*, Београд: Библиотека Друштва за српскохрватски језик и књижевност СР Србије.
- Vučković 1989: Radovan Vučković, Modernost dela Petra Kočića, u: *Od Čorovića do Čorića*, Sarajevo: NIŠRO „Oslobođenje”.
- Вучковић 2011: Радован Вучковић, *Велика синтеза о Иви Андрићу*, Београд: Алтера; Ниш: Филозофски факултет.
- Јелић 2001: Војислав Јелић, *Античка и српска реторика*, Београд: Чигоја штампа.
- Јелић 2009: Воја Јелић, Аристотел – поетика – Кочић, у: *Петар Кочић данас*, Академија наука и умјетности Републике српске, Научни скупови, књига XV, Одјељење књижевности и умјетности, књига 6, Бања Лука, 2009, 169–175.
- Кочић 1961: Петар Кочић, *Изабрране странице*, Српска књижевност у сто књига, књ. 46, предговор Иво Андрић, Избор и редакција Живорад Стојковић, Нови Сад: Матица српска, Београд: СКЗ.
- Крњевић 1978: Хатица Крњевић, *Антологија народних балада*, Београд: СКЗ.
- Леовац 1979: Славко Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, Нови Сад: Матица српска.
- Максимовић 2006: Петар Кочић, *Изабррана дјела*, приредио Горан Максимовић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2006.
- Накићеновић 1878: Јово Накићеновић, *Поријекло Зимонића породице и поп Богдан Зимонић војвода гатачки*, Нови Сад: Издање штампарије А. Пајевића.
- Недић 1976: Владан Недић, Иво Андрић и народна књижевност, у: *О усменом песништву*, прир. Мирослав Пантић, Београд: СКЗ, коло LXIX, књ. 462.
- Ного 1981: Рајко Петров Ного, „О брижним људима. О Зимоњићевим рукама”, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980. – Београд: Задужбина Иве Андрића у Београду, стр. 227–237.
- Palavestra P. 1981: Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik. Prilog kritičkoj biografiji Ive Andrića*, Beograd: Slovo ljubve.
- Палавестра В. 2003: Влајко Палавестра, *Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине*, Студија – Зборник – Коментари, Етнолошка библиотека, Посебна издања, књига I, приредио Мирослав Нишкановић, Београд: Српски генеалогски центар.
- Петровић 1981: Миодраг Петровић, Ћутање које говори (Портрет народног првака кнеза Богдана Зимоњића), у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980. – Београд: Задужбина Иве Андрића у Београду, стр. 259–269.
- Pešikan-Ljuštanović 1994: Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, Karakterizacija epskog junaka bojom, Folklor u Vojvodini, Novi Sad: Udruženje folklorista Vojvodine, sv. 8, str. 76–84.

- Радуловић 2011: Оливера Радуловић, *Нове научне методологије у настави књижевности*, Нови Сад: Orpheus.
- Самарцић 1981: Радован Самарцић, Андрићев „Мустафа Маџар”, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980. – Београд: Задужбина Иве Андрића у Београду, стр. 271–281.
- Скерлић 2000: Јован Скерлић, *Писци и књиге I (прикази и чланци)*, Изабрао и приредио Јован Пејчић, у: *Изабрана дела Јована Скерлића*, књ. 2, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стојановић 2003: Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Подгорица: ЦИД; Нови Сад: Платонеум.
- Тартаља 1981: Иво Тартаља, Писац као читалац и читалац као писац, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980. – Београд: Задужбина Иве Андрића у Београду, стр. 15–27.
- Удовички 1988: Иванка Удовички, *Критичко-есејистичко дело Иве Андрића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Задужбина Иве Андрића.
- Шутић 1981: Милослав Шутић, Архетипски обрасци у „Мустафи Маџару”, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980. – Београд: Задужбина Иве Андрића у Београду, стр. 281–293.

Бошко Ј. Сувајдич (Белград)

АНДРИЧ И КОЧИЧ – КНЯЖИЧИ И КНЯЗЬЯ

(Резюме)

В работе в сопоставительном плане рассматривается духовная близость героев из народа у Андрича и Кочича. Образ князя Богдана Зимонича в романе Андрича Омерпаша Јатас и Рели Кнежевича в рассказе Кочича Кроз међаву близки как по поэтике именования, указывающей на духовное благородство и родовитость крестьянской аристократии сербского народа, так и по методам характеристики и описаниям героев. Интересно, что через весьма сложные способы повествования в рамках реалистического рассказа в произведении Кочича оформляется сильный библейский символистический слой, тогда как при создании образа герцеговинского князя Андрич больше опирается на эпическую манеру и поэтику исторического предания. Устная легенда о князе Богдане Зимониче, спасшего в метели ребенка от смерти, и рассказ о Реле Кнежевиче, пострадавшего, как и библейский Иов с его племянником в метели, свидетельствует о легенде как исходной точке чудесных преплетений сна и яви, реальности и чуда, истории и воображения в мире повествований Кочича и Андрича.

Јеленка Ј. ПАНДУРЕВИЋ*
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА ИВЕ АНДРИЋА И СРПСКА УСМЕНА ТРАДИЦИЈА

У овом раду истраживачка пажња усмјерена је на текст докторске дисертације Иве Андрића: *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине* и на учовање херменеутичких поступака којима се повезују „позитивне” историјске чињенице и колективни доживљај исте те („фактографске”) историје, исказан у форми јуначке епике и народног предања, чиме се указује не само на могућности интерпретације овог Андрићевог дјела са позиција постмодерних теоријских парадигми него и на могућност да се из другачијег угла освијетле поједини сегменти српске усмене традиције.

Кључне ријечи: Иво Андрић, историја, историографија, књижевност, усмена традиција, интерпретација, рецепција, интертекст.

Бити „насамо” са Андрићем, пушта је жеља уколико га читате данас у земљи Босни, гдје су друштвено-политичке и историјске околности одњеговале један посебан сензибилитет за овог писца и снажно утицале на рецепцију његовог књижевног дјела, претварајући га у „простор отвореног сукоба”, и „кључни аргумент десних идеологија у међусобном обрачуну” (Казаз 2001: 239). Чак и када је ријеч о дјелу које је за пишчева живота остало скрајнуто, на маргинама његовог стваралачког опуса и у сјенци великих књижевних остварења, на сцени је идеолошка полемика и политички контекстуализована дискусија о Андрићу (уп. Žanić 1996; Kazaz 1999; Kazaz 2000; Тутњевић 2002; Lovrenović 2008; Tanasković 2010), и као тенденциозном прокатоличком историчару (Стоисављевић 2010), односно писцу коме је блиска идеологија евроцентризма (Дураковић 2000; уп. и Ризвић 1997). Практично недоступан до 1982. године када је објављен у преводу Зорана Константиновића на српски језик,¹ текст под насловом *Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien der Einwirkung der türkischen Herrschaft*, прихваћен 1924. године на универзитету у Грацу као услов за стицање доктората из филозо-

* jelenkapandurevic1@gmail.com

¹ *Свеске Задужбине Иве Андрића 1*, 1 (1982); у овом раду, сви цитати наводе се према: Андрић 1995.

фије, имао је, тек седам година након пишчеве смрти, свој први сусрет са читаоцима. Стога је и питање његове рецепције могуће постављати из три различите временске перспективе.

Прве реакције сачувао је извјештај комисије коју су сачињавали проф. др Хајнрих Феликс Шмит и др Рајмунд Ф. Кајндл, у коме се наглашава да докторанд „слови за меродавне српско-хрватске критичаре као водећи новелист у њиховој књижевности”, али и упозорава да извјесни ставови који се односе на интерпретацију архивске грађе и установљених чињеница, као и закључци који садрже вриједносне судове „неће остати без приговора”² (Шмит 1995: 123). Читања која су услиједила након више од пола вијека у први план извлаче однос великог писца према историји, те комплементарност његовог научног и белетристичког писма (Вучковић 2011: 176–177) откривајући, накнадно, ону сирову „грађу” из које су настала велика књижевна остварења (Кољевић 1983: 206), онај за цјелину Андрићевог књижевног дјела незаобилазан „подтекст” у коме се крије „генеа свега што је Андрић као књижевник обликовао и исказао”, који „омогућује најобухватнији сусрет са пишчевом свијешћу, са Босном као његовом главном темом, са свим архетиповима из којих гради своје ликове, са свим мотивима који га опседају” (Константиновић 1995: 145), будући да је управо ту, у том дјелу, Андрић-пјесник „аналитички заорао своју родну њиву” (Тартаља 1962: 169).

Десетак година касније, у времену отвореног сукоба националних идеологија на Балкану, докторска дисертација Иве Андрића, идеализована као *lux veritatis*, или редукована до памфлета, готово непозната изван уског круга стручњака, углавном недоступна и очигледно маргинализована, „постала је предметом безбројних мистификација, чак до мјере да се из перспективе неких њених навода објашњава укупно Андрићево дјело” (Kazaz 1999). Речено је такође (у одбрану Андрића, а на штету овог текста) да је то „један тривијалан школски задатак који је млад човјек морао да одради да би сачувао своју службу и своју несрећну плату, да је на тих педесетак страница обрадио оно што му је у том тренутку било најближе (...) побројао је тамо неке чињенице, неке је видио, неке није видио” (Ловреновић, према: Јевтић 2001), да тај текст нема научну вриједност (Вучковић 2011: 176) да нема ни политичку вриједност, и да је најбољи однос према свему томе показивао и сам Андрић док је био жив, строго забрањујући свако прештампавање тога текста. „Ne treba da pročitate moju doktorsku disertaciju, govorio je Andrić, jer sam sve što je značajno u njoj izneo u svojim romanima” (Tanaka 2004: 47; према: Tanasković 2010).³

² Примједба се односи на Андрићево безрезервно порицање било каквог позитивног и подстицајног утицаја ислама и Турака на културне прилике у Босни.

³ Значи ли то да у дисертацији постоје и неважне ствари попут, на примјер, богумилске теме, којој је посвећено и те како много простора, а којој се Андрић касније никада није враћао? Да ли је Андрић знао, или је накнадно постао свјестан, да је богумилска теза у историји Босне идеолошка конструкција аустроугарске администрације? Или није хтио да ризикује и изневјери очекивања ментора и комисије? Или се, у дисертацији тако снажно најављена, она ипак посредно открива кроз Андрићевом цјелокупном стварању својствену идејност блиску богумилској религиозности? (Уп. Вучковић 2011: 186).

Да ли је ово Андрићево дјело, сасвим случајно и прилично касно „откривено” (Константиновић 1996: 133–140), а још касније објављено, по инерцији остало на маргинама његовог стваралачког опуса, упркос могућностима које су нудили у нашем времену актуелни теоријско-методолошки приступи,⁴ и да ли су методолошки пропусти или (у сасвим другачијем друштвено-политичком контексту исказани) идеолошки ставови који му, као угледном писцу никако нису ишли у прилог, разлог због којег је дисертација остала „непозната читаоцима, као свако дело које је стављено под сумњу и осуђено на ћутање” (Палавестра 1981: 6)?

Основни, дакле, проблем који се у вези са овим Андрићевим дјелом поставља јесте проблем рецепције, условљене идеолошки конструисаним интерпретативним контекстом⁵ с једне, а са друге стране постмодерним преиспитивањима проблема историјске спознаје, односно, интерпретацијама усмјереним на откривање дискурзивних пракси посредством којих се успостављају системи значења и осмишљава прошлост. Најављен као научна студија, текст је својом жанровском поливаленцијом произвео цијели низ изневјерених очекивања. Критичка оцјена Андрићеве докторске дисертације, коју би у контексту овога рада било неопходно нагласити, инсистира на томе да су управо надахнути приповједачко-литерарни стил умјесто очекиване научне методологије и докторској дисертацији примјереног начина излагања могли оставити извјесне недоумице када је у питању њено вредновање. Штавише, преовладао је утисак да је текст чија је сврха била стицање доктората, упркос акрибији, ипак књижевно дјело: „(...) по свом језику и стилу, (...) по уплитању народних пјесама и народних изрека, по свом увијек присутном интересовању за литературу, (...) осјећају за егзистенцијалну драматику историјског тренутка, по свом трагању да се иза сваког податка открије и људска судбина, (...) по томе што, литерарно надахнуто, носи поруку литерарног искуства прошлости за живот у будућности” (Константиновић 1995: 144). Андрићев приступ прошлости Босне заснован је на успостављању кореспонденције између текстуално различитих остатака прошлости, при

⁴ Утисак је да, за разлику од романа и приповједака, Андрићева дисертација још увијек није ваљано освјетљена из угла књижевних теорија чије су кључне ријечи: идеологија, идентитет, други, метаисторија, интертекст, и методологија проучавања књижевности и историје које се унутар њих развијају, неутралишући често границе између књижевних и некњижевних текстова. Какве би резултате дало ново читање Андрићеве дисертације – и то не само у смислу Саидовог оријентализма него прије свега унутар теоријске парадигме новоисторичара, културалних студија, имагологије и нарочито књижевне антропологије, која акценат управо и ставља на везу између дискурзивних пракси и историографске стварности, на контекст у коме је настајала као текст, али и онај унутар којег се актуелизује, на то како се у оквирима историјске наративне приказује оно што је у цивилизацијском смислу „друго”, затим на питању цензуре, нужности или могућности да се о нечему пише, на важности написаног, али и изостављеног – остало је недоречено, а ни овај рад нема претензије да било који од наведених сегмената обухвати у цјелини.

⁵ „Под интерпретацијским контекстом у најужем социолошком смислу, подразумијевамо онај друштвени, културни, идеолошки и литерарни оквир у који смо урођени и који нам посредује становите упуте, сигнале и методе којима ћемо управљати своје разумијевање умјетничких (и друштвених) феномена (артефаката, предмета, текстова). Он се истодобно дотиче и смисаоно-значењских и семиотичко-прагматичких разина и механизма текста” (Ибрахимовић 2002: 215).

чему је селективност у избору условљена и њиховим књижевним потенцијалима. Разнородни детаљи, и цитати доведени у везу са резултатима архивских истраживања на неочекиван начин, начинили су од историографске реконструкције Босне под Турцима слику епохе, а тај нарочит метод који „у себи сједињује истраживање, представљање и науку, писање, имагинацију и рефлексију” (Бошковић 2011: 37) и чије могућности се испитују, упркос ограничењима тадашње историографске праксе, показале све своје раскошне могућности у Андрићевим романима и приповијеткама.⁶

Књижевна природа овог Андрићевог дјела нарочито је јасно освијетљена из аспекта позитивистичке историографије, која инсистира на објективности не само предмета истраживања него и самог дискурса, односно, на тачки гледишта којој би требало да је страно било какво вредновање и предубјеђење.⁷ Издвајањем карактеристичних појава својствених једном времену, Андрић је закључивао, на основу бираних детаља, да је утицај турске владавине био апсолутно негативан, да чак ни у оном дијелу Јужних Словена који је прешао на ислам Турци нису могли да донесу неки културни садржај нити неки виши историјски смисао, те да је хришћански дио поданика њихова владавина довела једино до губитка обичаја и до напатка у сваком погледу (Андрић 1995: 72). Усмјерена прије свега на интерпретацију и осмишљавање чињеница од којих полази,⁸ Андрићева нарација, сасвим очигледно, није остала у сфери архивског истраживања, нити може представљати „објективан” извјештај о томе шта се догодило. Ослањање преваходно на литературу, у избору на који је још комисија за одбрану дисертације имала примједбе (Шмит 1995: 124; уп. Ћирковић 1995: 126), уз образложење о недоступности извора које баш и не звучи убједљиво (Андрић 1995: 7), има за посљедицу и селективну слику о прошлости, а с тим у вези, отвара се и могућност да се из аспекта савремених теорија које су се конституисале на трагу Хајдена Вајта, пажња усмјери на историчара као субјекта и нагласи став да историја добија смисао тек када је креира дискурс прожет моралним и естетским вриједностима (Бужинска-Марковски 2009: 561). Међутим, историја „духовног”, као оквир у који је требало смјестити живот у Босни под турском влашћу, и не оставља превише

⁶ Сам Андрић истиче: „По свом садржају и по својој основној замисли, ова расправа је у вези са другим радовима које сам припремио у другом облику и другом приликом” (Андрић 1995: 7).

⁷ Основна Андрићева теза истакнута је међутим одлучно, готово на почетку, али не као нешто што би требало проверити и доказати, него као увјерење које ће се, при сваком следећем сусрету са чињеницама, изнова потврђивати: „Од одлучујућег значаја је то да је Босну, у најкритичнијем тренутку њеног духовног развоја, у доба када је превирање духовних снага достигло врхунац, освојио један азијатски ратнички народ чије су друштвене институције и обичаји значили негацију сваке хришћанске културе и чија је вера – настала под другим климатским и друштвеним околностима и неподесна за свако прилагођавање – прекинула духовни живот земље, изобличила га и од тог живота начинила нешто особено” (Андрић 1995: 33).

⁸ „У неравној и веома огорченој борби против католичанства, богумилство је почело да између Босне и западног света подиже онај стеновити зид који ће ислам потом још више проширити и подићи до такве моћи да се и данас још, премда се одавно распао, осећа његово деловање као мрачна линија раздвајања коју није могуће прећи без напора и опасности. Отимајући се упорно подјармљивању са Запада, богумилство је на крају силом прилика земљу одвело под јарам Истока” (Андрић 1995: 26).

простора за закључивање да ли историчар Андрић хоће и да ли може, држећи се хронологије и позитивистичке фактографије, да оствари научни интерес који подразумева каузалитет чињеница; или је природа саме теме налагала херменеутички приступ историјским догађајима и условљавала флексибилност граница између историографског и књижевног, односно, научног текста и умјетничке наратије. Још је Берђајев, пишући о могућностима спознаје историјског, ставио под сумњу искључивост „апстрактног кориштења” историјским документима и споменицима, наглашавајући у првом реду важност усменог наслеђа, односно историјског предања и с њим повезаног историјског памћења (Вердјајев 2005: 21).

Докторска дисертација Иве Андрића, превасходно усмјерена ка осмишљавању историје, такође свједочи о отпору позитивистичком тумачењу, и у том смислу Андрићево „рачунање” са усменом традицијом није тек објективна немоћ историчара да стекне увид у све релевантне изворе, него прије свега увјерење да је историја која „лебди”, ослобођена терета чињеница, она „права историја”. Трагање за истином сачуваном у народним пјесмама, легендама и предањима и шифром за њихово декодирање, значило је и превазилажење ограничења критичке историографије, која се зауставила на открићу да у народним пјесмама и причама не треба тражити „истините историје”. Комплексан однос између историје и народне пјесме, односно предања, могао би се у најопштијим цртама свести на закључак да је историјска фактографија подређена успостављању система идеалтипских вриједности као основном жанровском интересу усмјереном на артикулисање колективних идентитета, и у том смислу, историјско, временско, локално остаје тек основа из које се конструишу типски ликови и парадигматичне ситуације. Епска пјесма „памти” суштину историјских епоха и када изневјери чињенице, и слиједећи властиту логику, остаје досљедна и искључива у вредновању.

Памћење епоха, дакле, а не конкретних догађаја, чини основу историчности јуначких пјесма. Конкретни догађаји који су били полазна тачка епске наратије толико су измијењени да се често не могу идентификовати, али пјесма је сачувала, уз политички, културни и књижевни контекст, историјски смисао тих догађаја као дио колективног искуства народа (уп. Деретић 2000: 59–72)⁹ и управо на тој основи се и успоставља кореспонденција између Андрића-историчара и усмене традиције као извора.¹⁰ Тражећи истину и изван докумената, закључујући на основу појавног, феноменалног, на основу животних и живописних детаља о духовном животу у Босни под турском влашћу, Андрић је откривао не само „историју у времену” него и „историју у људима” (Самарџић 1981: 499). Освијетливиши исходишта усменог исто-

⁹ Уп. и: “Heroic poetry is a well of information on what people think and feel, and even, when it reports history incorrectly, it is none the less informative because it shows how facts affect living men and women and made them find their own interpretations and form their own myths” (Bowra 1952: 536).

¹⁰ Уп. Андрићеву напомену да се духовни живот православне заједнице у Босни, усљед материјалне скућености, свео на „мали број оскудних облика, иза којих се скривао дубок, интензиван живот, који је црпио своје снаге колико из народних пјесма, толико и из црквених књига будући укоренен у огњишту сељачке колибе колико и у црквеном олтару” (Андрић 1995: 115–116).

ријског памћења и колективних, историјом условљених траума, писац је наговјестио своје перманентно интересовање и за босанске менталитете које су обликовале социјалне и економске конфронтације, миграције и вјерским начелима одређене животне навике; за оно што ће Цвијић доцније називати „рајинским особинама” и „социјалном мимикријом” (Цвијић/Андрић 1988). Запажање о моралним особинама,¹¹ насталим као изнуђен психолошки „одговор” на османлијско присуство,¹² добија потврду у изреци „*лаж је фукарска сермија*”; док се сусретљивост у подмићивању, као важан сегмент друштвеног и духовног живота,¹³ илуструје пословицом *важно је бити кадија, а мед и масло сами ће доћи* (Андрић 1995: 70–71). Мале фолклорне форме, као лапидарно исказана опажања, попут изреке *угојен као да је араче по Босни купио* (Андрић 1995: 52), у Андрићевој дисертацији имају статус коментара, закључака или вредновања. Настале с циљем да сугеришу, посавјетују, опомену, опстале кроз нараштаје као усмено свједочанство о колективном доживљају историје, узимају се, дакле, и као аргументација нарочите врсте.

Посматрајући прошлост Босне кроз призму историјом условљених менталитета Андрић је посебно истицао незајаживу страст за баштином, која је упркос историјским мијенама, у великој мјери детерминисала не само социјалне односе него и духовни живот. Управо у народном предању¹⁴ пронашао је упечатљиву, али и сугестивну потврду тезе да су османлијска државна идеја, као и босанско краљевство, ислам, а такође и богумилство, били само средства да се сачува земљишни посјед и власт која је из тог посједа проистицала. И закључке који, са становишта саме теме иду у ред најзначајнијих, као што су разлози, методе и посљедице исламизације босанског становништва, историчар Андрић не документује архивском грађом, него народном пјесмом:

„Бег је Рада лијепо потурчио,
И са лијепом Аном оженио,
Дарово му десет кућа кмета,
Не зове се сада Радојица,
Већ се зове Пилиповић Ибро” (Андрић 1995: 39–40)

Историјски сусрет са Османлијама, као изузетно комплексна и драматична ситуација у којој, узајамно повезани, и духовни и материјални разлози имају свој значај и смисао, ставила је босанско племство пред дилему аналогну Лазаревој (Андрић 1995: 37) или ће сачувати вјеру и изгубити све

¹¹ „У дуготрајној, неравној борби, моралне особине раје су се избистриле, кристализовале и учврстиле, али су с друге стране доживеле и промену на горе” (Андрић 1995: 71).

¹² Уп. и народну пословицу: „Криво не смијем од Бога, а право од бега” (Андрић 1995: 70).

¹³ „Подмитљивост коју су, како изгледа, Турци као порок своје расе испољили већ при првој појави, временом се, током опадања њихове моћи, све више повећавала, ширећи свој разоран утицај у земљи” (Андрић 1995: 70).

¹⁴ Родоначелник чувених Копчића из Дувна је, ухвативши жива кнеза Ракоција, добио од султана награду: „Онолико босанске земље колико може на коњу за један дан обићи. У силној лакомоти за земљом он је, да би запасао што више, тако брзо гонио коња, да му је коначно изнемогао и пао мртав. Тада је бег Копчић узео камен и бацио се њим колико је могао само да би што више земље означио као своје” (Андрић 1995: 39).

остало, или ће, жртвујући вјеру прадједовску, сачувати земљу прадједовску. И док је одређење за царство небеско централна митологема српске јуначке епике и свједочанство идентитета заснованог на херојском менталитету и хришћанској духовности, босански избор „царства земаљског” свједочи о сасвим другачијим вриједностима (Андрић 1995: 38). На истом мјесту, упућивање на чувену пјесму Вукове збирке којом се тумачи пропаст српске државе, и посредно дозивање¹⁵ страшне Лазареве клетве која никоме не оставља могућност другачијег избора,¹⁶ има функцију поређења – у контексту Андрићеве напомене да су на босанској страни најсветије и најсвечаније формулације клетви сачуваних у записима функционисале као средство којим се утврђује и обезбјеђује управо земљишни посјед: „Тко ће сје наше записане потвори, или би наш послдни или би inoplemenik, да е проklet i ocem i sinom i duhom svetimi dumnadesete apostolma i 77 izbranimi i да је Judi skariotskomu drug i да је прићесник крви божијој и да је проklet vsim tvorom небеским” (Андрић 1995: 38).

Колико год да је овим поређењем истакнута узвишеност и непоколебљивост косовског одређења, истовремено је истакнута и дистинкција која баш и не иде у прилог могућности да су припадници босанског племства могли бити Срби и српскога рода, а од српске крви и колена, јер, пише Андрић, „лични посед, којим се потпуно неометано може управљати, остао је као у доба краљевства идеал босанског племића који је у верској и државној припадности видео искључиво средство за очување свог поседа” (Андрић 1995: 38). Запажање да крст часни и слобода златна нису врхунске вриједности и у земљи Босни, него управо земљишни посјед, Андрић илуструје, залазећи поново у просторе усмене традиције, слједећом анегдотом: „Непосредно пред аустроугарску окупацију Босне, бегови су одговорили својим хришћанским сународницима, који су им прорицали да ће доласком хришћанске силе на власт изгубити своје посједе: Па нек дође ђаур за владара у Босну! Ја ћу отворити мој сандук са ферманима, те крст на се, а прасе преда се; и опет ја бег, а ти слуга крсту. Кад теби крст није тежак, није ни мени, могу га и ја носити, кад се ти прасетином не удавиш, нећу ни ја” (Андрић 1995: 39).

Духовни живот у Босни под турском влашћу Андрић је сагледао из аспекта исламизације, и, у вези с тим, из аспекта имплементације османлијског законодавства. Тезу о сваковрсној регресији у периоду турске владавине доказивао је најразличитијом аргументацијом, а да би избјегао ризик од потенцијалне дисперзивности текста, посегнуо је за документом који је за

¹⁵ Иако не наводи стихове, алузију је немогуће избјећи будући да је ријеч о истом усмено-поетском комплексу.

¹⁶

„Ко је Србин и Српскога рода,
И од Српске крви и колена,
А не дош’о на бој на Косово,
Не имао од срца порода!
Ни мушкога ни девојачкога;
Од руке му ништа не родило!
Рујно вино ни шеница бела;
Рђом кап’о, док му је колена!” (Вук, II, 47)

његову дисертацију био од највећег значаја: збирком закона за рају (Андрић 1995: 47–48). Анализирајући примјену његових параграфа разматрао је и документовао друштвено-правне прилике у којима је живјело хришћанско становништво у Босни. Овај законик (Канун–и–Раја) обухвата низ прописа које је други калиф Омар ал Катаб прописао за хришћане и Јевреје у освојеном Дамаску 635. године, а који су, иако у донекле измијењеном и блажем облику били на снази и у другим покрајинама турског царства. Описујући начине на које су се спроводиле поједине тачке овог законика, и посљедице које су из тога произилазиле, Андрић открива изванредан смисао за детаљ, животан и упечатљив, често психолошки продубљен, или хумористичан.¹⁷ Тумачење петог члана овог Кануна, који налаже турским поданицима обавезу да свим странцима-намјерницима указују тродневно гостопримство, није само уродило сазнањем да је „сваког госта три дана доста”, него и историјским искуством на које Андрић, у форми пословице, подсећа: „нема зиме без вјетра ни зла госта без Турчина” (Андрић 1995: 57). И пословица „Не пјевај високо, турско је село”, остала би нејасна без упућивања на тачку деветнаест Кануна која прописује да хришћани и Јевреји смију само полугласно пјевати, и то искључиво у својим кућама.

Сугестивност којом писац уводи читаоца у властити херменеутички круг сачињен од архивске грађе и народних пословица, изрека, стихова и предања представља снажан подстицај не само за поимање Босне у вијековима османлијске власти него и за сасвим нова, и другачија, тумачења српске усмене традиције, која би се могла назначити посредством неколико примјера.

*

Посебну пажњу Андрић је посветио посљедицама које су на босанско становништво имала прва два закона Кануна: *да хришћани и Јевреји не смију у покореним земљама подизати манастире, цркве и испоснице и да не смију поправљати своје цркве*. Мотиви неимарских прегнућа у српској усменој традицији стилизовали су се у сталној тензији између представа о сјају и богатству немањићких задужбина и историјске стварности вијекова под Османлијама. Када се сижејни модели попут оног о дјевојци која гради цркву накићену драгим камењем, поднизану ситним бисером, покривену златом и због тог чина испашта у царској тамници, затим народних предања о подизању цркве „колик’ волујска кожа”, или легенди о црквама које могу да лете са једног мјеста на друго, и да се скривају бјежећи пред Турцима (Пандуревић 2011: 397–416) посматрају у друштвено-историјском контексту сагледаном из Андрићеве визууре, отварају се могућности за извјестан помак у нашем разумјевању усменог наслеђа и уочавање семантичких релација које се успостављају између различитих, жанровски условљених „одговора” на историјску стварност заједнице која их артикулише.

¹⁷ Уп. избор из грађе о црквеним звонима (Андрић 1995: 57–59; и с тим у вези: Андрић, 1993–1994).

У том смислу драгоцјен је и Андрићев осврт на једанаесту одредбу Кануна која гласи: *да се хришћани и Јевреји у погледу одјеће не смију носити као муслимани*, и њено прецизирање указивањем на наредбу Хусамудин-паше којом је за босанску рају тачно била прописана врста и боја одјеће.¹⁸ Андрић упућује на црквени оглас из тог времена, који се чува у архиву Српске православне цркве у Сарајеву, доказујући да су турске власти водиле рачуна да се та законска одредба најстроже примјењује.¹⁹ У овом огласу свештеници, на везиров захтјев, позивају вјернике да се строго придржавају прописа у вези са кићењем и облачењем:

„Овим писмом објављујемо хришћанима слједећу наредбу наших господара Турака, будући да су нам указали милост повјеривши нам да у цркви свакоме хришћанину и свакој хришћанки саопштимо слједеће:

Прво, хришћанима и хришћанкама није допуштено да приређују излете, и не смију пјевати ни на излетима, ни у својим кућама ни на другим мјестима.

Друго, да се не носе лијепо, и не ките, и тако стоје пред капијама. Ако жена носи неки накит, да то чини само код куће, а не јавно. Њихове кћери да се не ките дукатима, а ако неко може да даје накит својој кћери, нека је не пушта из куће, то се нашим господарима не свиђа, и не може се свиђати ни Богу.

Треће, браћо, наређују наши господари да сви хришћани ходају понизно и пред сваким Турчином скрете руке на грудима, да се види да смо њима потчињени. Четврто, како смо у више наврата приговарали, хришћани треба брижљиво да избјегавају да се облаче као Турци и јањичари, јер господари то не трпе. Ко ради противно, биће тешко кажњен, па немојте рећи да вам то нисмо саопштили...” (Андрић 1995: 52).

Усменопоетска реакција на овај изнуђени дрес-код подређена је различитим жанровским стратегијама.²⁰ У пјесмама јуначким старијих времена, које су опјевале јунаке и догађаје из времена царства и господства српскога, инсистирање на описима јуначког оружја и сјајног одијела није само опште мјесто које се очекује по инерцији епске нарације, односно ретардације. То је и реминисценција на оно „златно доба” када никакве турске забране ни ограничења слободе нису постојала, када је све било љепше, боље, сјајније, достојанственије:

¹⁸ „7. ševala 1208. (u maju 1794.) Husamuddin paša izdade slijedeću naredbu u pogledu odijela i boja. Po visokoj carskoj zapovijedi i šeriatskim pravilima: zeleno, bijelo, žuto i crveno odijelo i obuća nošnja je muslomanska i jeničarska ; dugi kalpak, dal-fes, gunj zagarija i postule od kajsera naročito je nošnja jeničarska; ljubičasta, crna i modra džoka, crne čizme ili postule i crno odijelo nošnja je kršćanska; osim toga plave čizme, mestve ili papuče i druga odijela nošnja je kršćanska i židovska” (Bašagić 1900: 116–117).

¹⁹ Тумачећи формулу „црна чоха кроја каурскога” Тихомир Ђорђевић наводи још старију, наредбу султана Мурата из 1579. према којој хришћани и Јевреји „нису смели носити свилених хаљина, ни турбана, већ само једну врсту капа да би се могли на први поглед распознати”, али и „позну” везирову заповијест из 1821. „да зелено и срму на себе (нико) да не меће, макар (било и) издрто”, те пуномоћ кнеза Милоша издату српским депутатима који су полазили у Цариград у којој се наводи и „препорука” да се у Србији свима „одобри једнако право носити при себи оружје и употребљавати сваку одежду и свакога цвета (боје) по својој вољи” (Ђорђевић 1939: 144–145. Види и: Гавриловић 1909: 286).

²⁰ Формула чудноватог/скупоцјеног одијела, интерпретирана у обредном кључу, може упућивати и на семантику „прелазних” ситуација, нпр. у пјесми „Глава ил замена за њу” (забиљежили Сава М. Бабић и Коста Новаковић), *Босанска вила*, 1889, IV, 23–24, стр. 372–373 (в. Пандуревић 2005).

„Каква ј’ красна Каица војвода!
У каквом ли господском оделу!
На плећи му зелена долама

Од кадиве, извезена златом,
На долами токе сува злата,
А покрај њи тридесет путаца,
Свако му је од по литре злата,
А под грлом литра и по злата,
Које му се на бурму одвија,
Те војвода њиме пије вино;
На војводи чизме и чакшире,
Чизме су му сребром потковане,
А чакшире од плаве кадиве”;

„По долами коласта аздија,

Сва од сребра и од чиста злата;
На војводи калпак свиле беле,
За калпаком од сребра челенка,
О њој златни триста трепетљика,
Свака ваља два дуката златна,
У челенки два камена драга,
Војводи се види путовати,
Кроз крајину водити војводе,
У по ноћи, кано и у подне;
Око врата колајна од злата,
За појасом две убојне стреле (...)”
(Вук, II, 81)

Аналогно Марковом инацијском навлачењу „зелене доламе” (Вук, II, 71) у контексту усменопоетског преиспитивања статуса пораженог наспрам побједника, и у хајдучким пјесмама мотив забрањеног одијела има логично упориште. Одметници од закона, борци против турског зулума, разбојници и пљачкаши често се препознају управо по чудном одијелу:

„На ономе старом Вујадину,
На њем бињиш од сувога злата
У чем паше на диван излазе
На Милићу Вујадиновићу,
Још је на њем љепше одијело
На Вулићу, брату Милићеву,
На глави му чекркли челенка,
Баш челенка од дванаест пера,
Свако перо од по литру злата...” (Вук, III, 50)

Овакво „маскирање” као симболичко поигравање идентитетима исказује не само побуну и отпор него и прикривену тежњу за измјештањем и редефинисањем центара моћи, о чему зорно свједоче и портрети кнеза Милоша са турбаном (в. Вујовић 1986), који је препознатљив знак како личног богатства и угледа, тако и господарског односа према сопственом народу, и нарочито, политичке позиције на којој се инсистира (Гавриловић 1909: 707–708; Митровић 2006: 286).

За разлику од мушког, јавног дискурса јуначке епике, урођена женска склоност ка дотјеривању²¹ свој најупечатљивији израз пронашла је у формулама које функционишу као специфичан жанровски сигнал најављујући

²¹ Наводећи податак нађен у пинакесима (Андрић 1995: 53), да је јеврејска заједница, у немогућности да се избори са властитим женама и њиховом „слабошћу” према жутим и црвеним чизмама, које им није било дозвољено да носе, плаћала глобе или подмићивала турске чиновнике („Starešini straže za nošenje žutih čizama... 2 groša (...) Muteselimu, da ne pazi na obuću žena... 3 groša, itd.”), Андрић показује не само изванредан смисао за детаљ него и умијеће откривања историјског документа у најразличитијим текстовима културе.

напуштање идеалтипског модела пасивне, покорне и смјерне жене, а које у подтексту свакако имају забрану дотјеривања и кићења, чије је порицање наглашено дрским претјеривањем: „Обуче се што гођ љепше може, накити се што гођ више може: једна глава, а два истифана, / једно грло, три дробна ђердана, /једне руке, троје белензуке, / једне уши, четворе менђуше...”²²

Не би се, међутим, могло рећи да су и ова женска каприциозност и рушилачка енергија усмјерена на негирање канунских одредби израз херојског погледа на свијет и отпора завојевачу: прије би се могло говорити о карневалеској хиперболизацији и конструкцији „другог” изокретањем свијета наопако и слављењем гротескног тијела, о негацији забрана и табуа, мијешања категорија које су у свакодневици неспојиве, статусном преиначавању, о обликовању утопијских структура у перцепцији сиромашних и смјерних (в. Бахтин 1978; Тарнер 1986; Јовановић 1986; Burke 1991: 114–130). Активирање ове и њој сличних формула дотјеривања и кићења повезано је са женском иницијативом, а често и са доживљајем тријумфа, и задовољства чије узроке треба тражити у замишљаним и жељеним ситуацијама, толико супротним реалности живота у патријархалним заједницама. Чак и када их је обликовао мушки глас, њихов субверзивни потенцијал остајао је превасходно усмјерен на табу женске сексуалности:²³

„На цуру је дивно одијело,
А гуја је и од себе дивна:
Већ су на њу три дивна кавада,
Два од свиле трећи од кадифе,
А на руке бурме и прстење,
А под грло три жута ђердана:
Један ђердан под грло спучила,
Ђердан бјеше ос скрли мерцана,
Ђердан црвен, а грло бијело,

²² Женска иницијатива која се исказује овом или сличним формулама облачења/дотјеривања готово увијек се везује за сексуалност, и покреће радњу у фабулама о нпр. занемареној жени, која одлучује да поврати мужа, или спријечи довођење иноче, удовици која жели да се поново уда, хришћанској љепотици која лично провјерава истинитост гласина о неодољивости и физичкој супериорности турских јунака, или у оној најпознатијој – о дрској и смјелој намјери Хајке Атлагића да заведе Јована Бећара (Вук, III, 19). Види: *Босанска вила*: „Разбоље се племенита Мара”, 1907, XXII, 19–20, стр. 319. под насловом: „Шехерли пјесме из Босне и Херцеговине”, забиљежио Архимандрит Кирило; „Златка и Мујо”, из збирке Н. Т. К, 1897, XII, 22, стр. 345; „Удовици није вјеровање”, забиљежио Душан Ст. Поповић, 1887, II, 8, стр. 123–125; „Ђевер свјетује снаху (из Мостара)” из збирке Јове Тркље, 1909, XXIV, 19–20, стр. 310–311. Уп. и: „Женидба Јањића Комнена” (Вук, V, 42); „Женидба Краљевића Марка” (Вук, VI, 24); „Женидба Огњанина Вука” (Вук, VI, 35); затим пјесме из збирке Косте Хермана (КНг, 9; КН, 42; КН, 57).

²³ Посматрано на ширем узорку (који усљед жанровских и тематско-мотивских ограничења релативизује могућност да се наведена формула уопшти као сигнал пародирања унаучке епике и сижеа о отмици дјевојке), функционисање оваквих формула у анализираним сижеима начелно потврђује закључке до којих је у анализи пјесме „Хајка Атлагића и Јован Бећар” дошла Зоја Карановић (Карановић 2010: 299–311). Антиципирање тематског поља женске иницијације инверзијом конвенционалног приказивања женског, и хиперболисана еротичност, која се притом подразумева, дозвољавају семантичке импликације које произиласе од (у традицији смјеховне обредности) канонизованог описивања тијела, не поништавајући при том могућност да их ова формула изнова актуелизује из једног другачијег (историјски условљеног) контекста.

То ђевојку подносило дивно;
 А други је ниже посклонила,
 Та' је ђердан по дојкама тиче,
 Ђердан бјеше ситнога бисера,
 Бисер ситан, а дојке су крупне,
 Ни то није видијети ружно;
 Трећи ђердан од сувога злата,
 Тере цури до појаса тиче,
 Ђе се злато о злато куцаше". (Вук, VI, 35)

Усменопоетско актуелизовање принципа супротних уобичајеним социјалним релацијама, суспендовање важећих друштвених норми, као и њихова симболичка негација, свакако дјелују ослобађајуће, мада имају несумњиво утопијски карактер. Ријеч је о фиктивном задовољењу друштвено маргинализованих кроз привремену (обредну или имагинарну) негацију социјалних структура, што тематизују, свака на свој начин, фабуле у чијем обликовању учествује и ова формула. Будући да функционише у семантичком пољу нарушене равнотеже, у структури епске наратије препознаје се као динамички мотив који захтијева реакцију, односно најављује заплет или преокрет.

Андрићев дијалог са српском усменом традицијом некад је присутан у форми указивања, цитирања или поређења, а понекад се открива тек као алузија или метафора, подразумевајући одређену врсту духовне заокупљености. Указујући тако на чињеницу да законске одредбе које се односе на плаћање пореза немуслиманског становништва имају упориште у сури Курана која гласи: „Притјешњавајте их све док не плате главарину сасвим понижени”, Андрић наводи и изреку босанских муслимана „Раја је као трава, можеш је косити колико год хоћеш, ипак ће поново израсти” (Андрић 1995: 49). Рачунајући, на овоме мјесту, са подразумеваним знањима, Андрић неће ни споменути онај чувени Вишњићев стих из „Почетка буне против дахија” – *уста раја ко из земље трава* – иако би се могло рећи да за босанском пословицом посеже управо да би њега дозвоа, нити ће указати на тумачења историје која нуди устаничка епика. У ћутању је ипак сигурност.

Интертекстуалне везе које се на овом мјесту успостављају заправо и немају интенцију да подрже пословичну сигурност и извјесност у погледу трајности друштвених структура, напротив, превођењем из пасивног стања (раја је као трава) у вољни покрет (*уста раја ко из земље трава*) парафразира се оно „коло од среће” као идејно језгро устаничке епике и народног доживљаја историје. А све је то наткрилио живот који се осипа, и траје, и „ovaj svet, sa svim svojim dobrima, lepotama i slastima, prolazan (...) i privremeno dat na uživanje čoveku koji je i sam jedan od najprolaznijih stvorova u tom svetu, malo trajniji od trave i rose”. Круг тако затвара онај коме је „vek (...) prolazio u čitanju i tajanstvenom i važnom prepričavanju onoga što je pročitao”, који је то „na svoj način, izmenjeno i uveličano drugima po bezbroj puta pripovedao”, објашњавао „dogadaje i znamenja sadašnjih i minulih vremena, i nagoveštavao ponešto od budućnosti” (Andrić 2003: 101–102).

*

Релације које се успостављају између историјске нарације, усмене традиције и фикције обиљежиле су Андрићев мисаони простор назначивши му обресе већ у докторској дисертацији, а ови различити дискурси, у синхронијском поретку, препознају се као важне одреднице онога што ће се готово пола вијека касније назвати интертекстуалност. Не само постмодерне теоријске парадигме са чијих се позиција преиспитује концепт историјске истине већ и искуство постструктуралистичког читања „историјског и филозофског текста као затамњеног језичког знака” (Бошковић 2011: 35), условили су, у знатној мјери, једно лично читање овог занемареног Андрићевог дјела. Иво Андрић ставио је на увид свој селективни избор из архивске грађе, осветливши не само законска акта и вјерске институције него и рајинску психологију, менталитет конвертита, колективни дух јуначке епике и историјског предања, а с тим у вези и простор за нека нова тумачења српске усмене традиције, која је и у овом његовом дјелу функционисала као специфичан интертекст. Недвосмислен, или безгласан, Андрићев дијалог са усменом традицијом одвија се у контексту идеје о релативности и слојевитости историјског дискурса, и схватања да је усмено дјело текст културе чије разумијевање зависи од наше способности да откријемо шифре историјских и културних кодова, и жанровске интенције које су га обловале.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 2003: I. Andrić, *Omerpaša Latas, Izabrana dela I–X, knjiga treća*, Beograd: Dereta.
- Андрић 1993–1994: Звона, исписи и белешке (приредила Неда Демоло), Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, IX–X, 197–321.
- Андрић 1995: И. Андрић, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, Бања Лука: Коцка д.о.о.
- Bahtin 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Bašagić-Redžepagić 1900: S. beg Bašagić Redžepagić, *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine (1463–1850)*, Sarajevo: vlastita naklada.
- БВ: *Босанска вила*. Лист за забаву, поуку и књижевност. Сарајево (1885–1914).
- Berđajev 2005: N. Aleksandrovič Berđajev, *Smisao povijesti*, prijevod Zoran Vukman, Split: Verbum.
- Бошковић 2011: Д. Бошковић, Историја, нарација, теорија и фикција, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LIX /1, 32–43.
- Bowra 1952: C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London: MACMILLAIN&CO:LTD.
- Burke 1991: P. Burke, *Junaci, nitkovi i lude: Narodna kultura predindustrijske Evrope*. Preveli Borko Auguštin i Dunja Rihtman-Auguštin, Zagreb: Školska knjiga.

- Бужињска-Марковски 2009: А. Бужињска – М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*. С пољског превела Ивана Ђокић, Београд: Службени гласник.
- Вујовић 1986: Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд: Просвета.
- Вук II–IV : Сабрана дела Вука Карацића, *Српске народне пјесме II–IV*, издање о стогодишњици смрти Вука Карацића 1864–1964. и двестогодишњици његовог рођења 1787–1987, Београд: Просвета.
- Вук V–VI : *Српске народне пјесме V–VI*, скупио их Вук Стефановић Карацић, приредио Љуб. Стојановић, Државно издање, у Биограду, 1898–1899.
- Вучковић 2002: Р. Вучковић, *Иво Андрић – историја и личност*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Велика синтеза о Иви Андрићу*, Београд/Ниш: Алтера/ Филозофски факултет.
- Гавриловић 1909: М. Гавриловић, *Милош Обреновић*, књ. II (1821–1826), Београд: Задужбина И. М. Коларца.
- Деретић 2000: Ј. Деретић, *Српска народна епика*, Београд: Филип Вишњић.
- Duraković 2000: Е. Duraković, *Andrićevo djelo u tokovima ideologije evrocentrizma*, u: *Andrić i Bošnjaci*, zbornik radova, Tuzla: BZK Preporod.
- Ђорђевић 1939: Т. Ђорђевић, Црна чоха кроја каурскога, у: *Белешке о нашој народној поезији*, Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 143–147.
- Žanić 1996: I. Žanić, *Pisac na osami. Upotreba Andrićeve književnosti u ratu u BiH*, *Erasmus: časopis za kulturu demokratije*, IV/18, 48–58.
- Ибрахимовић 2001: Н. Ибрахимовић, Контекст у тексту или Фиктивна биографија у нејасном интерпретацијском контексту, Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, XIX, 205–221.
- Јевтић 2001: М. Јевтић, Напади на Андрићеву дисертацију, *Глас јавности* (2. август 2001) <<http://arhiv.glas-javnosti.rs>>. 07. 09. 2011.
- Јовановић 1986: Б. Јовановић, Архајски образац утопије и идеологије, *Градина* X, 5–13.
- Kazaz 1999: Е. Kazaz, Ko to tamo laže? *Dani* 118, 3. septembar/rujan 1999. <<http://www.bhdani.com/arhiva/118/t186a.htm>>. 09. 07. 2011.
- Kazaz 2000: Е. Kazaz, Đerzelez iz našeg džemata, *Novi izraz* 13 (2000). <http://www.openbook.ba/izraz/no13/13_index.htm>. 09. 09. 2011.
- Казаз 2001: Е. Казаз, Егзистенцијалност/повијесност Босне – интерпретација у замци идеологије. У поводу зборника радова Андрић и Бошњаци, БЗК Препород, Тузла 2000. Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића* XVIII, 239–256. Прештампано из: *Израз*, Сарајево, зима 2000–прољеће 2001, 120–136.
- Карановић 2010: З. Карановић, Хајка Атлагића и Јован Бећар између обредног смеха и пародије, у књизи *Небеска невјеста*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 299–312.
- Кољевић 1983: С. Кољевић, Две Босне Иве Андрића, Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића* II, 203–214.

- Константиновић 1995: З. Константиновић, О Андрићевом докторату, у: Иво Андрић, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, Бања Лука: Коцка д.о.о., 131–146.
- Константиновић 1996: З. Константиновић, Како је спасена Андрићева дисертација. Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића* XII, 133–140.
- КН: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*. Sabrao Kosta Herman 1888–1889, knjiga I, drugo izdanje, Sarajevo 1933.
- КНр: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*. Iz rukopisne ostavštine Koste Hermana. Redakcija, uvod i komentari Đenana Buturović, Sarajevo 1966.
- Lovrenović 2008: I. Lovrenović, Ivo Andrić, paradoks o šutnji, Sarajevo: *Novi Izraz*, januar–mart 2008, 3–44.
- Митровић 2006: К. Митровић, Двор кнеза Милоша Обреновића (Дворска култура и идентитет власти), у: *Приватни живот Срба у деветнаестом веку*, приредили Ана Столић и Ненад Макуљевић, Београд: Слио, 286–291.
- Палавестра 1981: П. Палавестра, *Скривени песник, Прилог критичкој биографији Иве Андрића*, Београд: Слово љубве.
- Пандуревић 2011: Ј. Пандуревић, О чудесним, подземним и летећим црквама српске усмене традиције, у: М. Детелић, С. Самарција (ред.), *Жива реч, Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*, Београд: Балканолошки институт САНУ-Филолошки факултет Универзитета у Београду, 397–416.
- Пандуревић 2005: Ј. Пандуревић, Народне пјесме о жени која жртвује сина да би сачувала брата, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LIII/1–3, 83–97.
- Ризвић 1997: М. Ризвић, Босански Муслимани у Андрићевом свијету, Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, XIII, 159–175.
- Самарцић 1981: Р. Самарцић, Андрић и историја, у: С. Кољевић, Д. Недељковић (ред.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Стоисављевић 2010: М. Стоисављевић, Андрићева дисертација у културолошком и језичком контексту, у: В. Тошовић (ред.), *Grački opus Iva Andrića (1923–1924)*, Andrić-Initiative 3, Graz-Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Beogradska knjiga, 103–151.
- Tanasković 2010: D. Tanasković, Istorija i književnost kao taoci ideologije, у: В. Тошовић (ред.), *Grački opus Iva Andrića (1923–1924)*, Andrić-Initiative 3, Graz-Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Beogradska knjiga, 151–157.
- Тарнер 1986: В. Тарнер, Варијације на тему лиминалности, прев. В. Костов, *Градина* X, 40–57.
- Тартаља 1962: И. Тартаља, *Есеји и записи Ива Андрића*, Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 168–173.
- Тутњевић 2002: С. Тутњевић, Андрић и Муслимани. О једном виду рецепције дјела Иве Андрића, Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, XIX, 221–236.

- Ђирковић 1995: С. Ђирковић, Мишљење о Андрићевом докторату, у: Иво Андрић, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, Бања Лука: Коцка д.о.о., 126–128.
- Цвијић, Андрић 1988: Ј. Цвијић, И. Андрић, *О балканским психолошким типовима*, Београд: Просвета.
- Шмит 1999: Х. Ф. Шмит, Реферат о дисертацији Иве Андрића „Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине”, у: Иво Андрић, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, Бања Лука: Коцка д.о.о., 123–125.

Jelenka J. Pandurević

THÈSE DE DOCTORAT D'IVO ANDRIĆ ET TRADITION ORALE SERBE

(Résumé)

Dans la thèse de doctorat d'Ivo Andrić, *L'évolution de la vie spirituelle en Bosnie sous la domination turque*, on relève certains procédés herméneutiques associant des données historiques «positives» et une vision collective de cette même histoire («factographique») présentée sous la forme des chansons de geste et de la tradition orale, ce qui nous permet non seulement d'approcher cet ouvrage d'Andrić sous le point de vue des paradigmes théoriques postmodernes mais aussi de jeter une nouvelle lumière sur certains segments de la tradition orale serbe. Ivo Andrić a mis en évidence son choix sélectif de matériaux d'archives en éclairant les actes législatifs et les institutions religieuses mais aussi la psychologie populaire, la mentalité des convertis, l'esprit collectif des chansons de geste et de la tradition historique et a ainsi ouvert de nouvelles voies à l'interprétation de la tradition orale serbe qui fonctionne dans son ouvrage comme une sorte d'intertexte.

Mots-clés: Ivo Andrić, histoire, historiographie, littérature, tradition orale, interprétation, réception, intertexte

Сунчица М. ДЕНИЋ*
Учитељски факултет у Брању

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ВОЉА И ОТПОР КАО ЧИН НАДЖИВЉАВАЊА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА И СРПСКИМ НАРОДНИМ ПЕСМАМА

Дело Ива Андрића, често постављено на легендарним сликама и догађајима, израђује легенде и својеврсну савременост у мирном току извесних архетипова. Та устаљена структура, као и устаљеност у прожимању прошлог, готово заборављеног – традицијског миљеа, „служи” ономе што чини данашње и стално отворено питање, питање живота и смрти, вечности и пролазности... Символизација унутрашње борбе и инстинктивног отпора има смисао пуног живота. То је показала слика игре јањета Аске, прича мудрог фра-Петра, грађење моста као супротстављање нестајању и безживотности везира Јусуфа, као и усамљеничка борба епског трагача за правдом и исконска одбрана од зла. Изнад свега, видан је тзв. еписки простор, од Босне до Косова, као препознатљива традицијска и реална слика уметничког света писца Андрића и националног фолклора.

Кључне речи: воља и отпор, прошлост, традиција, андрићевска тишина, епска правда

*Ни богова ни молитава!
Па ипак, бива понекад да чујем нешто као
молитвени шапат у себи.
То се моја стара и вечно жива жеља јавља однекуд
из дубина, и тихим гласом
тражи мало места у неком од бескрајних вртова рајских,
где бих, најпосле, нашао оно што сам одувек узалудно
тражио овде:
ширину и пространство,
отворен видик и мало слободног даха.*

Последњи Андрићев запис, 1973. год.

Мали је број српских писаца XX века који су тако суптилно остварили спој традиционалног и модерног у свом делу као што је то учинио Иво Андрић.

Приповетка чини централно поље у његовом стваралаштву. Ту је приказан мешовит, различит или пак сличан свет у Босни, или, како су поједини

* suncicadenic@gmail.com

тумачи писали, „свет на граници”. Многе су границе одређивале свакодневицу у Травнику, Вишеграду и Сарајеву; у самостанима, манастирима и цамијама; код дервиша, фратора или свештеника другог реда – православаца и Јевреја; између молитве, борбе за опстанак и шенлучења. Та подељеност је, самим тим што је садржала сумњу и стално неповерење, била општи немир и извесно „кретање” између добра и зла. Свакако, то неизоставно упућује или пак ствара ону граничну атмосферу између историје и легенде, између стварног – верног и митског простора. Мада, моћ писца Андрића често брише те границе и ствара простор реалног света, тзв. *истиниту историју*.

Нема код Андрића само великих и значајних ликова и личности, познатих историји, нити су ситуације, као и догађаји херојски. Више има оних који „за ситно јуначко дело добијају крупну казну”. „Наш поробљени народ у босанском простору, и не само у њему”, писао је Војислав Ђурић, „није био у херојској ситуацији; у њој су били његови господари, али они су били без херојског и људског идеала. Алија Ђерзелез је само необуздана снага, слепа стихија. Многобројни турски везири исцрпљују се у злостављању, разврату и самртном страху...” (Ђурић 1962: 5).

Занимљив је Андрићев однос према јунацима-мучитељима, тј. негативним јунацима. Он се удубљује у психолошку структуру мучитеља и, насупрот неким тврдњама (Никола Милошевић) да у њима проналази „потврду за своју суморну мисао”, он покушава да удене неку врсту преображаја или спасења противнику, као што је случај са фра-Марком у приповеци „У мусафирхани”. У овој, као и другим приповеткама сличног миљеа, као, уосталом, и у романима, *људски живот није само описан и саопштен, већ је стваран у покрету*.

„Епски говор не само да приповеда сликајући човека у простору и покрету, већ и свесно пружа једну имагинативну перспективу у којој је обична реалност умерена, симболизована, повучена према рефлексији у поезији.” (Филиповић 1976: 34).

Познат је Андрићев модел, тј. поетички модел необичног јунака. Та се необичност види у многим бићима која излазе из своје биолошке, стереотипне суштине, било да је реч о Ђоркану, везиру Јусуфу, Алији, Мустафи Мацару, жени командира у приповеци „Жеђ”, мосту на Дрини, овчици Аски... И вуку, свакако. У многим фратрима, приде, почев од најмудријег и најзагонетнијег фра-Петра, до фра-Серафина, фра-Луке, фра-Грге. Нарочито код јунака овог мозаика, фра-Марка, муцавог и помало јуродивог, који у своме заносу и човекољубљу ради оно што многи не раде, или не раде тако посвећенички као он, „човек не на свом месту”, по одређењу В. Шкловског. Имагинарна и рефлексивна фигура фра-Марка, коме се, као јунаку у народној бајци, супротставља све и многи, коме се даје да се суочи са свим и многим, а који, без отимања и кукања, прихвата то све и те многе, одаје специфичног епског јунака, код кога се не види граница између дечачких снова и игре, до правог подвижничког, чак херојског напора и отпора, као и борбе које су изван обичне људске димензије. Фра-Марко нема свој индивидуални живот, већ је живот јединке усмерио ка космосу, и живи као апсолут, као мноштво, као сушта идеја истине и правичности.

Његов индивидуални живот и његов свет је онај у којем религија *најчудсније одјекује*. И не религија као научена догма, већ изворна, примењена, лична вера у *божју реч и промисао*, родбинска религија. Он се према сваком човеку односи као према божјој творевини и божјем лику, учећи чак и оне који су Алахове вере да не губе наду у милост божју. Његов труд према болесном Турчину Осму Мемелецији, у приповеци „У мусафирхани”, постаје *присуство које мења и обликује личност*, али не до жељене позиције. И када су се сви одрекли Турчина као безнадежног, остављеног и заборављеног, фра-Марко „навикну да му додаје воду, да га нуди млијеком и слатком. По неколико пута на дан остави посао, па трчи у мусафирхану да види болесника. Свађа се са куваром, јер избира боље комаде и носи болеснику. Фратри примијетише његову бригу око Турчина и почеше да га дирају” (Андрић 1963: 15).

Када је мислио да је пажњом и љубављу учинио нешто, „омекшао” кругог Осму, болесног и усамљеног у тежњи да га укључи у своју, Христову веру, и помогне му, он би говорио час по сећању на проповеднике и књиге, час би се заборавио и одвраћао га на свој начин. Говорио би му и молио га да се сети „лијепог Исуса и његове Мајке:

„– Зар ћеш, болан, и на онај свијет с оним шкембавим Кезмом? Зар не видиш да се сав надуо од пића и поганлука? Још жив личи на ђавола. Под њим је паклени капак, куд год иде, па само једног дана кад се отвори а он усред казана! А ти с њим!” (Андрић 1963: 17).

А када Турчину Осму фратар понуди крст као спасење, овај пљуне на њега са великим напором и на измаку снаге.

„– Нит има горег фратра од мене, нит поганијег Турчина од овог Осме. Ја га крстим, а он – ух!” тресао би се од муке фра-Марко, знајући, ипак, да је „све на тој великој божијој лађи која путује: варошица и њиве, и манастир и мусафирхана. Обраћајући се у заносу Богу он, између осталог, каже: – „Знао сам: Ти никог не заборављаш, ни муцавог фра-Марка, ни оног грешног Осму Мемелецију. Ако ко и пљује на твој крст, то је само као кад човјек ружно усније. Опет на твојој лађи има мјеста за све” (Андрић 1963: 19), верујући да „све што постоји, креће и путује иде ка спасењу”.

У приповеци „Код казана”, он сам, не могавши да отрпи мучења и понижавања обесног и пијаног Кезма који му растура поклопац на казану, фратар крене на њега нагорелом цепаницом, јер молитва и запомагање нису били од помоћи. Волео је и штитио манастир и све у њему „као своју душу”. Идеја је била луда, а цена велика. Турчин је право у стомак сасуо целу пушку – као да је обављао свакодневне послове, палио дуван или гладио своју ћосаву брадицу.

За манастир је смрт фра-Маркова појачала страх од Кезме и многих Турака.

„Суштина отпора и унутрашње побуне противу затеченог варварског друштвеног стања и старих обичаја симболично повезује неимарско дело са трагичним ликовима јаке воље и отпорног достојанства” (Филиповић 1976: 73), каже Вук Филиповић.

Из таквих и сличних разлога и мотива своју побуну исказују многи још јунаци у Андрићевом делу.

Побуну и отпор исказује и један од легендарних епских српских јунака, Милош Обилић, одлазећи право у Муратов шатор и доказујући тако своју оданост народу, држави, датој речи. Побуну исказују и тужни хероји које је наша народна епопеја забележила, штитећи чојство и следећи гесло: *ни по бабу ни по стричевима, већ по правди Бога јединога*. Дата реч или пак своје *вјерују* изван је појединачног и личног.

Сам Андрић је писао да „приповедач и његово дело не служе ничему ако на један или други начин не служе човеку и човечности” (Андрић 1981: 73). То долази као поетички одговор на реторско питање из *Јеванђеља по Матеју*: „Каква је корист човеку ако сав свијет добије, а души својој науди” (Матеј, 16, 26).

Марко Краљевић своју судбину поистовећује са судбином своје заједнице, друштвене и религиозне, знајући добро своје законе и законе својих противника. Такав митски јунак као Марко, има силовит отпор и дечију, невину љубав према свету око себе. Снежана Самарџија пише да је то „лик који потврђује максималну диспропорцију историје и поезије. (...) У његову поетску биографију, изузетно развијену на читавом балканском простору, слили су се различити слојеви традиције” (Самарџија 2001: 10).

Смрт и спасење јављају се као *концепција приповедних идеја* у појединим Андрићевим приповеткама и епским песмама.

Марково вазалство обележава дубоко људску трагедију „као тешку историјску неминовност у којој појединац нема могућност избора. Отуда и диспропорција о којој је реч: ни већег слуге ни већег осветника и праведног судије” (Денић 2010: 294).

Епски се јунаци суочавају са неизвесним и немогућим. Потребно је много идеализованог умећа и вере да би се ти изазови превазишли. Оно што још карактерише епске јунаке о којима је реч, јесте нека врста *библијског оптимизма*. Тај се оптимизам заснива на стварању новог човека, или новог бића. Марко је трпео подређеност Турцима, а не и понижење. То исто се догађа и са фра-Марком. Нека врста хришћанске трпељивости чини таква бића честитим и правичним.

У *Знаковима поред пута* Андрић је писао да кад наиђу тешка времена и учестају сукоби међу људима, отвара се *Библија*.

Значајна тежња код епских јунака за *вишом хармонијом* даје могућност чистишишта, преко које се личност надграђује и живи.

Има ли смисла та тежња ка тзв. *тоталној игри*? *Тотална игра* јесте потврда о целовитости. *Учествовање свим чулима тела, човек је, целом богатом и разноврсном душом, али онда и духом који нас све покреће, можда створио је и цео свет из радосне игре*, тако каже један индијски мит.

Има ли, дакле, смисла та *тотална игра* или, негде, та *радосна игра*? Часлав Копривица у свом тексту „Проблем смисла” (*Свеске*, април, 2006, Панчево) поставља питање „зашто неки људи избегавају питање о смислу?” – и одговара: „зато што питање о смислу ставља на коцку сву моју егзистенцију, све моје ставове, свјетоназор, све оно што сам учинио и што јесам”.

Највећим делом код Андрића та смислена загонетна структура догађаја и ликова је епска, створена и религиозним сликама и атмосфером. Религиозан простор учинио је да се свет још више прикаже хомогеним, као што је самостан фра-Петра или фра-Марка, као што је касаба..., а „настанити се на једној територији то у крајњем случају значи сакрализовати је” (Елијаде 2003: 85). (Такав је случај са простором Косова, симболичким и митским.) „Религиозан простор”, по речима Мирче Елијадеа, „ствара централну осу свих могућих будућих оријентација” (Елијаде 2003: 76).

Говорећи о важности речи у хришћанској књижевности, а која је неразумљива изван традиције, Оливера Радуловић сматра да „стваралачко обасјање доводи у везу са верничком егзалтацијом, а чин стварања назива *оваплоћењем речи*, тренутком када реч добија тело. (...) Тиме је, наводи Радуловићева, „Андрићева поетика доведена са хришћанском идејом *свете тајне* која се постепено открива а коју он назива скривеном суштином” (Радуловић 2011: 437).

Оливера Радуловић наводи да готово нема Андрићеве приповетке која није у имагинативној вези са Библијом. Његова се имагинација надахњивала призорима и сликама из *Новог завета*, чиме се, на неки начин, стварала интертекстуална веза. Те су слике давале смисла простору јединственом и универзалном Андрићевом делу.

Александар Гаљевич Дугин, геополитичар светског гласа, говори да се „логика светске историје креће од традиционалног ка савременом друштву, од религиозног погледа на свет ка светским материјалистичким, тачније прагматистичким погледима”. Ми и не дајемо одговор на то има ли смисла овако почети или овде стати где и Дугин, као што не намеравамо да потврдимо или одбијемо овакво тврђење – доводећи га у видокруг Андрићевог схватања традиционалног и савременог, или таквог схватања тумача Андрићевог дела.

Нека ово остане као могућност ситуирања те такозване бифуркације, у којој је трајније од човековог пуког живота његово дело или његов духовни живот.

Трајнија је могућност где се налази *ширина и пространство, отворен видик и слободан дах*, како би Андрић рекао, и што би он пронашао.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1963: И. Андрић, *Жеђ*, приповетке, Београд: Просвета/Загреб: Младост/Сарајево: Свјетлост/Љубљана: Државна залжба Словеније.
- Андрић 1981: И. Андрић, *Историја и легенда*, сабрана дела Иве Андрића, књига 12, Београд: Просвета.
- Денић 2010: С. Денић, Феномен сукоба као сусрета јунака у епским народним песмама – Марко Краљевић – од освајача до подвижника, Врање: *Годишњак Учитељског факултета у Врању*, I, 287–297.

- Ђурић 1962: В. Ђурић, у: *Иво Андрић*, Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, књ. I.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Радуловић 2011: О. Радуловић, *Утицај Вуковог превода Новог завета на имагинацију Иве Андрића*, у зборнику *Српска књижевност и европска књижевност*, Научни састанак у Вукове дане бр. 40/2, Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар.
- Самарџија 2001: С. Самарџија, *Антологија епских народних песама*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Свеске*, април, 2006, Панчево
- Филиповић 1976: В. Филиповић, *Дело Ива Андрића*, Приштина: Јединство.

Sunčica M. Denić

WILL AND RESISTANCE AS AN ACT OF SURVIVAL IN ANDRIĆ'S SHORT STORIES
AND SERBIAN FOLK PROSE

(Summary)

In this paper the author points out that the aspiration of characters previously considered, as well as in many Andrić's short stories is actually aspiration for a "higher harmony". It is like an ideal for which yearn or in which epic characters in our folk literature and tradition come into being.

The issue of meaning is not set as an existential possibility, but with the amount of optimism and belief, somewhere even naive, careless understanding of things, we get into so called *total game*. It is similar with fra-Marko, Marko Kraljević... Silence and tolerance of the many in short stories by Ivo Andrić makes this aspiration for harmony and salvation possible.

Key words: Will, resistance, survival, aspiration, folk prose, total game, harmony.

Јасмина С. ЈОКИЋ*
Универзитет у Новом Саду**
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИСТОЧЊАЧКО ПОЗОРИШТЕ СЕНКИ И АНДРИЋЕВА ПРОКЛЕТА АВЛИЈА

У уводном делу рада укратко се разматра историјат настанка и процеса преношења оријенталног *позоришта сенки* (*карађоз*) на тло Балкана након османлијских освајања, због тога што су основни елементи његове поетике имали значајан удео у поступку градње литерарне визије света у Андрићевој *Проклетој авлији*. То се може закључити већ на основу узгредних напомена, које Андрић оставља у напомени приликом тумачења Латифагиног надимка Карађоз, или пак на основу неких његових констатација у самом тексту, у којима се алудира на везу романескног света са *позорницом* и *глумом*, али и имплицитно у самом избору осталих ликова и начину њихове карактеризације. Главни део рада посвећен је истраживању (на упоредном материјалу) основних принципа драмске технике позоришта *карађоз* и начину на који их је Андрић стваралачки применио у свом делу, на шта се углавном указује и у појединим позоришним драматизацијама *Проклете авлије*, које се такође разматрају у циљу расветљавања поменутих веза.

Кључне речи: *Проклета авлија*, *позориште сенки/карађоз*, глума, позоришна сцена, ликови, драматизација.

Порекло оријенталног позоришта сенки, које је познатије по имену свог протагонисте – *Карађоз* (Kağagöz), још увек није тачно утврђено, али се сви проучаваоци ове драмске форме слажу у томе да се оно усталило у Турској од 14. века, када се први пут спомиње у писаним изворима, мада се по неким легендама његово постојање помера чак у 11. век.¹

* sm.jasmina@open.telekom.rs

** Овај рад настао је у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ (бр. 178005), који се реализује на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду уз финансијску подршку Министарства просвете и науке Републике Србије.

¹ Корене *позоришта сенки* (са луткама) многи проналазе у старој Кини и Индији, одакле се највероватније проширило и на Персију и Египат, одакле га преузимају Османлије. Поетика и сценска техника *карађоза* предмет је разматрања у многим научним студијама, пре свега у Турској. Међу турским савременим истраживачима издваја се Метин Анд, чија је студија (у преводу на енглески) највише консултована приликом писања овог рада. У њој се налази и обимна библиографија о овој теми, в. Анд 1979. На нашим просторима истом проблематиком бавили су се истакнути фолклористи и театролози, уп.: Антонијевић 1997, Курет 1964; Курспахић 1981;

Представе *позоришта сенки* изводиле су се првобитно на трговима, сајмовима, кафанама, приватним кућама и дворцима великаша и биле су саставни део различитих обреда и церемонија за време прославе верских празника (Рамазана) и важних породичних свечаности (обрезивања, свадби итд.). Позорница се правила тако што се прво постављао дрвени оквир, затворен са три стране, а преко њега завеса од грубље тканине, док се на средини фронталног дела читаве конструкције која је окренута публици, правио прорез/завеса (тур. *перде*) од fine свилене или памучне тканине или квалитетног папира. Иза завесе постављао се сто, на којем је стајала свећа или гасна лампа, фитиљ са уљем, а у новије време електрична сијалица. Лутке су непосредно приљубљене уз завесу тако да су се налазиле између извора светлости и те мале сцене. Луткар је стајао иза свега тога, покрећући фигуре (висине 25–35 cm, најчешће од танке, штављене, бојене коже) помоћу штапића који су под правим углом провучени кроз отворе на њима. Тако су главни глумци биле заправо дводимензионалне, пљоснате лутке, исликане према традиционалним правилима (зеленом, црвеном, плавом, жутом или црном бојом), чије се сенке показују на белом платну, а ликови које оне представљају су *типизирани људски карактери доведени до карикатуре* (Зеџ 1994: 22) и стога публици већ на први поглед лако препознатљиви.²

Након османлијских освајања Балкана, *карађоз* је стигао и у Босну и постао један од облика забавног живота дошљака, али и староседелаца. Настао као резултат сусрета различитих култура и постепеног процеса акултурације, на крају постаје заједничко добро и свих осталих балканских народа

Леших 1978; Хаџиосмановић 1981; Хаџиосмановић 1987, а у појединим домаћим часописима преведени су и текстови страних истраживача: Никола 1986; Путинцева 1981.

² Поред протагонисте – Карађоза, главни лик био је његов пријатељ и уједно супарник (антипод) Хаџиват, који су симболично представљали две главне друштвене класе – народ и аристократију. Поред њих појављивали су се на сцени споредни ликови, али сви су били у функцији ова два главна лика: Дели Бекир као оличење насилног, бахатог и бестидног човека; Челебија – татин син, богати млади турски денди, заводник, увек у некога заљубљен; Беберухи – грбави кепец, локална луда и хвалисвац, Тирјаки – пушач опијума, увек са лулом у устима и за кафанским столом. Обавезни су и женски ликови, који носе фереу и прозирни вео преко главе и капу, а контраст тако строгој одећи биле су делимично или потпуно обнажене груди. Жене су обично представљене као хировите (Карађозова супруга, изазивач скандала у махали, туче Карађоза и оптужује га да је недовољно храни и одева) или фаталне (Нигар – девојка са великим миразом, која туче своје просиоце и голе их избацује из куће), а много ређе као чедне, скромне и трагично заљубљене девојке (лик Зухре).

Осим њих, споредни ликови су и представници различитих народа који живе на територији Османског царства, а препознају се по говору у дијалекту. Они су такође махом типски представљени: нпр. Баба Химет или Турк је лик анадољског сељака, највиши од свих фигура, глуп је и необразован и чуђи се свему што види; Персијанац је интелектуалац и рецитије поезију Хафиза, Хајама, Фирдусија; Арап је путник, Грк је крчмар или лекар; Албанац је по правилу незналица и продавац бозе, Бошњак – силеџија и напасник, а Јеврејин трговац који покушава да из свега извуче корист, а да ништа не уложи, шкртац и егоиста; Јерменин/Арменијац – уколико је продавац лажног накита, тканина и сл. по правилу усваја начин понашања и говора друштвеног слоја којем би желео да припада, итд. Притом се кроз опонашање њиховог начина говора показује невероватно богатство дијалеката и језика у мултинационалној Отоманској империји. На сцени су се често појављивали и епизодни ликови попут лађара, чувара, посластичара, становника махале, са својим суседским односима, свађама, безазленим интригама и свакодневним бригама, као и разни патолошки и дефектни типови (пијанице, махалске луде, наркомани, муцавци, кепеци и сл.).

(в. Антонијевић 1997: 145). У том процесу долазило је до извесних измена, односно *свака земља и сваки народ давао му је нешто своје, а оно је то упијало попут стужве* (Лешић 1978: 819), тако што је претрпело трансформације у погледу дијалога, који се прилагодио смислу за хумор овдашњег народа, примио језик домаћег становништва и приближио се његовим схватањима и потребама, а главни ликови добијају локалне особине, док се тематика проширује новим садржајима, тј. више се окреће свакодневици и поприма ноту ласцивног (Лешић 1978: 819–822; уп. Хаџиосмановић 1987: 553; Курспахић 1981: 35). У овдашњем *карађозу* има мање ликова, пошто је сведен на свега пет до седам карактеристичних фигура: Карађоз (саможивац, глава му је сасвим ћелава, на леђима му стрши огромна грба, његове криве ноге сасвим су гротескно покретне), Хаџи-Хајват/Хаџиват/Хаџи Ајвас (Карађозов пријатељ, препредењак и *подвалаџија*), Бекри-Мустафа (насилник, кавгација, разбарушена пијандура, али и вечити љубавник), Мехмед-ефендија (звани *фењерли*, представник босанске улеме), Јеврејин Бонсекадли-Моша/Бујук Шекандило Мошо (босански Харпагон; Карађоз и Хаџи-Хајват без престанка снују како би се дочепали његовог блага), док поједини истраживачи овом списку додају и два женска лика – Баба Зу типичну интриганткињу³ и анонимну, помало стидљиву девојку (уп. Јевтић 1982: 359; Хаџиосмановић 1987: 553–554; Лешић 1978: 822–823).

Малобројни писани извори о извођењима *карађоз* представа на простору Балкана, који се углавном свде на узгредне опаске страних путописаца или новинске чланке, сведоче о томе да се ова врста позоришта у Босни одомаћила крајем 19. и почетком 20. века (Хаџиосмановић 1987: 553). Забележено је и сведочанство из 1904. једног од значајнијих проучавалаца овог позоришта, Георга Јакоба (Georg Jacob), који је у Сарајеву (у Јефтановића улици у кафани Хусеина Пашалића) гледао представе које је изводио Самуел Грацијани (в. Курспахић 1981: 46). Међу свим познатим изворима за проучавање утицаја овог позоришта на Андрићево дело нарочито је значајан један есеј, који је написао његов пријатељ из младалачких дана – Боривоје Јевтић. Он је од 1920–1941. био управник сарајевског Народног позоришта (в. Караулац 1988: 137)⁴ и као већ искусан театролог написао текст „Један позоришни оригинал у Босни: Карађозово позориште које је имало много

³ У савременом српском језику употребљава се хибридна именица *наџак-баба*, чији је прототип женска фигура из *позоришта сенки* – интриганткиња *Баба Зу*, иначе Карађозова жена. Она је изазивач скандала у махали, хировита и хистерична, на сцени се туче и свађа с Карађозом зато што јој не даје довољно новца да се лепо и богато одева и храни. Ова фигура мотивисала је актуелно значење именице *наџак-баба* у српском језику, а то је *зла, џадрљива, свадљива особа* и уопште *зла, рђава женска особа*, односно *особа незгодне нарави* (Мршевић-Радовић 2009: 369). У *Проклеtoj авлији* на овај лик највише подсећа Заимова друга жена, која не само што се завадила са његовом првом женом и од куће му направила пакао него уз све то још „(...) зађе тако по вароши, па што кажу: у једној руци слама а у другој ватра. Где дође, ту свађу и омразу ствара. Два би ока, што кажу, у глави завадила” (Андрић 2010: 266).

⁴ Боривоје Јевтић (1894–1959) је, иако две године млађи од Иве Андрића, био са њим у истом одељењу од 6. разреда гимназије, пошто је Андрић овај разред понављао. Заједно су и матурирали у јуну 1912. Обојица су активно учествовали у револуционарном покрету босанске омладине и учествовали у великим демонстрацијама фебруара 1912, због чега су морали да напусте Сарајево одмах по завршетку гимназије. Имали су и сличне књижевне почетке: још као гимназијалци

успеха” (1938), у којем је овај драмски облик зналачки дефинисао као *игру сенки, и лутке*, односно као *бојадисану сенку и тренутну њену игру на платну и сочан, свеж, духовит народски језик* (Јевтић 1982: 359–360). Јевтић такође износи и драгоцене сведочанства, слична горенаведеним, о представама *карађоза* у Сарајеву почетком 20. века, у периоду пре Првог светског рата и десетак година након њега, које су се изводиле *на циркуском тргу, у средишту вароши, у мору вртаљки, менаџерија и пролазних циркуских атракција*, а одржавао их је *чаробњак* Мехмед Хасиб у једној оронулој дашчари с малом позорницом.⁵ На њој су се приказивале *сваковрсне магије, илузије, невероватна чудеса, али су најпривлачнију тачку увек представљала Карађозова прикљученија*. После рата позориште је водио Хасиб Рамић, по Јевтићевим речима, *велики магичар душа (...)* који је до *невероватних размера умео да разбуди машту својих гледалаца* (Јевтић 1982: 360). Мехмеда (Хасиба) Рамића – Руфанија помињу и други истраживачи, који рад његовог позоришта прате све до 1925. године, када је заувек затворено јер га је потиснула појава звучног филма (в. Хаџиосмановић 1987: 553–554; уп. Курет 1964: 459; Лешајић 1978: 823–824).⁶ Судећи по наведеним сведочанствима о извођењима представа ове врсте у Сарајеву, намеће се претпоставка да је и сам Андрић прва сазнања о *позоришту сенки* стекао у истим околностима, будући да је живео у њему управо у периоду када су оне интензивно приказиване. Наиме, Андрић се уписао у Велику гимназију почетком јесени 1903., а матурирао у јуну 1912. Након тога напушта Сарајево и у октобру исте године уписује факултет у Загребу. Међутим, његова веза са Сарајевом ни тада се не прекида, пошто се често враћао да би посетио мајку (в. Караулац 1980: 22–41; Поповић 1992: 11, 17–18, 51, 91, 108).

Нажалост, за разлику од Боривоја Јевтића, који је посветио читав есеј овој теми, Андрић није оставио слична сведочанства, али зато у свом делу недвосмислено указује на постојање елемената сценске технике источњачког позоришта. Наиме, у објашњењу које је оставио у фусноти *Проклете авлије* поводом порекла Латифагиног надимка *Карађоз*, даје врло прецизне смернице читаоцима да се ради о *гротескној личности турског позоришта сенки* (Андрић 2010: 271),⁷ што додатно потцртава у опису игре очију на његовом лицу и посебно истакнутог десног ока, због чега је *цело лице, наказно*

објављују своје прве књижевне радове у *Босанско вили* (Караулац 1986: 81). Његова сећања и запажања о Андрићу објављени су у виду кратких белешки, в. Јевтић 1988.

⁵ У Музеју града Сарајева чува се део збирке марионета (укупно седам лутака) некадашњег власника позоришта Мехмеда Хасиба Рамића (Хаџиосмановић 1987: 554; уп. Курет 1964: 459; Антонијевић 1997: 146). Данас се она помиње у оквиру Збирке аустроугарског периода: <http://www.muzejsarajevo.ba/>.

⁶ У градском музеју у Сарајеву чува се део збирке марионета (укупно седам лутака) некадашњег власника позоришта Мехмеда Хасиба Рамића (Хаџиосмановић 1987: 554; Антонијевић 1997: 146). Данас се она помиње у оквиру Збирке аустроугарског периода: <http://www.muzejsarajevo.ba/>.

⁷ Сви цитати из *Проклете авлије* у раду ће се наводити према најновијем издању које је објавила Матица српска у оквиру антологијске едиције *Десет векова српске књижевности*. Потпуни библиографски подаци наведени су у списку литературе. У наставку овог рада уз све цитате из дела наводиће се само бројеви страна у поменутом издању.

разроко, добивало час страشان час смешан изглед гротескне маске (271). Иако је ово његово објашњење веома концизно, у њему је оцртана суштина лика Карађоза као комичног протагонисте *позоришта сенки*. Наиме, према свим досадашњим тумачењима, лик Карађоза представља *успелу карикатуру човека из народа* и на први поглед делује наивно и припросто, а у ствари је веома вешт и обавезно из најкомпликованијих ситуација излази као победник. Инвентиван је, искривачавог духа и знатижељан, надарен мудрошћу, здравим разумом и досетљивошћу. Тиме увек надмудрује свог супарника, надменог и умишљеног Хаџивата који увек говори китњастим, квази-ученим језиком (Хаџиосмановић 1981: 61–62; уп. Анд 1979: 69–70). Притом је гротеска, на којој инсистира Андрић у свом објашњењу, заправо одлика читавог овог позоришта, а не само његовог протагонисте, јер се помоћу ње *потенцира накарадност у покрету, начину говора, моралном размишљању*, како истиче редитељ Петар Зеџ у монографској студији *Андрићев театар сенки* (Зеџ 1994: 23). Поводом наведене Андрићеве напомене Иво Тартаља такође истиче елементе гротеске у опису Карађоза, констатујући да су се затвореници подсмехнули свом „настраном чувару и крвопији тако што су му дали име лакрдијаша непредвидљивих потеза”, који обједињује црте човека који је истовремено „ограничен и промоћуран, просечан и настран” (Тартаља 1976: 460). Представе *позоришта сенки* почињале су тако што је публика позивана узвицима помешаним с турским речима, који су били нека врста ругалице и подсмеха на рачун Карађозовог изгледа: „’Вај ана сена, Карађоз-по глави бос!’ Онда се појављивала његова карактеристична физиономија: бедни, окљаштрени харлекин се смејао” (Јевтић 1982: 360). На лакрдијашко понашање као главну одлику овог лика, указује и Андрић кад описује процес испитивања затвореника као „упорна, опасна и неодољива наговарања, али и бездушне лакрдије без видљивог смисла и циља” (272).

Да се не ради о обичним *лакрдијама*, сведоче и други Андрићеве коментари, који показују да се иза свега крије добро осмишљена *игра*, која додуше делује *увек неочекивано, као по неком надахнућу*, али којој баш због тога *ни најстарији и најлукавији гости Проклете авлије нису могли ухватити краја ни конца*, јер је увек била *пуна неочекиваних обрта и смицалица*, а Карађоз ју је изводио без *стида и обзира, без поштовања другог човека и себе сама* (271). На врло сличан начин Карађоз је представљан и у *позоришту сенки* – као импулсивна личност, која насупрот Хаџиватовој формалној логици, користи богате изворе своје интуиције и не пропушта ни једну прилику да исмеје управо оне ствари које други узимају озбиљно, кварећи и упропашћујући све, због чега моћније личности не мисле о њему добро (Антонијевић 1997: 166–167). Управо ови детаљи Карађозове игре дају основни тон читавом позоришту, будући да су комичност и хумор од самог почетка његове главне одлике (уп. Зеџ 1994: 22; Курспахић 1981: 35).

Андрић чак и приликом описа појединих детаља везаних за његов изглед, алудира на турски назив позоришта сенки – *карађоз*, који у преводу дословно значи *црнооки* или *црно око*, који је настао услед тога што се приликом сликања Карађозовог лица посебно наглашавало његово око црном бојом,

тако што је зеница увек била упадљиво исцртана или чак предимензионирана (Анд 1979: 34, 68–69). Притом посебну пажњу посвећује опису десног ока, које је било „широм отворено, крупно и живело само за себе и кретало се као неки рефлектор: могло је да изађе до невероватне мере из своје дупље и да се исто тако брзо повуче у њу” (271), што је највероватније условљено начином израде фигура у *позоришту сенки*, које су редовно приказиване из профила, тако да им се увек види само једна страна тела, односно само једно око, како то Андрић дочарава приликом *портретисања* његовог лица.

Будући да су у овом Андрићевом делу, поред игре, присутни још и други драмски елементи, попут позорнице, глумаца и маске (в. Зец 1994: 207), сви детаљи Карађозове *глуме* подробно су описани у сценама ислеђивања затвореника, приликом којих је био у стању да се „сатима бенави, урла и шапуће, да изиграва глупака или острвљеног крвника или човека од срца и разумевања, све наизменце и све са истом искреношћу и убедљивошћу, да би на крају збацио све те маске одједном као излишне” (273).

Карађоз се и у другим ситуацијама понаша као професионални глумац на сцени, што Андрић детаљно разрађује у описима његовог вербалног умећа, које се састојало из веште контроле гласа, помоћу чега је успевао да опонаша најразличитије емоције и афективна стања: „Пхи, пхи, пхи, пхиии! – Изговарао је те своје слоге у различитим висинама и интонацијама, сваки пут друкчије, а увек тако као да се чуди и гнуша над тим човеком и над самим собом и над ’ствари’ која је међу њима” (271). Карађоз свој глумачки дар маестрално демонстрира и тако што прави изненадне и збуњујуће покрете (гестове): „Карађоз је могао одједном да промени држање и да стане да се удара по челу” (272), а његов *репертоар* допуњава и сугестивна мимика, помоћу које је такође успевао да дочара широку скалу осећања: „То лице је могло да се стеже и растеже, мења и преображава, од израза крајњег гнушања и страшне претње до дубоког разумевања и искреног саучешћа” (271).

Он се, као и сваки велики глумац, у потпуности уживљава у своје улоге, готово до самозаборава, тако да на крају и сам поверује у њих и ужива у сопственом извођењу: „И Карађоз, обилазећи даље Авлију, у пратњи неколицине чувара, наставља своју игру, сад већ само себе ради, виче да све одјекује, и не може да се заустави” (272).

Андрић приликом описа Карађозових *представа* користи и неке од кључних драмских термина (нпр. *монолог*), како би нагласио везу са позориштем и глумачким умећем: „Мало по мало цео тај монолог, говорен у ходу, постаје све бржи и живљи, док се не претвори у лудачку вику и псовање свега што ова Авлија затвара и што живи изван ње”. У наставку описа ове сцене писац додаје ноту трагичности, сугеришући читаоцима да Карађоз није само лакрдијаш, него је суштина његовог лика много комплекснија, заправо амбивалентна, јер открива на крају да у његовом гласу „испод све грубости и великог гнушања према свему, једва чујно трепти нешто као сузан грч и жаљење што је све то тако” (272).

Поред Авлије као позорнице и главног глумца – Карађоза, Андрић уводи и трећи стални елемент сваког позоришта – публику. Њу чине сами затворе-

ници који „омађијани, прате и тумаче сваки Карађозов корак и поглед, сваку реч (...) говоре о њему са непризнаваним дивљењем и препричавају његове подвиге”, а заузврат Карађоз, попут главног лика *позоришта сенки*, годинама успева да увек изнова „изненађује и запрепашћује Авлију својом маштом и довитљивошћу, духовитим и ћудљивим поступцима, и солomonским пресудама” (274).

Сви наведени описи представљају у ствари детаљну разраду полазне Андрићеве идеје, коју је формулисао у следећим реченицама: „И заиста је та Авлија и све што је са њом живело и што се у њој дешавало била велика позорница и стална глума Карађозовог живота” (271). На тај начин сам писац разоткрива повезаност романескног света са *позорницом* и *глумом*, имплицитно упућујући будуће проучаваоце на неопходност примене компаративног приступа, који укључује извесно познавање драмске технике приликом тумачења овог дела. Због тога није изненађујуће што су анализи *Проклете авлије* с те тачке гледишта приступили управо искусни редитељи и драматурзи попут Петра Зеца, који поставља кључно питање: *Да ли је Андрић и драматичар?* – узимајући као мото својих истраживања наведени цитат о Авлији као Карађозовој позорници.

На сродна тумачења *Проклете авлије* указује и редитељ (и драматург) Небојша Брадић у својој драматизацији овог дела, по којој је потом успешно постављена представа на сцени Крушевачког позоришта, премијерно изведена 1999. године (в. Крчмар 2007: 73–93). Наиме, у појединим сегментима текста ове драматизације Брадић непосредно указује на прожимање романескне стварности и поетике *карађоза*, што је уочљиво већ на основу наслова прве сцене, који гласи *Позориште сенки*. На почетку исте сцене, Брадић даје следећа упутства глумцима: „Карађоз и надзорник евидентирају нове затворенике. Испред њих дефилирају затвореници-сенке. Карађоз и надзорник повремено заустављају појединце, коментаришу, започињу испитивања. Тада се пали светло на изабраног појединца и он ’оживљава свој случај’” (Брадић 1999а: 7), што у потпуности кореспондира са реалним дешавањима у овом позоришту у којем осветљавање екрана и појава одређене кулисе (*гестермелик*) наговештава почетак комада (в. Антонијевић 1997: 164). Игра светлости и сенки, уобичајена за сценску технику *карађоза*, такође је стваралачки примењена и у шестој по реду сцени – *Саслушање*, уз коју (у дидаскалији) следи опис: „У просторију за саслушање уводе Ђамила. Карађоз пали свећу (...).” Након сцене туче између Ђамила и надзорника читав приказ завршава се на следећи начин: „Карађоз угаси свећу” (Брадић 1999а: 33, 35). Паљење и гашење свећа у *позоришту сенки* имало је првобитно мистични и ритуални карактер, јер су се са светлошћу јављале и нестајале сенке, симболизујући душе које се вечито селе из живота у смрт (Лешић 1978: 821). О томе да је Брадић циљано примењивао главне елементе овог позоришта сведоче и одређени делови *Појмовника Проклете авлије* (у оквиру позоришног програма за поменути представу), у којем редитељ објашњава гледаоцима назив *карађоз* на следећи начин: „Представа (игра) са обојеним фигурама од танке коже, које на платну покреће глумац помоћу танког конца. Покрете

фигура прати глас глумца иза платна” (Брадић 1999б: 10). Небојша Брадић инсистира на вези са *позориштем сенки* и у тексту који је написао поводом своје представе, што је јасно већ на основу наслова – *Затворско позориште*, али и појединих закључака о *сценском* говору као главном оружју управника затвора: „Речи, звуци, ритам, резонанца и тишина представљају интегрални део технике којом он влада Авлијом. Карађоз васкрсава идеју тоталног спектакла у којем ће позориште знати да од мјузик-хола, циркуса, театра сенки и самога живота узме оно што је њему одувек припадало” (Брадић 2004: 262). Такође, у опису Карађозовог лика у програму позоришне представе редитељ употребљава следеће изразе: *глумац, шарлатан, циник, страшило, чудовиште, Мефисто, дегенерик* (Брадић 1999б: 6), који такође асоцирају на главне карактерне одлике протагонисте *позоришта сенки*.

Поред очигледне сродности Андрићевог Карађоза и истоименог лика *позоришта сенки*, одређене сличности могу се уочити и у поступку стварања појединих споредних ликова, којима су *своје силуете посудили* неки од типичних карактера овог позоришта, што је у својим промишљањима о овој проблематици закључио и редитељ Петар Зеџ (Зеџ 1994: 23). Међутим, исти аутор не прецизира који су то ликови, нити показује на конкретним примерима о каквој врсти позајмица се тачно ради.

Судећи по Андрићевом опису једног од главних наратора, Заима, који је *омален и погнут човек бојажљива изгледа*, као и његовим главним психичким карактеристикама: „говори тихо али сигурно и одушевљено, а говори увек о себи и казује све само у крупним потезима. Прича увек о истој ствари и толико је увеличава и умножава да би требало бар сто педесет година живота да један човек све то доживи” (265–266), могла би се успоставити паралела са ликом који се у *позоришту сенки* назива Беберухи (Грбави кепец/патуљак). За њега је такође карактеристично да много прича, тако да нико од њега не може доћи до речи, а обично се представља као локална луда и хвалисавац, спреман да постави глупо питање или погрешно изговори неку реч. Увек се појављује са неким дефектом: или је грбав, или шепа, или је умно поремећен и са гримасом на лицу (Никола 1986: 560; Курспахић 1981: 38). Сличну гримасу има и Заим док с *погребним* и *плачевним* изразом на лицу слуша чак и *шале од којих се други смеју громко и неодољиво* (267). Поред Заима, главни наратор и коментатор догађања у Авлији је Хаим, који има посебне способности да *говори из ликова* о којима прича, што Андрић описује на следећи начин: „А имао је чудан дар да са посве малом променом у гласу опонаша говор лица о коме је реч, и да буде час валија, час просјак, час грчка лепотица; а посве незнатним покретима тела или само личних мишића могао је да прикаже у потпуности ход и држање једног човека или кретање животиња или чак изглед мртвих предмета” (282). По томе он неодољиво подсећа на јединог глумца и уједно и редитеља, писца, костимографа, певача и техничара у *позоришта сенки*, који с подједнаком умешношћу имитира мноштво ликова. Он је одговоран за целу представу и стога мора бити надарен за опонашање јер је морао да прилагоди глас сваком поједином лику, мењајући висину, јачину и опонашајући различите нагласке и дијалекте (Никола 1986:

563). О његовом умећу остала су нам и непосредна сведочења гледалаца: „Један једини човек покретао је целу поворку и давао јој текст који је импровизовао на душак и разводио га у духовите, ведре или тамне, распусничке или опоре дијалоге. Лишен сваког стварног ослонаца, невидљив публици, без писаног текста и шаптача, он је глумио и стварао у даном тренутку као да је и сам органски, материјални део ове чаробњачке вештине” (Јевтић 1982: 361), која потврђују да је импровизација, односно непостојање унапред написаног сценарија, била доминантна одлика *позоришта сенки*.

Осим Заима и Хаима, и безимени лик, ког Андрић представља као *атлетски развијеног човека са промуклим басовским гласом* (309) или краће *атлету*, по главним одликама своје личности подсећа на одређени позоришни лик. У овом случају ради се о Бекри-Мустафи, који је типични кавгација и велики заводник. Андрић је *атлету* слично окарактерисао: као силедију, расипника, коцкара, пијаницу и *нарочито женскара*, коме су *жене испиле мозак*, па је због њих на крају и *оронуо снагом*, али и даље *само о женама говори*. Његова опчињеност женама толико је велика да не може ни замислити „да може негде бити женске љубави, љубавне страсти или само помисли, а да он не учествује у њима” (311).

У *Проклеtoj авлији* присутни су још и потпуно безимени ликови, који се не издвајају из масе, а које нам писац приказује на следећи начин: „Претежну већину сачињавају цариградски хапсеници, прави избор најгорег од најгорег (...): обијачи, сецикесе, коцкари од заната; крупне варалице и уцењивачи; сиротиња која краде и вара да би живела; пијанице, весела браћа која заборављају да попијено плате или механски разбијачи и уколиџе; бледи и потуљени јадници који од опојних дрога траже од оно што од живота нису могли да добију и зато уживају хашиш, пуше или једу опијум, и не заустављају се ни пред чим, само да би дошли до отрова без којег не могу; непоправљиви порочни старци и непоправљиво пороком упропашћени младићи; људи са свакојаким извитопереним нагонима и навикама (...) Има вишеструких убица и таквих који су већ неколико пута бежали са робије” (264), док ће на другом месту овај шаренолики скуп краће дефинисати као „свет лопова, скитница и дегенерика сваке врсте” (274). Дакле, овде је приказана читава галерија извитоперених и морално наказних типова људи, чиме се поново успоставља аналогија са турским *позориштем сенки*, у којем се често инсистира на разним претеривањима, преувеличавањима и истицањем мана и недостатака појединих ликова. Због тога се у његов репертоар уводе и патолошки ликови попут пијанаца, грбаваца, патуљака, лудака, развратника, расипника, пушача опијума и хашиша итд., чиме се заправо на врло слободан начин критикују актуелни друштвени токови, политика и власт, што је све заједно допринело његовој великој популарности у свим слојевима друштва (уп. Курспахић 1981: 35; Путинцева 1981: 109).

Поред таквих затвореника, постоје и друга група оних који су *упућени по казни као прогнаници (пролазни) представници појединих вера или група*, те због њих овај затвор *личи на вашиарштите разних раса и народа* (264–265). Управо оваква мешавина припадника различитих етничких група представља

окосницу радње и у „позоришту сенки, у којем маленим тргом који Карађозу служи као кулиса промичу психолошки и друштвено сасвим одређени ликови које увек најављује песма или мелодија земље из које потичу. Најбројнији су ликови из локалних средина, као одраз структуре становништва пространог царства састављеног из различитих нација и међусобно потпуно другачијих верских и етничких заједница. При том се комични ефекат најчешће постиже дијалекталним говором појединих ликова, чији се стил, нагласак или изговор често опонаша у народу” (Никола 1986: 560–561).

Поједини представници тих народа понекад се издвајају, као што је то случај у епизоди Карађозовог поверљивог разговора са старим Јерменином Киркором. Карађоз га је том приликом окарактерисао управо на начин на који су типски представљани Јермени у *позоришту сенки*: „Ти си Јерменин, значи лукав и проницљив, а ја вредим бар за три Јерменина. Па хајде да нас четворица тражимо излаз из ове запетљане и врло опасне гужве” (275). Лукавост и проницљивост саставни су део њиховог начина живота и послова којима се уобичајено баве, јер су у *позоришту сенки* препознатљиви као препродавци лажног накита и свиле, који воле да опонашају стил живота припадника највишег слоја, док су слично окарактерисани и у *Проклетој авлији*: као богата и разграната трговачка породица, умешана у проневеру у државној ковници металног новца. Такође, познати су и по томе што увек дају „лажне податке о свом иметку, бар за четири пута мање него што јесте” (275). Међутим, чак ни такви преваранти нису довољно способни да надмаше Карађоза, који на крају поменуте сцене поново доноси једну од својих чувених *соломонских пресуда*.

Присуство ласцивних елемена (нпр. многе фигуре Карађоза имале су изражен фалус), такође је сматрано значајном карактеристиком овог позоришта, која је у пресудној мери утицала на његову невероватну популарност. За разлику од политичких алузија и критика, ово је мало коме сметало (Курспахић 1981: 35). Опсценост и еротски садржај као доминантне карактеристике позоришта *карађоз* у Босни спомињу се још у најстаријим сведочанствима, као што је дело Јохана Роскијевича *Студије о Босни и Херцеговини* из 1868. године, који примећује да су ове представе због свог опскурног садржаја развеселавала мушку омладину и старији свет, који су чинили главни део публике. Слична запажања о *неморалности* ове врсте комада сачувани су и другим писаним изворима, међу којима су нарочито драгоцене два чланка објављена у недељном листу *Сарајевски цвјетник* (у 47. и 48. броју 1870. године), у којима се оштро критикује садржај приказиваних комада пуних *неваљалства*, којима представљач *саблажњава младеж и квари учтивост* (Илић 1966: 20). Сродни садржаји помињу се у *Проклетој авлији* у епизоди у којој је описан безимени робијаш који *тихо пева или рецитије масне и смешне песмице*, или пак окореле цариградске пропалице „певају бестидне песме и довикују срамотне понуде својим дилберима у суседним ћелијама” (265). Опсцени мотиви посебно су заступљени у вулгарним причама затвореника о женама, као што је она коју приповеда постарији морнар о младој Гркињи која је послуживала у крчми: опис њене лепоте усредсређен је искључиво

на њене груди које носи пред собом као два јастука и на две пуне полутине које се крећу за њом и само мељу, као и на крупан и чврст стас, због чега је морнар пореди са галијом или чак пластом сена: „Али да је онако продужило, да штита ко стигне, шта би било? Сламка по сламка, и пласт би разнели” (309). Опаска коју изриче атлет поводом прича других о женској лепоти: „Ах, шта ту жена, жена! Кад угасиш свећу свака је једнака” (266), као и изрази попут *кафанске дроље*, којима назива жене о којима се прича, у потпуности банализују љубав, свдећи је на ниво плотске пожуде.

Поред ових јасно уочљивих сличности, поједини истраживачи уочавају подударности и на другом нивоу тумачења – симболично-архетипском, који се манифестује кроз атмосферу светлог и тамног, односно супротстављању светлости и сенке, добра и зла, као и у одређеним елементима сценографије, постојању пролога итд., што све недвосмислено упућује на то да се у „Проклетој авлији” мотиви позоришта откривају као аутентична пишчева инспирација и да је драматуршка поетика оријенталног позоришта сенки овде узета као општа полазна идеја” (Зеџ 1994: 21, 23–24). Иако сам писац ни накнадно (након објављивања *Проклете авлије*) није објаснио праве разлоге и порекло своје опчињености овом позоришном формом, највероватније због тога што је и иначе избегавао да даје аутопоетичке коментаре, сматрајући да је најбоље кад *писац говори својим делом*,⁸ бројне уочене подударности додатно потврђују многе од већ изнетих закључака. Наравно, своје познавање поетике *позоришта сенки*, нарочито његових карактеристичних ликова, сценске технике, тема и општег тона и атмосфере, Иво Андрић у процесу стварања *Проклете авлије* примењује на веома инвентиван и њему својствен начин, какав и приличи писцу који је достигао пуну стваралачку зрелост.

ЛИТЕРАТУРА

- Анд 1979: Metin And, *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*, Istanbul: A Dost Publication.
- Андрић 1994: Иво Андрић, *Писац говори својим делом*, прир. Радован Вучковић, Београд: БИГЗ – СКЗ.
- Андрић 2010: *Иво Андрић I (На Дрини ћуприја; Проклета авлија)*, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 55, прир. С. Гордић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Антонијевић 1997: Драгослав Антонијевић, *Дромена*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Брадић 1999а: Небојша Брадић, *Проклета авлија; Дервиш и смрт: драматизације*, Крушевац: Крушевачко позориште.
- Брадић 1999б: Небојша Брадић, *Проклета авлија (Позоришни програм)*, Крушевац: Крушевачко позориште.

⁸ Управо ова мисао издвојена је као наслов књиге у којој су сабрани Андрићеве разговори о књижевном стваралаштву, в. Андрић 1994.

- Брадић 2004: Небојша Брадић, Затворско позориште: М. Шутић (ур.) *Андрић у систему уметности (Зборник радова)*, Београд – Бања Лука: Институт за књижевност и уметност – Књижевна задруга, 259–264.
- Зец 1994: Petar Zec, *Andrićev teatar senki*, Београд: Rad.
- Илић 1966: Жарко Илић, Једна забрана извођења 'Карађоз' позоришта у Сарајеву: *Политика*, Београд, 31. јануар 1966, 20.
- Јевтић 1982: Боривоје Јевтић, *Izabrana djela*, knj. 3, Sarajevo: Svjetlost.
- Јевтић 1988: Боривоје Јевтић, Белешке о Иву Андрићу: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, VII/5, 147–180.
- Karaulac 1980: Miroslav Karaulac, *Rani Andrić*, Београд: Prosveta.
- Караулац 1986: Мирослав Караулац, Андрићеви давни пријатељи: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, V/4, 9–86.
- Караулац 1988: Мирослав Караулац, Један непознат Андрићев портрет, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, VII/5, 137–146.
- Крчмар 2007: Весна Крчмар, *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*, Нови Сад: Матица српска.
- Курет 1964: Нико Курет, Традиционално луткарство Југославије: *Рад VII-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије у Охриду 1960. године*, Охрид: 457–461.
- Kurspahić 1981: Nermina Kurspahić, Karadžoz: tursko pozorište senki: *Pozorište*, Tuzla XXIII/1–2, 17–48.
- Lešić 1978: Zdenko Lešić, Osnovne karakteristike evropskog srednjovjekovnog pozorišta: *Treći program – Radio Sarajevo*, Sarajevo, VII/20, 799–841.
- Мршевић-Радовић 2009: Драгана Мршевић-Радовић, Марионете у српској фразеологији: *Славистика*, Београд, XIII, 365–371.
- Nikola 1986: Mišel Nikola, Karadžoz: tursko pozorište senki: *Pozorište*, Tuzla, XXVIII/7–8, 557–563.
- Поповић 1992: Радован Поповић, *Андрићева пријатељства (Биографија небеловца)*, Београд – Горњи Милановац: Просвета – Дечје новине.
- Putinceva 1981: Tamara Aleksandrovna Putinceva, Senke, lutke, marionete: *Pozorište*, Tuzla, XXIII/ 1–2, 101–115.
- Тартаља 1976: Иво Тартаља, Символика имена у Андрићевој „Проклетој авлији”: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд, XLII/1–4, 459–462.
- Hadžiosmanović 1981: Lamija Hadžiosmanović, Igra lutke i sjenke – Karadžoz: *Pozorište*, Tuzla, XXIII/1–2, 59–74.
- Hadžiosmanović 1987: Lamija Hadžiosmanović, Prisustvo folklornog teatra Karagöz u Bosni s posebnim osvrtom na XIX stoljeće: *Zbornik radova XXXIV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, Tuzla, 551–554.

Jasmina S. Jokić

ORIENTAL THEATRE OF SHADOWS AND ANDRIĆ'S *THE DAMNED YARD*

(Summary)

The introductory part of the paper discusses briefly the history of origin and process of the oriental *Theatre of Shadows (Karagoz)* transfer to the Balkan region after the Ottoman conquest of the one. It deals with the above mentioned because of the basic elements of its poetics had a significant role in the process of setting up the literary vision of the world within the Andrić's *The Damned Yard*. All of the above mentioned can be concluded on the basis of casual references Andrić left in the footnote during the interpretation of Latifaga's nickname *Karagoz* or on the basis of some of his remarks within the text itself. In these remarks he alluded to the connections among the world of novels and the one of *stage* and *acting*, however, implicitly it is also connected to the very choice of other characters and the way of their characterization, as well. The main part of the paper is dedicated to the research (conducted on the comparative material) of the main principles of drama technique of the oriental theatre *Karagoz* and the way in which Andrić creatively applied them in his work. The previously mentioned oriental theatre *Karagoz* drama techniques applications to Andrić's work are mainly indicated in the current theatre dramatizations of *The Damned Yard* that will also be considered in order to clear up the previously mentioned connections.

Key words: *The Damned Yard*, Oriental theatre of Shadows, Traditional Turkish Puppets Show Play/*Karagoz* Theatre, acting, (theater) stage, characters, dramatization.

Тамара Р. ГРУЈИЋ*
 Висока школа струковних студија
 за образовање васпитача у Кикинди

Оригинални научни рад
 Примљен: 01. X 2011.
 Прихваћен: 04. V 2012.

ФОРМА УСМЕНОГ КАЗИВАЊА У АНДРИЋЕВОЈ ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ

Тема рада јесте сагледавање Андрићеве форме казивања у *Проклетој авлији*. При том, полази се од претпоставке да је она заснована на елементима усмене књижевности. У Андрићевом казивању уочава се елиптичност израза, народна фразеологија, колоквијалност и дијалектизми, употреба кратких говорних форми, које су карактеристичне за усмену комуникацију (изреке, уобичајени говорни изрази). Чест поступак јесте и парафразирање појединих сегмената, или само алузија на одређени сегмент усмене књижевности. Андрић најчешће користи пословицу, што нарочито доприноси универзалности дела, јер пословице садрже општа запажања о животу и важе за човека у било ком времену и могу да се примене у било ком друштвеном поретку. На тај начин Андрић ствара свевремену причу о човеку и смислу његовог постојања.

Форма усменог казивања послужила је Андрићу за обликовање заплета и простора у роману, као и за карактеризацију ликова. У раду је показано како се усмено стваралаштво рефлектује у *Проклетој авлији*, са указивањем на преузимање готових образаца, или на њихово обликовање под утицајем усмене књижевности.

Кључне речи: Андрић, причање, казивање, традиција, усмено предање, прича, народни изрази.

Исписујући странице о стваралаштву Вука Стефановића Караџића, Андрић је умногоме изрекао и суд о себи, свом стилу и односу према традицији:¹ „Главни предмет и последњи циљ свих Вукових испитивања и напора јесу: народна стварност и жив човек у њој; у првом реду, говор и књижевни израз тога човека, а затим сви остали услови његовог духовног и материјалног живота, његови обичаји, веровања и празноверице, традиције и сва наслеђа из прошлости” (Андрић 1976в: 86). У Андрићевом стваралаштву уочава се континуирана веза усмене и писане књижевности, која се манифестује као

*tamaragrujic77@gmail.com

¹ Однос Иве Андрића према усменој књижевности је тема која се увек намеће, без обира на то којом се проблематиком у Андрићевом стваралаштву бавили. Снежана Самарџија сматра да се у *Знаковима поред пута* најбоље сагледава Андрићев однос према усменој књижевности, јер „Знакови поред пута обједињују Андрићева размишљања о усменој култури, његове записе усменог говора и казивања и минијатуре у којима долазе до изражаја особености Андрићеве нарације” (Самарџија 1993: 95).

изузетна стваралачка снага саздана од слојева митова, легенди, веровања и модерног израза. Иако је Андрић изразити модерниста, он је писац који је истински укореењен у традицију којој се увек изнова враћао, јер како он каже: „можда је у тим причањима, усменим и писменим, и садржана права историја човечанства” (Андрић 1976б: 66).

У својим делима, а нарочито у *Проклетој авлији*, Андрић непрекидно прича причу о човеку и његовој судбини, јер „свак прича своју причу по својој унутарњој потреби, по мери својих наслеђених или стечених склоности и схватања, и снази својих изражајних могућности; свако сноси моралну одговорност за оно што прича, и сваког треба пустити да слободно прича” (Андрић 1976б: 69). То је Андрић учинио са својим јунацима у *Проклетој авлији*, и то у стилу усменог приповедања, јер он „на разне начине настоји да својој писаној речи да илузију приповедања” (Ејхенбаум 1972: 60), те ће и предмет овог рада бити поступак обликовања приповедања казивања² у поетски осмишљеном делу.

Прича о Проклетој авлији започиње њеним описом, који јасно разграничава простор и живот изван зидова Авлије од простора и живота у њој. Тај простор може се свести на опозицију овај свет – онај свет (Елијаде 2003: 75). Нарочито је истакнута „непробојност унутарњег простора” (Лотман 1976: 301), јер Авлија је у Цариграду, а затвореници „у њему су, а као да су сто конака далеко од њега” (Андрић 1976а: 23). Иако је простор Проклете авлије смештен у конкретне географско-историјске просторе, он недвосмислено упућује на далек и неодређен простор, који је близу пакла, „као срачунат на мучење и веће страдање затвореника” (Андрић 1976а: 22), што такође асоцира на почетак бајке: „Тако човек странац има стално осећање да је негде на неком ђаволском острву, изван свега што је дотада значило за њега живот, а без наде да ће га скоро угледати” (Андрић 1976а: 22).³ Управник затвора Латифага, звани Карађоз – гротескна личност турског позоришта сенки⁴ – име с наглашеним симболичким набојем, мења свој социјални статус, те се по свим особинама придружује јунацима бајке.

Уместо чудесних збивања која би одговарала таквом простору, потенцијални простор бајке суочава се са елементима баналне свакодневице и реалном причом о животу Проклете авлије.

² О сказу видети у: Бахтин 1967: 263–265; Виноградов 2009: 75–85; Лешић 2008: 346, 359–360; RKT²1992: 783. Свесни смо двојства у употреби термина приповедање и казивање али, с једне стране, посматрамо их као синониме, јер се недвосмислено односе на исти феномен – наравију. Онај који приповеда – прича – казује, могао би се означити као причалац – приповедач – казивач. Више види у: Самарија 1997: 170. Ове термине користимо напоредно и као термине који тежиште стављају на различите аспекте овог феномена, јер „приповедач је онај који води и организује причу (текст), казивач је везан за одређену епизоду (сегмент текста)” (Самарија 1997: 171).

³ Време бајке, према Димитрију Лихачову, јесте прошло и радња се одвија некад и негде, без историјског ситуирања, више види у: Лихачов 1972: 262–296; 404–410.

⁴ „То лице је могло да се стеже и растеже, мења и преображава, од израза крајњег гнушања и страшне претње до дубоког разумевања и искреног саучешћа. Игра очију у том лицу била је једна од великих Карађозових вештина. [...] Од тога је цело лице, наказно разроко, добивало час страхан час смешан изглед гротескне маске” (Андрић 1976а: 30).

Прича о цариградском затвору живи, преноси се „од уста до уста”, а „значање једне приче схваћено као низ међусобно повезаних догађаја битно је условљено начином на који је та прича испричана” (Марчетић 2003: 16), јер „значање једне приче није условљено само њеним ’садржајем’, низом догађаја који чине њену фабуларну потку, већ и формом у којој је тај ’садржај’ предочен” (Марчетић 2003: 16). *Проклета авлија* јесте типична „прича с оквиром”, у којој „’оквир’ служи динамичком мењању дистанце и перспективе” (РКТ ²1992: 646), а улога му је да повезује различите људске судбине. Поред тога како се прича, неизоставно питање јесте и ко прича. Питање „ко је испричао причу” представља један од кључних проблема приликом анализе приповедног дела. У *Проклетој авлији* постоји неколико приповедача/казивача, неколико слушалаца и један свезнајући приповедач, а стварање и рецепција се одвијају симултано, у просторном и временском смислу, као и у усменој књижевности (Самарција 2007: 15–16, Клеут 2006: 8–11).

„Прича с оквиром”, која уводи у збивања јесте она прича коју прича фра Петар анонимном младићу, који се појављује на почетку и на крају романа,⁵ јер „да би постојала, прича мора бити неке испричана” (Џацић 1975: 25). Фра Петар је приказан као чувар и настављач народне традиције – „прототип митског казивача” – „карика у непрекидном ланцу прича-сведочења судбине, морао је да се појави као пишчева идеална пројекција древног приповедачког медијума” (Џацић 1975: 16). Његова улога је велика, јер он „започиње, организује и води догађаје” (Самарција 1997: 162) и прича о Авлији траје све док траје и његово причање – „до тренутка када се ’ништа више не дешава’” (Самарција 1997: 162).⁶

Фра Петар последње дане свога живота проводи причајући смирено и без велике пристрасности о Проклетој авлији и њеном управнику Карађозу, јер „све то као да није било најважније ни заузимало највише места у фра Петровим сећањима на Проклету авлију” (Андрић 1976а: 41). Његово причање представља само увертиру за нову причу, те „приповедач препушта своју позицију казивачу” (Самарција 1997: 171), који доноси причу под насловом: *О Ћамил ефендији и његовој судбини*.

Причу о Ћамилу казује Хаим, који је „све знао, и видео и оно што се није могло видети” (Андрић 1976а: 96). Фра Петар процењује Хаима као приповедача-казивача, јер „приповедачева позиција допушта развијање динамичне тачке гледишта или угла процењивања радње” (Самарција 1997: 172). Петар

⁵ Младић поред прозора јавља се као централна фигура оквирног дела који заокружује основни сиже. „И сада, док гледа његов гроб у снегу”, он се сећа фра Петровог причања, сећа се како је без запиткивања слушао старчеву причу, прелазећи преко „празнина и наобјашњених места”, јер ипак је најбоље „пустити човека да прича слободно” (Андрић 1976а: 13).

⁶ „Причао је на прекиде, у одломцима [...]. Ти одломци се нису увек настављали тачно и редовно један на други. Често би, настављајући причање, понављао оно што је већ једном рекао, а често би опет отишао напред, прескочивши добар део времена. [...] Његова прича могла је да се прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја” (Андрић 1976а: 12–13). „И ту је крај. Нема више ничег. [...] Нема више ни приче ни причања. [...] Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу” (Андрић 1976а: 119).

према Хаиму има амбивалентан однос, с једне стране, не цени такве људе, јер „су њихова казивања несавршена, обојена личним страстима и потребама, или чак нетачна” (Андрић 1976а: 54), а са друге, од њега може да сазна све о Ђамилу, јер како Андрић каже: „Шта бисмо ми знали о туђим душама и мислима, о другим људима, па према томе и о себи, о другим срединама и пределима које нисмо никад видели нити ћемо имати прилике да их видимо, да нема таквих људи који имају потребу да усмено или писмено казују оно што су видели и чули, и што су с тим у вези доживели или мислили?” (Андрић 1976а: 54).⁷ Оваквим „есејистичким захватом” Андрић „превазилази повод и посредно говори о предањима, легендама, усменој књижевности и књижевности уопште” (Џаџић 1975: 73), сврставајући Хаима у ранг „казивача-артисте” (Џаџић 1975: 73), чије причање још више појачава утисак усменог приповедања/ казивања.

Хаим је типичан приповедач-казивач чијој причи „краја није било”, јер „он увек приповеда и тера на слушање” (Ејхенбаум 1972: 62). Његово причање „конструисе се према законима усменог, чувајући глас, интонацију” (Ејхенбаум 1972: 62) – „А имао је чудан дар да се посве малом променом у гласу опонаша говор лица о коме је реч, и да буде час валија, час просјак, час грчка лепотица; а посве незнатним покретима тела или само личних мишића могао је да прикаже у потпуности ход и држање једног човека или кретање животиња или чак и изглед мртвих предмета” (Андрић 1976а: 53). Андрић прибегава увођењу приповедача-казивача „због социјално туђе речи и социјално туђег погледа на свет, а тек секундарно – због усменог казивања” (Бахтин 1967: 264). Хаим је другачији тип приповедача у односу на фра Петра. Хаим је тип брбљивца, који „није никад остајао дужан одговора. И о стварима о којима је све рекао он је могао још да говори дуго и опширно, са много нових и веродостојних појединости” (Андрић 1976а: 70). Хаим „све” види и „све” зна, служећи се првенствено говором у трећем лицу, што га чини мајстором традиционалне епске технике (Гартаља 1979: 138). Фра Петар прихвата Хаима и његову причу, без њега не може, јер му је „неопходан као врста медија за проницање у таму Ђамилове судбине” (Џаџић 1975: 74). И док фра Петар вапи за новим сазнањима о Ђамилу, Хаим се окреће новим причама, „ништа не зна, и више га то не занима. Он као да се и не сећа младића из Смирне” (Андрић 1976а: 115).

Приказујући Хаима и Петра, Андрић приказује два различита типа приповедача: Хаим је површан тип, „распричани неуротичар”, чије су приче „сумњиве аутентичности”, док је Петар рационалан тип, шкрт на речима, али спреман да слуша Хаима, не би ли дошао до истине о Ђамилу. Иако „у том односу има прикривеног приповедачког ривалства” (Џаџић 1975: 74), Хаим и Петар не могу један без другог и „чине један специфичан пар који се допуњује” (Џаџић 1975: 42).

⁷ У *Проклетој авлији* има неколико дигресија издвојених у заградама, које означавају присуство аутора.

Андрић уводи још једног казивача, а то је Тамил. Он је у исто време и јунак и казивач, који прича древну причу о два брата, причајући у исто време, причу свога живота. Прича о два брата-супарника представља врсту усменог предања⁸, јер „откако је света и века постоје, и непрестано се поново рађају и обнављају у свету – два брата-супарника” (Андрић 1976а: 76). Причајући о о два брата-супарника, Тамил показује да је „до танчина упознат са догађајем који је потврда већ постојећег и усвојеног веровања” (Милошевић-Ђорђевић²2006: 176). Мотив о два брата-супарника је интернационални мотив,⁹ који у *Проклетој авлији* представља кључни мотив уз помоћ којег се употпуњује Тамилова животна прича. Казивач-јунак, Тамил прича о два брата-супарника фра Петру, који „се није право ни сећао кад је у ствари почела та прича без реда и краја. Исто тако није одмах ни приметио тренутак, тешки и одлучни тренутак, у ком је Тамил јасно и први пут са посредног причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу” (Андрић 1976а: 90). Тамилово изговарање „Ја сам то!”, с једне стране значи самооткривање,¹⁰ док с друге, означава његов крај. Прешавши са трећег лица на приповедање у првом лицу, младић из Смирне исписао је своју казну. Поистоветивши се са Цем-султаном, Тамил се придружио митским јунацима, архетиповима (Џацић 1975: 35), типу страдалника.

У Тамиловом случају реч је „о својеврсном сусрету обичног и свакодневнoг са чудесним, те човековом страху и несналажењу, и никад до краја разумевању онога што му се дешава” (Karanović 1987: 222), с тим што је Андрић полицијском режиму и властима доделио „улогу коју су у традиционалном усменом предању имала онострана, демонска бића” (Пешикан-Љуштановић 2009б: 137).¹¹ Валија „човек кратке памети и дугачких прстију” (Андрић 1976а: 62), који одлучује о Тамиловој судбини, типичан је представник власти која влада силом.¹² Ревносни турски поданик, мисли да не може да погрешити зато што је ту да одмерава правду па се, према томе, подразумева да је правичан, и поврх свега, сматра да ће од овог хапшења моћи да направи добру каријеру. Валија живи у једном „мутном времену кад власт престане да разазнаје право од кривога” (Андрић 1976а: 12), а Тамил представља прави пример како „човекове поступке санкционише виша сила” (Самарџија 2007: 87). Тамо где владају мерила и закони Проклете авлије, тамо царује мрак, тамо увек има кривих, оклеветаних, оптужених. „Демонизацијом но-

⁸ Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: 211; Karanović 1987: 222–223; RKT²1992: 638–639; Милошевић-Ђорђевић²2006: 172–178; Самарџија 2007: 85–88.

⁹ О мотиву два брата-супарника видети у: Џацић 1975: 41–52.

¹⁰ Сличан процес Љилана Пешикан-Љуштановић препознаје у Ковачевићевом *Професионалцу* и судбини Теје Краја, код кога се, такође, јавља самопрепознавање, које „означава напредовање [...] у самоспознаји, откривање тајни прошлости и ново сагледавање властитог живота” (Пешикан-Љуштановић 2009б: 137).

¹¹ *Вјеровање у ствари којих нема* (Караџић 1957: 199–209); *Демони у људском и полуљудском облику* (Чајкановић 1994: 203–320).

¹² „Валија измирског вилајета био је тада неки тврд и ревностан чиновник, тупоглав и болесно неповерљив човек, који је и у сну стрепео да му не промакне нека политичка неправилност, завера или тако нешто” (Андрић 1976а: 62), а поврх свега мрзео је књиге, а поготово на страним језицима.

силаца власти и њихових послушника” (Пешикан-Љуштановић 2009б: 137) каква се у више наврата јавља у модерној српској књижевности, Андрић у причу о Проклетој авлији, уноси још један битан елеменат предања. У истој функцији је и живот који се одвија у Авлији ноћу, јер ноћ „својим мраком улива страх људима, (а) по веровању то је време кретања демона” (Кулишић и др. ²1998: 322), те затвореници општом виком као да желе да их отерају.¹³

Централни део у *Проклетој авлији* заузима прича о два брата-супарника, док је споредна прича посвећена женама, а казује је „неки” Заим, који „прича увек о истој ствари и толико је увеличава и умножава да би требало бар сто педесет година живота да један човек све то доживи” (Андрић 1976а: 19). Употребивши неодређену заменицу „неки” за онога ко прича, Андрић је уједно окарактерисао и начин таквог причања. Заимово причање је причање „малог човека”,¹⁴ које представља причање о животу и причање из живота.¹⁵ Заим је опседнут женама и мишљу о мирном животу са савршеном женом. Он живи да би причао, јер „чим се разиђе један круг, он луња по дворишту као уклетата душа, прилази другом кругу” (Андрић 1976а: 21). Андрић дочаравана на који начин Заим казује своје догодовштине: „Гледа затим ћутке преда се, као да чита неки подсетник, и почиње као да наставља где је прекинуо” (... „Заим тужно њише главом као да само он зна колика је то штета” (Андрић 1976а: 19–20), што нарочито доприноси уверљивости како причања тако и слушања. Таквим дигресијама „сваки читатељ има пред очима исјечак ситуацијскога контекста” (Bošković-Stulli 1983: 144), што ствара утисак спонтаног причања, с обележјем „природнога говора у којему су садржани и тренутак причања и међусобни однос приповједача и слушатеља” (Бошковић-Стули 1983: 144). На свакодневни говор указују и изрази: „богами”, „ево”, „што кажу”, као и низ пословица и народних израза.

Заим веома уверљиво прича о једној од својих жена: „Ђаво ме наговори те узех још једну жену. И од тог дана све крену наопако. Јест ме задовољила првих дана. То морам да кажем. Али ћуд што је имала! Ништа што се завадила са мојом првом женом и што ми је од куће направила пакао, него зађе тако по вароши, па што кажу: у једној руци слама а у другој ватра.¹⁶ Где дође, ту свађу и омразу ствара. Два би ока, што кажу, у глави завадила¹⁷...” (Андрић 1976а: 19–20). Два пута се понавља израз „што кажу”, што директно

¹³ „...Са првим мраком, настане таква општа вика да сва авлија трепти и одјекује. [...] У таквим часовима цела та Проклетата авлија јечи и трешти као огромна деџа чегрталка у циновској руци, а људи у њој поигравају, грче се, сударају међу собом и бију о зидове као зрна у тој чегрталци” (Андрић 1976а: 24).

¹⁴ Заим је и приказан као омален и погнут човек, који „говори увек о себи и казује све само у крупним потезима” (Андрић 1976а: 19).

¹⁵ „Причања о животу у својој природној средини, у властитој малој групи, са свим карактеристичним својствима – субјективношћу и особним карактером, кратким трајањем, с оријентацијом према исказивању исјечка збиљског живота, но ипак без праве, објективне документарности, с могућим заметком фикције, с елементарном књижевном структуром, са становитом аналогношћу, али не и једнакошћу с традицијом и мотивиком ’класичних’ врста усмене књижевности – та причања о животу чине самосталну категорију сувремене усмене књижевне прозе” (Bošković-Stulli 1984: 359).

¹⁶ „Гасити ватру сламом” (Кнежевић 1957: 50).

¹⁷ „Завадио би два ока у глави (такови је плеткаш)” (Караџић 1987: 104).

упућује на Вуково дефинисање народних пословица: „Колико је мени до сад познато, у народу нашем нема имена за пословице, него кад се која хоће да рекне, обично се говори: „Штоно (има) ријеч; или: Штоно стари веле; или: Штоно бабе кажу итд” (Караџић 1987: 13), што упућује на древност и традиционалност. Причајући даље о својим женама, Заим за једну каже: „Пазила ме је као очи у глави”,¹⁸ што такође представља пословични израз. У једном разговору, Заим за себе поносно каже да зна четири заната и да су га сви ценили и волели због његових златних руку, што представља алузију на изреку „занат је златан”.¹⁹ Заим се, такође, служи пословичним изразом, причајући о жени Мисирки: „Била је старија од мене, и пазила ме, мајка рођена не би могла боље...” (Андрић 1976а: 22). О женама причају и други затвореници: „атлетски развијен човек”, звани атлет, затим, ситан хапсеник, кога зову Софта, старији морнар, али и сви остали затвореници. Атлет је веома оштар према женама, јер како каже: „Најурио бих ја њу па све да јој је сунце међу ногама а месец на трбуху. [...] Ах, шта ту жена, жена! Кад угасим свећу, свака је једнака” (Андрић 1976а: 20). Међу затвореницима смењују се приче о различитим типовима жена: „Јерменка ти је таква, као шумска ватра: тешко се пали, а кад једном плани, нико је више угасити не може. То и није жена него – кулук” (Андрић 1976а: 73), Черкескиња: „То је, брајко, летњи дан, а не жена. Летњи дан, па не знаш шта је лепше, земља или небо над њом. [...] То нема памћења и не зна шта је разум ни душа ни милосрђе. А закона јој ухватити не можеш” (Андрић 1976а: 73).

Прича о младој Грузијки, коју казује атлета, човек са промуклим басом, прича је са највише елемената усмене књижевности, јер је лепа Грузијка у Стамболу „чуда починила” и због њене лепоте је пало седам глава, а место где се то догодило названо је „Седам носила”. Она је због свега што се десило, умрла млада „као мразом покошена”. Атлета објективно прича о Грузијки, а „дистанца је постигнута приповедањем у трећем лицу” (Милошевић-Ђорђевић ²2006: 175).²⁰ Иако је изостављена уводна синтагма „гдјекоји приповиједају...кажу...”, причање тече као да она постоји,²¹ а прича делује као „полуверовање”.²² У причу о младој Грузијки Андрић уграђује елементе предања о настанку места, што причу приближава легенди (Јатковић 1982: 105–107; Милошевић-Ђорђевић ²2006: 172–178). Девојка је изузетне лепоте, али и урокљивих очију, јер су њене очи „два чуда небеска”, а „у народу се казује да урокљиве очи горе посеку од сабље” (Кулишић и др. ²1998: 445). Прича о младој Грузијки завршава се трагичним исходом, попут баладе Же-

¹⁸ „Чува га као очи у глави” (Караџић 1987: 306).

¹⁹ „Занат је у невољи храна” (Караџић 1987: 105); „Човек без заната као кућа без хајата” (Кнежевић 1957: 60); „Занат је свакидашњи добитак” (Шаулић 1962: 48); „Све, све, али занат” (Кнежевић 1957: 69).

²⁰ Једино у причи о младој Грузијки, атлета употребљава треће лице, које је најближе епској техници приповедања, док у причи о Јерменки и Черкескињи, атлета употребљава друго лице, обаћајући се директно саговорнику.

²¹ „(Кажу) Грузијка је овде у Стамболу чуда починила и млада умрла. – То је такав сој људи. Њена баба је била лепотица на гласу. Цео Тифлис је полудео за њом...” (Андрић 1976а: 106)

²² „У истинитост предаја (се) вјерује, за разлику од бајки које и приповједачи и слушатељи узимају као измишљотине” (Bošković-Stulli 1991: 172).

нидба Милића барјактара (Караџић 1969: 342). Нарочито је наглашена непоновљивост тог догађаја, јер: „то се једном десило на овој земљи, једном па никад више” (Андрић 1976а: 108), те је и то један од разлога зашто се прича о девојчиној тајанственој лепоти преноси „од уста до уста”. Ова прича послужила је Хаиму као повод да исприча да је атлета „велику пару преко руке претурио”, али „жене му испиле мозак, а друштво га је „пустило низ воду”, а сада се „топи [...] и нестаје као парче шећера у води”. На крају Хаим уверљиво прича о атлети: „Тај не може више да не говори. Попустили обручи и видите да цури на све стране. Готов је!” (Андрић 1976а: 110). Иако ови изрази данас готово представљају свакодневну фразеологију, у *Проклетој авлији* су у функцији карактеризације ликова. Оваквим изразима се служе готово сви ликови у роману. Караџоз је често започињао разговор са затвореницима: „Ти још овде чмаваш?”, „докле ћеш овде да смрдиш?”, или: „Шта велиш, ни крив ни дужан ниси?”, или: „Признај, јади те не знали! Признај, и спаси главу, јер видиш да ћеш крепати на мукама”, „Купи прње и да те моје очи више не виде, јер ћу наредити да те пребију као мачку” (Андрић 1976а: 31, 34). Народним изразима и фразеологизмима служи се и царски чиновник који последњи испитује Тамила: „Ви знате да реч ни кад је у најдубљој шуми изговорена не остаје на свом месту”, јер „све има везе са свим” (Андрић 1976а: 98), да би на крају Тамил „дошао у теснац без излаза” (Андрић 1976а: 100), приморан да признањем прекине агонију саслушања.

И фра Петар се служи изрекама: „одуљило се ово моје тамновање на правди бога”, „стрпљење ме издаје”, „дуга ноћ, још дужи дан, а тешка мисао”, „удари ми крв у главу [...] и дође ми да вичем на сав глас”, а „уби ме нерад и беспослица” (Андрић 1976а: 111).

Андрић се служи готовим народним обрасцима, и то најчешће пословицама и изрекама, или порукама које оне носе, и то у дијалозима, јер је пословица „права кристализација догађаја и приповести о догађају” (Јалевевић 1955: 452). Оваквим поступком писац „уводи у свој текст директан говор као доказ да је у питању ’неизмишљено’. У том смислу се сама чињеница што је приповедање организовано у облику директног говора доживљава као доказ аутентичности” (Лотман 1976: 345). Уочава се елиптичност израза, народна фразеологија, колоквијалност, употреба кратких говорних форми које су карактеристичне за усмену комуникацију (изреке, клетве, уобичајени говорни изрази, народна поређења). Чест поступак јесте и парафразирање појединих сегмената, или само алузија на одређени сегмент усмене књижевности. Служећи се различитим облицима усмене књижевности, као и облицима приповедања-казивања, Андрић показује да „усмени говор може веома дубоко да проникне у приповедно ткиво” (Lotman 1976: 147) и да, при том, постане основа за стварање дела писане књижевности, јер „прави уметник речи носи у себи примитивну али органску снагу живог приповедања” (Ејхенбаум 1972: 63).

У Андрићевој форми приповедања-казивања крије се „дубљи, трајнији и обухватнији смисао повезаности људских судбина” (Крнјевић 1980: 162), јер је Проклета авлија могућа на свим местима и у свим временима, а свачији

живот је живот у некој Авлији, јер је свет пун неспоразума, неразумевања, мука и несрећа.

Проклета авлија је „прича о причи и прича о приповедачима” (Цацић 1975: 29), а Андрић је „штафетном техником приповедања” (Цацић 1975: 69), уводећи и повезујући различите људске судбине, показао да из Авлије излаза нема, да нема бекства, има само стојичког подношења или побуне – то су једини избори који преостају и који су једнако погубни.

Андрић је успео „да оживи свој књижевни говор интонацијама усменог говора” (Бахтин 1967: 264)²³, а „велико познавање народне књижевности било (је) Андрићу од помоћи да дође до складног израза” (Недић 1976: 216) и створи свремену причу о човеку и смислу његовог постојања.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1976а: И. Андрић, *Проклета авлија. Сабрана дела Иве Андрића*. IV, Београд: Просвета.
- Андрић 1976б: И. Андрић, О причи и причању, *Историја и легенда. Есеји I. Сабрана дела Иве Андрића*. XII, Београд: Просвета, 65–69.
- Андрић 1976в: И. Андрић, О Вуку као писцу, *Уметник и његово дело. Есеји II. Сабрана дела Иве Андрића*. XIII, Београд: Просвета, 85–99.
- Бахтин 1967: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, превела Милица Николић, Београд: Нолит.
- Bošković-Stulli 1983: М. Bošković-Stulli, Od usmenog pripovijedanja do objavljene pripovijetke, *Usmena književnost nekad i danas*, Београд: Prosveta, 134–150.
- Bošković-Stulli 1984: М. Bošković-Stulli, Pričanja o životu (Iz problematike suvremenih usmenoknjiževnih vrsta), *Usmeno pjesništvo u obzoru književnosti*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 309–366.
- Bošković-Stulli 1991: М. Bošković-Stulli, Fantastika u usmenoj prozi, (Kazivanja Srba iz Hrvatske), *Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Zavod za istraživanje folklor, 160–184.
- Vinogradov 2009: V. Vinogradov, Problem skaza u stilistici, превела Melina Panatović, *Polja*, god. LIV, br. 458, 75–85.
- Ејхенбаум 1972: В. Ејхенбаум, Pluzija pripovedanja, *Književnost*, izabrao Aleksandar Petrov, превео Andrej Tarasjev, Београд: Nolit, 59–63.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Живковић 1956: Д. Живковић, Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. I, Нови Сад: Филозофски факултет, 251–270.
- Živković 1977: D. Živković, Andrićev stil, *Ivo Andrić u svjetlu kritike*, priredio Branko Milanović, Sarajevo: Svjetlost, 327–334.

²³ Бахтин прави разлику између оријентације на туђу реч и оријентације на усмени говор у казивању приповедача.

- Jeremić 1976: LJ. Jeremić, *Ludilo pripovedanja, Proza novog stila, Kritike i ogle-di*, Beograd: Prosveta.
- Karanović 1987: Z. Karanović, Univerzalne dimenzije predanja kao kategorija usmene proze, temat *Predanja – arhaični oblici*, priredila Zoja Karanović, *Polja*, Novi Sad, god XXXIII, br. 340, 222–223.
- Караџић 1957: В. С. Караџић, *Живот и обичаји народа српског*, Београд: Српска књижевна задруга, коло L, књ. 340.
- Караџић 1969: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме, Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*, Београд: Нолит.
- Караџић 1987: В. С. Караџић, *Српске народне пословице*, приредио Мирослав Пантић, Београд: Просвета – Нолит.
- Клеут 2006: М. Клеут, *Народна књижевност – фрагменти скрипти. – 2. изд.* Нови Сад: Филозофски факултет.
- Кнежевић 1957: М. Кнежевић, *Антологија народних умотворина*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Кољевић 2005: С. Кољевић, Андрићеви романи и народна књижевност – У знаку ироничних сновиђења, *Вјечна зубља, Одјеци усмене у писаној књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 185–210.
- Krnjević 1980: Н. Krnjević, Ivo Andrić o Vuku Karadžiću, *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd: Nolit, 151–164.
- Кулишић и др. ²1998: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Етнографски институт САНУ, Интерпринт.
- Лалевић 1955: М. С. Лалевић, Језик и стил пословица Вукове збирке, *Стварање*, Цетиње, год. X, бр. 7–8, 452–467.
- Латковић 1982: В. Латковић, *Народна књижевност I*, Београд: Научна књига.
- Lešić 2008: Z. Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, превод Димитрије Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Lotman 1976: J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Beograd: Nolit.
- Marčetić 2003: A. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga.
- Милошевић-Ђорђевић 1963: Н. Милошевић-Ђорђевић, Обрада фолклора у делима Иве Андрића, *Рад IX-ог конгреса Савеза фолклориста Југославије*, у Мостару и Требињу од 16. 08. до 23. 09. 1962, (главни уредник Јован Вуковић), Сарајево.
- Милошевић-Ђорђевић ²2006: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Mihajlović 1977: В. Mihajlović, *Ћитајући Prokletu avliju, Ivo Andrić u svetlu kritike*, priredio Branko Milanović, Sarajevo: Svjetlost.
- Недић 1976: В. Недић, Иво Андрић и народна књижевност, *О усменом песничству*, приредио Мирослав Пантић, Београд: СКЗ, коло LXIX, књ. 462, 202–223.

- Пешикан-Љуштановић 2009а: Љ. Пешикан-Љуштановић, Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа, *Усмено у писаном*, Београд: Београдска књига, 9–28.
- Пешикан-Љуштановић 2009б: Љ. Пешикан-Љуштановић, Казивање и приказивање у *Професионалцу* Душана Ковачевића, *Кад је била кнежева вечера? Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 135–144.
- Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: Р. Пешић, Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: ИРО „Вук Караџић”.
- RKT ²1992: *Rečnik književnih termina*, priredio Dragiša Živković, Beograd: Nolit.
- Самарџија 1993: С. Самарџија, Знакови поред пута и облици усмене књижевности, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. ХLI, св. 1, 95–109.
- Самарџија 1997: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Самарџија 2007: С. Самарџија, *Увод у усмену књижевност*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Таргаља 1979: И. Таргаља, *Приповедачева естетика: прилог познавању Андрићеве поетике*, Београд: Нолит.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига V, (приредио Војислав Ђурић), Београд: Српска књижевна задруга, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М.
- Џацић 1975: П. Џацић, *О Проклетој авлији*, Београд: Просвета.
- Шаулић 1962: А. Шаулић, *Антологија народних пословица и загонетки*, Београд: Народна књига.

Tamara Grujić

THE FORM OF ORAL NARRATIVES IN ANDRIĆ'S NOVEL *THE DAMNED YARD*

(Summary)

The paper provides an overview of Andrić's expression in *The Damned Yard*, which is based on the elements of oral literature. Andrić's narration reveals elliptic terms, national phraseology, colloquialism and dialects, the use of short speech forms, which are characteristic of oral communication (proverbs, common speech expressions). The paraphrasing of individual segments, or just an allusion to a certain segment of oral literature is also a common procedure. Most often, Andrić uses a proverb, which particularly contributes to the universality of the work, because proverbs contain general observations about life and they apply to a man at any time and can be used in every social order. In this way, Andrić creates a timeless story about a man and his sense of existence.

The form of oral narratives helped Andrić to shape the plot and space in the novel, as well as characterization. This paper shows how oral creativity is reflected in *The Damned Yard*, with a clear reference of taking ready-made forms or their creation under the influence of oral literature.

Key words: Andrić, talking, telling, tradition, oral tradition, story, folk expressions.

Gerhard RESSEL (Trier)*
Svetlana RESSEL (Heidelberg)

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПРОСТОРИ САМОЋЕ У ДЕЛИМА ИВЕ АНДРИЋА И МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

У раду се говори о феномену самоће и начину на који се она реализује на разним просторним равнима, те о сличностима и разликама њене генезе у романима „Дервиш у смрт” и „Тврђава” Меше Селимовића, као и „Госпођица” Иве Андрића.

Кључне речи: самоћа, страх, тишина, тврђава, страст, мржња, освета, празнина, пустош, штедња, смрт.

Пространство је наша тамница. (М. Селимовић)

У ствари, ова планета је можда један обор у који је сатерано и затворено све што је у васиони живело и гмизало, са једном сврхом да ту помре. (И. Андрић)

Феномени самоће, страха и тишине су, поред осталих, централни мотиви у делима Меше Селимовића и Иве Андрића.

Нас интересује пре свега феномен самоће, један од важнијих егзистенцијалистичких проблема, простори¹ у којима се она манифестује, те сличности и разлике њене генезе у романима „Дервиш и смрт” и „Госпођица”, уз осврт на остала релевантна дела.²

* ressel@uni-trier.de

¹ „Mit 'Raum' (prostor) wird die Gesamtheit möglicher Beziehungen zwischen verschiedenen koexistierenden Elementen bezeichnet. Im engeren Sinne ist 'Raum' der Inbegriff der (möglichen) Verhältnisse körperlich-ausgedehnter Dinge, im weiteren und übertragenen Sinne wird z.B. auch vom 'Zahlenraum', vom 'Farbraum', vom „sozialen Raum” usw. gesprochen, wenn die Beziehungs- und Bewegungsmöglichkeiten der jeweiligen Elemente gemeint ist.” (Urs Thurnherr / Anton Hügli (Hrsg.): Lexikon. Existenzialismus und Existenzphilosophie. Darmstadt 2007, str. 211).

² У стручној литератури су проблеми тишине и простора уопште у Андрићевим делима већ обрађивани. Види између осталог: Мирјана Детелић, *Варке*, О концепцији простора у Андрићевој Травничкој хроници, у: *Из књижевности. Поетика – Критика – Историја*. Зборник радова у част академика Предрага Палавестре. (Уредио Миодраг Матицки). Београд 1997, стр. 277–286. Т. В. Цивјан: *Горе и доле – интеријер балканског света*, у: *Свеске Задушбине Иве Андрића*, год. XII–XIII, свеска 9–10, Београд 1994, стр. 322–326; Радивоје Константиновић: *Стилска функција тишине у Травничкој хроници*, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд 1981, стр. 293–297; Renate Hansen-Kokoruš: *Raum und Perspek-*

У свом чланку „Zur Semiotik des Raumes in Selimović's *Derviš i smrt* und *Tvrđava*”, Нермина Халач говори о „микро-, мезо- и макро-простору”.³ По њеном мишљењу „entfalten sich die Romangeschehen von *Derviš i smrt* und *Tvrđava* in einer Vielzahl von poetischen Räumen, die sich bei genauer Betrachtung als komplizierte ineinander verschachtelte Teilräume erweisen, als deren charakteristisches Merkmal klare, jedoch nicht unüberwindbare Grenzen erscheinen”.⁴

Самоћа је, уз страх, стално присутна код протагониста (Нурудин и Госпођица) и провлачи се као лајтмотив кроз романе на различитим просторним равнима, било конкретним, социјалним, психолошким, духовним или трансценденталним. Конкретни простори су у Нурудиновом случају с једне стране природни или човековом руком култивисани простори: башта, река, речица, поље, небо, равница, а с друге стране сакрални и профани простори настали човековом вољом и руком: соба, текија, џамија, библиотека, таван, чаршија, улицице, тврђава, тамница, касаба, мост.⁵

Већ у првом поглављу романа се тематизују проблеми вањског (конкретног) и унутрашњег (духовног) простора; простори детињства и „старости” али и њихова дихотомија.⁶

„Život kao neprestano nov prostor pokazuje se... kao nepouzdan prostor, labirint mogućnosti” каже Enver Kazaz.⁷

У управо се непредвидност живота „непоузданост простора”, очитује у Нурудиновој животној стази.

tive in Ivo Andrić's „Travnička hronika”, u: Branko Tošović (Hrsg.): *Ivo Andrić: Graz – Österreich – Evropa. Andrić – Initiative 2*. Graz 2009, str. 77–91. Dagmar Burkhart: Erzählter Raum – Erin-nerungsraum, u: Narodna umjetnost, 30. Zagreb 1993, str. 167–182. О простору у делима Меше Селимовића види Нермина Халач: Zur Semiotik des Raumes in Meša Selimović' „Derviš i smrt” und „Tvrđava”, u: *Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 52* (2001), str. 89–113; Petra Hesse: Zur Metaphorik des Raumes in Meša Selimović's Roman „Derviš i smrt”, u: *Schweizerische Beiträge zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofija*. Bern 1988, str. 125–144.

³ Т.В. Цивјан говори у том контексту о „међусобном односу вањског и унутрашњег макро- и микрокосмоса, гдје је тачка одбројавања човек. Микрокосмос је свет човеков, представљен пре свега његовом кућом. Дом, као заштита од спољашњег света уједно понавља његову структуру (небо = кров, таваница, земља = под и сл.): на тај начин се микрокосмос одређује као реплика макрокосмоса, као његов модел... Макрокосмос нема граница, док је микрокосмос ограничен, и та ограниченост, затвореност... обезбеђују човекову сигурност, штитећи га од спољашњег света. (Т.В. Цивјан: „Горе и воде – интеријер балканског света”, у: *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. XII–XIII, свеска 9–10, Београд, март 19943, стр. 322–323). У свом изванредном лингвистичком раду о семантици предлога, Душка Кликовац појам простора схвата много опширније позивајући се на когнитивну лингвистику (категоризацију, концептуализацију, метафорично и метонимијско значење речи), па према том концепту „ментални простор” на пример обухватају: памет, памћење, дух, мозак, мисао, свест (Кликовац 2000: 199).

⁴ N. Halač: n.d., стр. 91.

⁵ Сви горе наведени простори су према Н. Халач „мезо-простор”, који она дефинише за разлику од макропростора „alsdenjenigenTeilerWelt [...], derdurchWahrnehmung und Handlungs-ensorisch und motorisch bewältigt werden kann [...], der sich explizit auf den Menschen und die Bereiche seiner Sinne bezieht und daher konkret erfahrbar und anschaulich ist.” (n.d., стр. 92). Protagonisti romana su za nju „MenschlicheMikroräume” (S. 92).

⁶ Овде ћемо цитирати према следећим издањима: Meša Selimović, *Derviš i smrt*, Sarajevo 1985; Meša Selimović, *Tvrđava*, Sarajevo 1980; Меша Селимовић, *Острво*, Београд 1983; Меша Селимовић, *Тишине*, Београд 1981; Иво Андрић, *Госпођица*, Сабрана дела Иве Андрића, књига трећа, Београд 1981.

⁷ Enver Kazaz: *Bošnjački roman XX vijeka*, Zagreb – Sarajevo 2004, стр. 180.

За Нурудина је детињство било „пространство огромног неба” (21), отворени простор среће, „повлашћени простор”.⁸ После повратка из рата, сазнаје да су једину жену коју је волео удали, и он очајан и разочаран „поставља тврђи и затворенији према свакоме” (351). Тада, обузет осећајем безнадежне егзистенцијалне самоће налазећи се „између пустоши неба и земље” (351) у „двострукој пустињи самоће и непостојања”, доноси одлуку да напусти фамилију, могући простор среће, и оде у текију.

Текија, центар његовог живљења, маркира затворен простор, простор који се сузио, јер се она налази „међу црним гудурама што заклањају ширину неба” (21).⁹

Сам одлазак у текију која је „стјеците дервиша и склониште сиромаша, јер су они сломљена срца” (21), одлука да напусти просторе среће, значи у последњој конзеквенци „добровољно” одвајање од света, стварање границе између себе и других, како у телесном, тако и у духовном смислу.

Горе већ поменуто могуће прелажење граница¹⁰ у роману се тематизује на неколико места. Тврђава, инкарнација зла, терора, безизлаза, налази се „изван чаршије, касаве и живота”, преко моста у „мртвој земљи”. Граница између тврђаве и текије, као њеног против-пола, маркирана је речицом¹¹ и мостом, и тих неколико корака „кратког пута”, Нурудин прелази у почетку катастрофе само „у мислима, у сну, у страху”, да би га једнога дана заиста прешао тражећи затвореног брата.

Обрнуто доласком бегунца, а после и стражара у башчу и текију, претњама дервишу, брише се граница и полако се смањују дистанца између духовног и профаног света. И управо нестанак те границе, продирање у туђи

⁸ Овај термин употребљава Петар Цацић у студији *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Београд 1995.

⁹ Сличан се опис налази и на почетку романа *Травничка хроника*: „Њихов град, то је у ствари једна тесна и дубока раселина [...] један утврђен пролаз [...]. С обе стране руше се брда стрмо и састају под оштрим углом у долини у којој једва има места за танку реку и друм поред ње.” (*Сабрана дела Иве Андрића*, књига друга, Београд 1991, стр. 11). За њега (простор) Рената Хансен-Кокоруш каже: „Der Raum symbolisiert eine Situation der Finsternis (die bereits durch die geographische Lage prädestiniert ist) und der Beklemmung. Er negiert die Weite [...]” (n.d. str. 79). „Затворен простор је код Селимовића поетска антитеза отвореном пространству [...]. Селимовић хоће да изађе из затвореног и да исламски морализам представи као затворену тврђаву, као испоснички круг дервишке текије – као усамљено острво.” (Предраг Палавестра, Босна, Андрић и Селимовић, у: Предраг Палавестра, *Споменица Меше Селимовића поводом стогодишњице рођења (1910–2010)*, Београд 2010, стр. 279–288, овде стр. 286).

¹⁰ О проблематици границе као топосу идентитета каже Дамир Саботић између осталог следеће: „Повлачење и успостављање граница, поготову оних просторних, пракса је стара колико и само друштво... Означавалућа моћ границе најчешће се, ..., манифестира у њеном просторном смислу, ... Но граница се не може схватити једино као просторна категорија, као физичка датост. Њено постојање је прије света конструкција (идеолошка, политичка, културна), па је као таква присутна и у људском идентитету, који сам по себи јест скуп разлика, опречности и граница.” Дамир Саботић, Граница, мости идентитета у роману *На Дрини ћурџија* Иве Андрића, у: Бранко Тошовић (Hrsg.): *Ivo Andrić: Graz – Österreich – Evropa. Indrić-Initiative 2*, Graz 2009, стр. 167–177, овде стр. 169.

¹¹ Речица, значи вода, представља у народном веровању „неку врсту комуникацијског моста између оностране и оностране реалности, између људи и света духова” (Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд 1991, стр. 66). Код Селимовића би се синтагма „мртва земља”, у којој се налази тврђава, могла идентификовати са „светом духова”, па би тако речица преко које Нурудин једног дана прелази постала симболом преласка у смрт.

забрањени „ограђени простор” (64), немогућност повратка утврђеном, првобитном реду доводе у питање Нурудинов живот.

И мада ми „сви идемо од једне обале до друге, по танком конопу своје животне стазе” (158); како песник каже често „изнад дубоке провалије” (158/159), прелажење назначених граница је опасно и пресудно за даљи Нурудинов живот.¹²

У роману се често појављује метафора пута као у изразима конкретног описа пута: каљави, далеки путеви, пут поред рјечице. Још чешће је то случај с апстрактним, религиозно и психолошки конотираним појмом пута и његовим синонимима: прави (просветљен) пут, свако кружи својом путањом, велики пут (за смрт), тврда стаза молитве, животна стаза и сл., али и његовом негацијом – беспуће.¹³

Прелажење границе је и „напуштање круга”, правог пута о чему ће касније бити речи. Једина граница коју Нурудин не успева да пређе и да освоји простор је простор његовог пријатеља Хасана, који симболизује дијаметрално друго схватање живота и живљења. Према мишљењу Петре Хесе, Нурудинов простор је „догматски дефиниран”, а Хасанов „отворен”,¹⁴ или другим речима „Хасаново стајалиште априорног хуманизма, дјеловања по начелу добра долази као контрапункт Нурудиновој Побуни, Мржњи, Освети, Жртви”.¹⁵

Хасан је такође сам, само што се његова самоћа испољава (можда и прикрива) на други начин. Он покушава да је превазиђе на тај начин што празан простор испуњава сталном телесном акцијом и причањем, те су му тако „људи постали ближи, због говора” (255), као Ахмету Шаби због љубави.

Андрићеву максиму која важи и за његове јунаке, наиме да је „у ћутању сигурност” напуштају и Нурудин и Хасан, сваки на свој начин и из различитих разлога, остају при том ипак усамљени.¹⁶

Коинциденцију између себе, текије и сопственог „ја” Нурудин сам спознаје, констатујући да су тим теснацем ухваћени и он и његов простор

¹² О филозофском и религиозном значењу стихова Хусеин-ефендије Мостарца говори Надија Реброња у свом чланку (стр. 128/129) „Религијски подтекст романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, књ. 58 (2010), свеска 1, стр. 111–131.

¹³ Petra Hesse је посветила читав један одељак проблему пута и његовим значењима у оквиру романа (н.д., стр. 134–142).

¹⁴ Petra Hesse: н.д., стр. 143. И поред „догматске дефинираности” „Нурудинова скепса спрам догме на којој он гради свој идентитет расте са сваким разговором, који он послје страшне вијести води са представницима власти”, те тако у њему сазрева „мисао револта”. (Роберт Ходел, Антиномије у Селимовићевом роману „Дервиш и смрт”, у: Роберт Ходел, *Дискурс (српске) модерне*, Београд, 2009, стр. 147)

¹⁵ Е. Казаз, н.д., стр. 196. И за Рајку Радаковић је реални и психолошки „простор живота и живљења”, у самоизабраној изолацији у односу на сва бића, количина сакупљеног новца. Као сурогат земаљског раја – истодобно иреалан како у њеној представи и сновима тако и у конкретној стварности – представља за Госпојицу тај „рај” замену за социјални (друштво, породица) и физичко-физиолошки (храна, здравље) простор. Види у том контексту: Gerhard Ressel, *Individuum und Gesellschaft im Romanwerk von Ivo Andrić*, у: Peter Thiergen (Hrsg.): *Ivo Andrić (1892–1992)*, München 1995.

¹⁶ Андрић на једном другом месту каже да „Изнутра треба расти, ћутке и неприметно напредовати, и у прави час се зауставити. Све друго значи: сам себи плести замку, спремати свој сопствени пад (Иво Андрић, *Знакови поред пута*, Сремски Карловци 32002, стр. 249–250).

живљења и „да има много сличности између тог стешњавања у њему и изван њега” (21),¹⁷ те је текија тако постала његовим унутарњим светом.

Стешњавање гудуром, али и дебелим зидовима око текије има функцију двоструке сигурности, јер су с једне стране његову „самотност [...] чинили тврђом и сигурнијум”, а с друге је текија била и „одбрана касаве од знаних и незнаних дела” (21).

Коинциденција је и на равни природног простора (речица) и његовог духовног (психа), јер речица „је слична” њему „бујна и плаха понекад, а чешће тиха, нечујна” (23).¹⁸

Као што се види, ти природни и сазидани простори стоје у тесној вези са Нурудиновим психичким, унутарњим просторима, који су се „сакрили у мраку” (21), у „скривеном простору” његове душе” (95), те је тако „spoljni svet postao unutarnjim, pa onda simboličnim prostorom i to tako da se on ne drži kao jedinstvena ontička cjelina, nego kao složen sistem pluralnih identiteta”.¹⁹

И писање је повезано са пространством, јер се ређање његових мисли одвија „од провалије до провалије руба, од провалије до провалије мисли” (20), то је освајање празног простора папира у самоћи. Нурудиново конкретно кретање кроз собу, текију, башчу, сокацима и његово размишљање, као форма апстрактног кретања, маркирају два пола неопходна за развијање концепта простора, наиме у литерарном смислу „простор” је незамислив без „покрета”.²⁰

Овде негативно конотирани лексеми „мрак, самотан, простор, провалија”, али и „немир”, у њему стоје као опозиција текији, која је „тиха”, „пространа”, зна све његове „тајне које никоме није казивао” и које је „крио и од себе”, башчи у којој је „тишина мекана као памук” (21) већ поменути дебелим зидовима те његовим двома собама, у којима је „заштићен миром” и где је могао да се „одмара од људи” (22).

О заштитној функцији собе као такве, говори и Иво Андрић када каже, да је „омеђен и затворен простор добро које је (човек) сам створио по својој замисли, својим рукама и за своју потребу”, и да се таквом простору осећа „склоњен и заштићен”.²¹ Али не само соба, него и простор џамије, која је симболично нека врста собе, умирује Нурудина и он у њој осећа „љековиту тишину бијелих зидова” (84).

¹⁷ О том месту у роману Нермина Халач каже следеће: „Der Mensch substituiert hier den Raum, wirdselbst zum Raumodermetaphorisch mit räumlichen Begriffen versehen.” (н. д., стр. 93)

¹⁸ Овде Селимовић користи народну представу о води која је замишљена на анимистични начин. Веровало се наиме да она „поседује животни принцип који се условно може изједначити са појмом душе.” (Душан Бандић, н. д., стр. 62)

¹⁹ Enver Kazaz: *Bošnjački roman XX vijeka*, Zagreb – Sarajevo 2004, str. 185.

²⁰ Wolfgang Hallet, Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. u: W. Hallet, B. Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, str. 20. Мирјана Детелић о том феномену пише: „[...] простор и време су – уз актере – sine qua non одредбе – појма догађај и никаква се радња у књижевном делу [...] не може реализовати без ове три димензије.” (н. д., стр. 277)

²¹ Иво Андрић, *Знакови поред пута*, Сремски Карловци 32002, стр. 295. На другом месту својих есеја, употребљава лексему „соба” и метафорично је проширујући сматра нашу планету собом за умирање у бескрајној васиони (стр. 14).

„Мрак” за Нурудина има и позитивну страну, јер је „тама размишљања” могућност скривања, тј. праве егзистенције, где он може да буде „какав хоће” (24).

Разграничавање на бучни свет (људе), од кога се треба одмарати и „себе” не нестаје ни у ониричним просторима.

С једне стране се то догађа у апстрактном простору, у страшном сну предсказању, када он стоји „сам на празном простору, изнад мртвог брата”, осећајући да се око њих затвара круг самоће. Овога пута је тишина негативна и „мучна”, али и тама (мрак, магла нестајања), где је његов брат „утопљених непознатих пространстава” (27).²²

Друго Нурудиново онирично искуство је, када он стојећи „у прилично аветињском свету” (47) и слушајући „издвојен од свега око себе” (47) снатри о детињству, у које би било добро вратити сеу „заштићено блаженство топлог и тамног праизвора” (47).²³

Привидни мир, који је нашао у текији, се после хапшења брата претвара у немир. Страх се увлачи у њега, он је „погружен, утучен, неспокојан, несигуран, затворен”, а његов живот је расцепљен „на двије половине”, а све око њега је празнина (41).

У том моменту се још увек нада, да ће га „дебели зидови вратити тишини [...] и миру”, а „мирна и заспала текија” му је „изгледала као жељено уточиште” (41). Исто тако му простор жељене самоће, тј. његова соба, простор у које се „стешњавао” и „тврда стаза молитве” служе као могућност превазилажења страха, неспокојства и узнемирености.

Много касније, када се уплете у конце власти, та иста соба ће му изгледати „мрачна и хладна” и одбијаће га „својом пустоши” (224).

Самоћа, страх и празнина емоционалних простора очитују се у безбројним изразима типа: *погружен, утучен, несрећан, измучен немиром, страх, несигурност, растресеност, (мучно) неспокојство, угроженост, немир, збуњеност, тужан, усамљен, сам, неспокојан, немоћна (тужна) равнодушност, празнина, узбуђење, измученост мислима, напрегнут, жалост, слабост, уздубљен, запрепаштеност, уздржан (плач, урлик), слаб, ломан, напетост*.²⁴

Кружни простор текије, „познат круг којим се креће” (52), обележава бар у неколико простор сигурности. И поред тежње „да се укопа у нешто

²² И јунак *Тишина* после наркозе и операције „израња из таме као из дубоке црне воде” ониричних простора (Меша Селимовић, *Тишине*, Београд 1983, стр. 147). О празном простору као једном од основних симбола у Селимовићевом делу види и: Kasim Prohić, *Činiti i biti*, Sarajevo, 1972.

²³ Ни за протагонисту романа *Тишине* „нема оног сањаног краја” (233) када установи на крају романа да су „Умрле [...] дјетиње године свијета”. ”И он је мишљења да их треба ’некако вратити’” (238).

²⁴ Говорећи о „унутрашњем” или „емоционалном простору” Душка Кликовац (2000: 191–192) у оно што њега испуњава убраја емоције: радост, жалост, тугу, љубав, мржњу, страх, стрепњу, ужас, љутњу, бес итд., осјећање (нпр. увреду, nelaгодност), осећања (неправде, кривце), општа психолошка стања (равнодушност, мртвило, неспокојство, немир, напетост, мир, инат, упорност, итд.) и психолошка стања усмерености на нешто (... вера, нада, ..., предосећај, слутња...)” „Стешњавање” се према њеном мишљењу налази на „периферији ове категорије”, значи све оне емоције које владају Нурудиновим животом.

сигурно, да (га) олуја не одвуче из заједничког круга” (61), Нурудину то не полази за руком. Оног момента, када помаже бегунцу, он „излази из бразде” и „ништа га више не држи, ништа [...] не чува ни од (њега самога), ни од света” (65), он напушта круг, прелази границу и „издаје принципе свога реда, [...], супоставља се кружењу око осе, и тиме губи свој мир”.²⁵

Потпуно прелажење границе и њено разарање настаје и онда, када се Нурудин одлучује за побуну, мржњу и преузимање световне власти.²⁶ Тог момента спознаје јасно да је све „изгубљеност и беспуће, то је испадање са животне стазе а друга не постоји, то је осећање ужаса без имена, због празнине и глухог простора”, који ће га окружити (129).

У својој самоћи је, како пре, тако и после судбоносних догађаја, „знао за немире и узбуне” (46) и био је „научио да се крије пред другима” (43), али то скривање се појачава пред буром догађаја и у њему настаје „пометња”, при којој „све везе пуцају” (46) и он се сам искључује и бива искључен.

Затварањем у сопствену муку (99) симболично се затварају и отворена баштенска врата те он постаје „непробојна, опсађена тврђава” (117).

После напада на њега у сокаку, осећа да се догодило нешто, што „је страшније од страха; да постоји само црвен, крвав, непојмљив ужас” (...) и да се све више удаљава од простора мира у текији. И мада је простор текије сужен, али жељен, одвођењем у тврђаву он се још више сужује, постаје „омеђена празнина, заидана пустош, [...] гроб” (179) у коме влада само мрак. Нурудин схвата да је и ту потпуно сам и да „нико није дошао, нико није упитао за (њега), и нико (га) се није сјетио” (182).

Самоћа се испољава и на плану породице као могућег простора среће и заштићености. После сусрета са оцем очигледно је да су он и отац „сахранили један другог” (89) и постаје му болно јасно да је и сте стране потпуно усамљен, и да међу њима нема комуникације.

„Отац се затворио покретом” (одмахивање руком), јер „више није знао да разговара” са сином (73). Усамљеност, отуђеност, „утврђеност” функционишу и на плану међуљудских емоционалних и духовних односа у текији, јер се тамо не воде интимни разговори, него је разговор „сведен на опште, познате реченице ... (које) чувају од изненађења и неспоразума” (61). Тиме разговор сугерише опасност, а „провјерен” говор, или ћутање – заштиту.

²⁵ Види Надија Ребоња н. д., стр. 126. Она још додаје да се дервиш „на крају романа смрћу неизбежно враћа своје кружењу, на шта указује понављање ајета из Курана из првог поглавља у последњем и формирање цикличне композиције дела.” (126) Осим тога „круг, као исламски симбол, може се довести у везу са исламским ходочашћем, хаџом, на који алудира дервишка сема” (126).

²⁶ О разорности такве одлуке говори Иво Андрић у *Знаковима поред пута*, стр. 21: „Кад човек који је предодреден за духовни живот и већ посвећен у њега, пређе – *avecarnes et bagages* – у противни табор, у свет искључиво спољњег и материјалног живота, то је за духовни свет огроман поремећај, отприлике као што су велике геолошке катаклизме за земљу. То је велика штета за оба света и најцрња пропаст за човека самог. Али најгоре што га чека у том новом животу, у коме је сваки сат један сасвим засебан пакао, то је ово: Такав човек унесе у нестални и бесмислени спољни живот сва мерила и сву логику духовног живота и поретка. И ту није тешко замислити паклену дисхармонију таквог живота. Човек лебди и гине на мукам, као између два исполинска жрвња, између онога што више није и онога што не може и не треба да постане.” (Види: Иво Андрић, *Знакови поред пута*, Сремски Карловци ³2002).

То душевно осећање, туробност Нурудинове душе, поклапа се са крајоликом туробног брда „тамне душе” које га опкољава са свих страна већ осенчено поподневним сунцем. Осећај се појачава сликом „ширине што се замрачује” и његовим ујевећевским вапајем: „Сам у пољу, сам у свијету, немоћан пред тајнама земље и ширинама неба”, (90) у „глухој самоћи свијета” (168).²⁷

Представу коју заступа О. Ф. Болнов, да се човек у простору осећа код куће и да је с њим заједно, оповргава Нурудин, јер се за њега егзистенцијално осећање неумољености, читује и у томе да је штавише и „ширина неба”, то пространство „наша тамница”, и да оно „поседује нас” а ми њега „само колико око може да (га) прође” (93) и да тиме „човек нема свог правог дома” (93) и да је у суштини све варка.²⁸

Једна од наших најпознатијих жена-филозофа Ксенија Атанасијевић, говорећи о самоћи у свом делу *Филозофски фрагменти*, каже, да „Ма где отишли, ма где се нашли у спољном свету који не личи на наш интимни оквир, од свуда видимо искежено лице самоће како нас неумитно мотри. Знамо да никога немамо [...] Идемо светом одрубљени од свију, [...] јер је последња илузија о узајамности цинично истргнута из нас”.²⁹

Мотиви самоће, страха и тишине код Селимовића не функционишу без мотива „тврђаве”, који је постао и насловом истоименог романа. Тврђава као такав урбани простор пуна је негативног набоја, симболизује зазиданост и ограничен простор, државну власт, неправду, угњетавање.³⁰

Тврђава као апстрактан простор симболизује његове могуће различите аспекте. Протагонисти романа *Тврђава* су „зазидани” у разноврсне „тврђаве”. Шехага Сочо се налази у „тврђави бола”, Мула Ибрахим у „тврђави опрезности и страха”, Махмут Неретљак у „тврђави страха”, Осман Вук је сам „затворена тврђава” из које само понекад излети, Сердар Авдага је узидан у сопствене представе о дубру и злу, а Студент Рамиз доспева у праву „тврђаву власти”, при покушају да уздрма темеље конзерватизма. Пишући о симболу тврђаве Енвер Казаз каже да су на „нивоу укупног Селимовићевог романескног опуса јунаци затворени у себе, у своју интимну тврђаву”.³¹

²⁷ Види: Тин Ујевић, *Лелек себра*. Песме. Београд 1968, стр. 31–33.

²⁸ Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Roman*. Stuttgart 1963, str. 77. Види и Urs Thurnhert/Anton Hügli (Hrsg.): *Lexikon. Existenzialismus und Existenzphilosophie*. Darmstadt 2007, str. 211–213. Као што је за Нурудина пространство човекова тамница, тако је и за јунаке *Проклето авлије*, авлија као метафора за свет, њихова тамница. За Ивана Марића из романа *Острво* (стр. 68) „море и небо, сурово су пространство које... увијек остаје страни и далеко...”. Тему о свету који нам није дом налазимо и код Слободана Ракићића у збирци песама *Свет нам није дом*, где он у истоименој песми ту синтагму употребљава с једне стране као рефрен, а с друге као парафразу библијске представе да „се све неизмјењиво враћа земљи, вода води, ваздух ваздух, и опет земља земљи” и да се „све корену враћа” (Слободан Ракићић, *Свет нам није дом*. Песме. Београд 1994, стр. 109–112).

²⁹ Ксенија Атанасијевић, *Филозофски фрагменти*, књига прва, Београд 1929, стр. 159.

³⁰ Vidi: Svetlana Ressel: *Semantische Verfahren in Meša Selimović's Roman Tvrđava*, u: *Slavische Studien zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofia 1988*, Köln – Weimar – Wien 1988, str. 461–487.

³¹ Enver Kazaz, n. d., стр. 184. У већ горе наведеном чланку Предрага Палаестре стоји да је „код Селимовића, око усамљеног човека свуда само тврђава, таван, круг, текија [...]” (стр. 286).

Сви су они затворени, утврђени и све је затворено, као што је то у случај са протагонистима романа „Острво”, чији наслов упућује на његову симболичну компоненту.

Простори самоће Ахмета Шабе у роману „Тврђава” нису приватне природе. То су пре свега простори менталног несналажења у друштву, после повратка из рата.

Код њега се шири осећај самоће и појачава јаз неразумевања пре свега са онима који нису били у рату. Неки од њих су „слични води, немају свог облика, прилагођавају се суду у који га наспу” (61). На нивоу друштва он „празном простору” који се око њега шири, и који је „све пустији” (93), зиду које се око њега „невидљив али непробојан” (92) ствара, „који је око њега као тврђава”, страху који осећа, супротставља на приватном плану просторе неизмерне љубави и среће, главне покретаче његовог живота, који га не воде у егзистенцијалну тескобу из које нема спаса.

Као што се Нурудин осећа сигурним у својој соби, текији с дебелим баштенским зидовима, тако су и за Ахмета Шабу зидови његове собе изнад пекаре заштита од спољашњег света, угрожености, те тиме и симболи привремене сигурности. Метафорично речено, протагонисти су у овом случају „зазидани” у позитивно конотираној тврђави. Бити зазидан за Ахмета има позитивну компоненту у смислу „тврђаве љубави”, у којој се он и Тијана налазе. „Био сам срећан”, каже он, „нећемо бити богати у новцу, али ћемо бити најбогатији у љубави; не бојим се живота ни људи, бојим се само да се твоје срце не засити; био сам сам, сад имам свој свијет, као да сам освојио своју планету и спријечићу сваког ко тједне да продре у наше царство, да не би угрозио наш мир. [...] Прибио сам се уз Тијану, да би ме драго створење заклонило од страха пред новим даном” (70–71).

Зато се он и поред свега, што му се догодило, и што ће му се можда догодити, одлучује за љубав. „Мање је истинито, и мање вјероватно, али, племенитије. И љепше: ако све има више смисла. И смрт. И живот” (310).

За Нурудина „који је темељ и кров текије” (21), који је „дервишки и текијски ред научио да буде тврд”, зазиданост је истовремено узиданост, утемељеност, тј. његов живот је нераставив од живота текије и тиме испуњен.

Зидови текије и цамија су као предуслови контемплативног живота, простори молитве, вере, читања, корана, они који му враћају равнотежу. У њима „осјећа заштитнички мир”, они му сигнализирају да је то његова „државина” (86), јер како он каже: „човјек мора да има неко мјесто, које му је драго [...] и заштићено” (67).

Као што смо рекли, привидна заштићеност, утемељеност, миран живот контемплатације се мењају преокретом који настаје у његовој души после хапшења брата и тада све почиње да „се тресе у самом темељу” (21), а живот који је „изгледао (као) чврста зиданица” тим потресом се заљуља, а „поносна зиданица (је порушена) као да је од пијеска” (75).

Уколико не савлада тешкоће које се претећи пред њим нагомилавају и ако се пратећи филозофију аутодеструкције „укопа у мржњу” тј. затвори у „тврђаву мржње”, постаће симболично „рушевина”.³²

С друге стране је и зид негативно маркиран; он угрожава, јер је тврд, чврст, он је као што смо видели и синоним за тврђаву, власт, зидине, за зид ћутања, раздвојеност, непробојност и осамљивање, тескобни осећај самоће, неизлаз.

Очекујући побуну после вести о хаџи Синанудиновом хапшењу, Нурудин осећа да су и „људи и живот” око (њега) „закључани, затворени, као зид, као неизлаз” (283). Као што они њега не разумеју, тако се и он пита „у којем кругу (су) затворени” кругу који није његов, који је за њега „непознат и неприступан” (305). Зид као негативан симбол, симбол раздвајања праћен самоћом, присутан је и у трошној махалској цамији, у којој с једне стране зида стари хоџа сам чита молитву, а с друге стране Нурудин наслоњен леђима на зид слуша „загробни, безнадно тужан, потпуно усамљен” глас који „говори и о (његовој) усамљености” (310). Обојица су сами и један другоме не могу помоћи.

Након судбоносног, изнуђеног завета и очеве смрти, и Госпођица напушта своје просторе среће (детињство) и све више се повлачи из породице, друштва. А „ко се сам одвоји из друштва, друштво га искључи без жаљења... и побрине (се) да му заувек онемогући повратак” (31) констатује наратор.

„Rajkas ganzes Leben steht fortan unter dem Gebot dieses Vermächtnisses. Geiz, Askese und Grausamkeit gegen andere, selbst gegen ihre Mutter, bestimmen ihr Dasein.”³³

Госпођичином штедњом, кућа као могући простор мира и среће, постаје „све хладнија и непријатнија” (50) и у њој „се згушњавала атмосфера мрке чамотиње, хладне и скамењене мрзовоље” (51), те тако почињу да је заобилазе и просјаци „као да је кужна или изумрла” (55).

Предајући се све више новчаним пословима „радила је и штедила ... у својој пустој кући” (79) и на тај начин „се све више усамљивала” (49).

Она живи као у испосничкој ћелији седећи „у готово празном предсобљу, поред малог стола, на коме нема ни једне књиге, ни једног парчета хартије... на простој, тврдој столици...” (64), те би се могло рећи да она добровољно води такорећи манастирски живот, стварајући временом границу између себе, тј. „света новца, царства стицања и штедње” (79), и онога „што цео свет зове светом” (79).

Простори самоће се шире од куће и родбине, до њене околине и пословних партнера, али она остаје „потпуно равнодушна према мишљењу људи” (85). И живот поред мајке „која је живела у свој соби уплашена и сама” (83) не значи Госпођици ништа, јер ју је она одувек сматрала слабом.

³² Синтагму „укопавање у мржњу” употребљава Ксенија Атанасијевић као могући исход негативне природе усамљености, јер по њеном мишљењу у њој „се врши продубљавање на горе или на боље” (н. д., стр. 160).

³³ Peter Thiergen: Ivo Andrić Roman *Gospođica*: Psychologie, Symbolik, Textvergleich. U: Peter Thiergen (Hrsg.): *Ivo Andrić 1892–1992*, München 1995, str. 131–155, овде 134.

Када одлази у обилазак очевог гроба, „за њом се затворе и последња врата између ње и света” и ту гдје је „тишина потпуна ... видик затворен” настаје граница иза које се осећа „склоњена и одвојена од свега” (86).

Тада емоционалне просторе потпуно запоседну „све скале нежности, бола и жаљења”, и она бива „изгубљена за цео свет” (87). Тај свет она презире и гордо ходајући сања о „својој тврђави која се зове милион” (88). Једино чега се Госпођица боји, јесте губитак новца, могућност да се нађе на страни губитника и не подигне, сазида „своју новчану тврђаву”.

Ни пред почетак рата, када су „страх и неизвесност били у ваздуху”, а „падање мрака”, који је био „пун спарине, необичних звукова” (94), били предзнаци могућих силних друштвених потреса „који су превазилазили ... круг ове вароши” (96), Госпођица није примећивала скоро ништа од тога „за-слепљена својом страшћу” (103).

Та заслепљеност јој у току рата омогућава велики профит, али истовремено и затварање очију пред стварношћу, па је „крупне догађаје и велике промене... у свету... примећивала... само... кроза сан” (112), јер је за њу све, што није имало везе са њеном жуђеном новчаном тврђавом, било „туђе, далеко и нестварно” (122).

Тек пред крај рата почиње и она да примећује промене, „осећа се усамљеном и напуштеном” (135), а појављује се и страх и „неки немир... који раније није познавала” (130). Људи, с којима је до тада пословала, мењају се па се између ње и „њих стварају одстојање и празнина” (136). То осећање усамљености, прибојавање, не базира на страху да ће њени приватни простори комуникације (за коју она није ни способна) престати да постоје, него на спознаји да су извори зараде пресушили и да „ће се цео живот из темеља променити” (151).

И као Нурудин, тако и Госпођица увиђа да „сви заједно (родбина и такозвани бољи свет)... сачињавају чврст и непробојан круг мржње који се све више стеже око ње” (154), постаје јој јасно да „(су) сва врата за њу... затворена” и она почиње да се осећа „као заточена у својој кући” (155).

Размишљајући о могућем решењу проблема, долази до закључка, да јој једино остаје мењање простора као спас, тј. прелазак, бекство из Сарајева у Београд. Одлазак у Београд би отворио нове могућности за остварење сна, а у исто време би значео „заборавити и бити заборављен, дакле спасен” (155).

После доласка у леп, чист и пријатан дом својих рођака и након првог олакшања, Госпођици почиње да смета цео тај „раскалашни, расипнички живот, па се она „све више туђила и повлачила у себе” (162), тј. стари механизам постепене изолације поново почиње да функционише. У граду у који је стигла с једне стране осећала се неугодно, јер је ту живот био „богатији, сложенији али и оштрији и опаснији” (179), а с друге је имала у почетку утисак да су могућности зараде неизмерне.

Пошто је уз помоћ рођака нашла кућу „ниску, приземну и неугледну... стешњену и изгубљену између две модерне, високе зграде” (12), која се налазила на периферији и била „прилично запуштена и помало влажна” (176), њен „начин живота се враћао у стари колосек”, а тај простор је постао „њено право боравиште” (176), где се она као и Нурудин одмара од људи.

Као и код њега, и овде је њен простор живљена сужен, и кућа својим „мрачним” изгледом кореспондира с њеним лицем које има „таман и измучен израз, па штавише и из њених очију „бије помрачина” (15).

Лексеми *тама*, *мрак* и *помрачина* су посматрани с тачке наратора у роману искључиво негативно маркирани. Једина позитивна конотација таме је дефинисана Госпођичиним односом према истој, јер је за њу то „слатка тама која је исто што и штедња” (251), и тиме се идентификује с новцем који је њена опсесија. Размишљања о просторима вере и моралне чистоће, које Нурудина и поред његовог пада (или баш због тога) муче, Госпођици су страна.

Њен простор вере је у почетку био заузео „сан о милиону”, који се постепено губио, да би направио место „божанству штедње” (18), која је „велика, дивна, смртоносна пустиња” (249).

Она Прометејском вољом и „с фантастичном храброшћу мученика подноси све у тој борби без изгледа” (19), констатује наратор.

Њено клањање „златном телету” (новцу), с временом (поготово после смрти мајке) води до тога, да она раскида „све везе и са мртвима и са живима” и не виђа никога, јер јој „људи нису потребни” (250), те тако постаје сама себи довољна. Да се Госпођица удаљила од света, створила границу, укопала, утврдила у својој кући, показује и чињеница да су на прозорима ограђене „јаке гвоздене пречаге” које „кући дају тамнички изглед” (13).

Пошто будућности нема, (а) прошлост је затрпана, логична последица таквог нихилистичког става је смрт.

Поставимо ли питање, да ли самоћа води слободи, простору потпуне хармоније са самим собом и Богом (или неким другим стваратељем, демијургом), морамо у случају Нурудина и Госпођице констатовати, поред свих разлика, да они нису ни у једном једином моменту живота слободни, јер њихова самоћа није настала слободном вољом, тј. говорећи језиком Шопенхауера, она не почива на принципу „света као воље и представе”, већ су им је услови живота наметнули, те они ту самоћу с временом доживљавају као пораз.

Нурудин сам каже: „Поразила ме мисао која ми се тада открила: колико сам одвојен од људи, колико сам усамљен” (223).

И долазак на власт, који је само наизглед био ствар слободног избора, опет му привидно даје осећај сигурности, али му је јасно да ће му „даровати и самоћу”, и да је „што већа висина, већа је и пустош” (318) и да смо сви ми „подређени нечијој туђој вољи” (321). Подређеност туђој вољи, јавља се код Госпођице, када она после крађе кофера на путу за Београд има осећај, да јој „невидљиве силе краду и отимају без одбране и казне” (159).³⁴

Пустош се испољава и у избегавању касаблија с којима није „више умио да разговара”, који су га „гледали мртво”, око њега се осећа „хладан ветар”.

³⁴ Управљање виших, непознатих сила нашим живота, тј. топос „theatrum mundi” од Антике па до данашњих дана (с различитим предзнацима) тематизиран је у литерарним делима. У нашој литератури се том темом бавио поред Иве Андрића и Милош Црњански, пре свега у *Роману о Лондону*. Види и наш рад *Свет као позорница у модерној српској књижевности*, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 2005, број 34/2, стр. 313–325.

И поново се појављује слика опкољености у симболу обруча који се око њега стеже (320), која кулминира после издавања налога за хапшење његовог пријатеља Хасана, када је око њега „све затворено” и „излаза нема”, да би се на крају романа претворила у тишину и таму, која је „коначна, потпуна” (356) у којој нема „нигде ничега, никдје никога” (356).

Госпођица и Нурудин доживљавају „прогресивно ширење пустоши”³⁵ а и самоће, уз истовремено сужавање, тј. редукацију урбаног животног, социјалног и психолошког простора.

(Госпођица – детињство – нова пространа кућа (Сарајево), касније у зрелим годинама – ниска, стешњена, приземна кућа (Београд) и на крају живота – соба-ходник (тама)).

Нурудин – детињство – пространство огромног неба, дервишко време – текија, башча и на крају живота као и код Госпођице соба (тама).

Нурудинов однос како према себи самом, тако и према спољном свету, „то испадање са животне стазе” (129) може се интерпретирати као стање дисонанције. То исто важи и за Госпођицу. Њих двоје су тиме прототипови литературе апсурда, за који је типична дисонанца у комуникацији између појединца и његове околине.³⁶

Дисонанца и усамљеност протагониста не односе се само на њихов социјални статус и психичко стање. Индивидуални простор егзистенције очитује се пре свега као фундаментална несигурност, из које следи незаштићеност.

Неутемељеност појединца у свом времену и околини (тј. у координатама времена и простора) симболизује његову метафизичку напуштеност. Нема више никаквог неба, које би оправдало или чак осигурало људску егзистенцију. С Ничеовом паролом „Смрт Бога” поколебане су све етичке норме, које су до тада имале универзално значење. У радикално безбожном свету су у опасности сва морална мерила, која омогућују хумани живот, а у најбољем случају преживљавају снагом традиције.

Кад је усамљени јунак – на пример Нурудин – зависан од неопходности, да стално мења самога себе и своје вредносно мерило, пошто не може да их претпостави у својој социјалној околини, онда је то једна од експликација једне такорећи „примењене апсурдности” и с тим кореспондирајућом неспособношћу комуникације. Док је јунак у „пре-апсурдном времену” у роману (као и у драми и трагедији) у односу на важеће вредности и норме могао да рачуна на фундаментално разумевање и симпатије својих читалаца/слушалаца као и света у оквиру литерарног дела, модерни јунак се бори за превазилажење реда, који прозире као уређени бесмисао”.

³⁵ Синтагму „прогресивно ширење пустоши” употребљава Петар Цацић интерпретирајући Проклету авлију (Петар Цацић, *О „Проклеtoj авлији”*, Сабрана дела Петра Цацића, други том, Београд 1996, стр. 204).

³⁶ „Eine Welt, die man – selbst mit schlechten Gründen – erklären kann, ist eine vertraute Welt. Aber in einem Universum, das plötzlich der Illusionen und des Lichtes beraubt ist, fühlt der Mensch sich fremd [...]. Diese Entzweiung zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Handelnden und seinem Rahmen, genau das ist das Gefühl der Absurdität” (Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek bei Hamburg, 122010, str. 14).

За *класичног* јунака *опасност* је лежала у отпадништву (парцијална девијација норми), његова *победа* у верности. За *модерног* јунака *опасност* је била у изједначењу, изолацији и губљењу смисла, његова *победа* је илузија слободе и релативизам.

У пре-модерно доба свет и човек нису као целина, него су увек у одређеном сегменту проблем. За то је класични јунак често и поред болних ситуација, у којима је морао да одлучује, био мање духовно и егзистенцијално угрожен, него индивидуа у пост-апсурдној литератури, чија је самоћа, немоћ, деформација комуникације и безнадежност попримала све ужасавајуће форме.

Из до сада реченог можемо констатовати да су кључни семантеми у Селимовићевим романима (пре свега у *Дервишу*) или двоструко конотирани, или имају свој антонимски парњак. Када се ради о лексемима *тишина*, *самоћа*, *мрак*, *зид*, *простор*, увек долази пре свега до изражаја како њихова позитивна тако и негативна обојеност.

Антонимски парњаци као *мржња-љубав*, *пространство-тамница*, *слобода-неслобода* и сл., који преовладавају у романима (ови пре свега у *Тврђави* често с префиксом не-, тј. негацијом), нису само једнозначно маркирани, него могу стајати у опозицији према другим лексемима и појмовима па и читавим синтагмама.

Унилатерално претеривање тј. страст, с једне стране, испољена и мржњи и жељи за осветом (Нурудин), а с друге у претераној штедњи (Госпођица), њихово форсирање, те неспособност комуникације на свим просторним равнима (*текија*, *тврђава*, *пријатељи*, *властвс. кућа*, *породица*, *друштво*) одводе протагонисте све дубље у амбис и затварају их у неосвојиву тврђаву самоће.

Ретроспективно посматрање, доживљавање, причање о самоћи и апсурду живљења који из ње произлази, реализује се у романима из разних перспектива (протагониста, наратора, околине).

Процес трансформације Нурудиновог живота описује лук као део ограниченог простора живљења. На почетном полу лука, где све почиње, истиче и стреми ка зениту, јесте простор среће (детињство – заштићено љубављу коју све може), које он мора да напусти, да би се из историјског простора несреће и немира (рат), али и изгубљене љубави одласком у текију (простор привидне заштићености и мира) спасао. Већ горе поменута страст (мржња и света) га доводи у тврђаву (простор безграничног страха, самоће и безизлаза) и на крају на власт (неприступачни простор пун неповерења, сумње и још већег затварања у сопствено „ја” у „интимну тврђаву”).

Истовремено се мења и његов однос према догмама дервишког реда, те тако „Der geordnete Raum der göttlichen Schöpfung... zunehmend zum abstrakten, leeren Raum (wird), dann sogar zu einer dämonischen Gegenwart.”³⁷

Госпођичин лук живота почиње „на мрачној тачки, са горким тренутком” (као петнаестогодишња девојчица) очевом смрћу (простор самоће и

³⁷ P. Hesse: n.d., str. 143.

жалости), да би се као и код Нурудина, овде захваљујући страсти штедне претворио у безгранични простор пуне самоће и празнине (живот у Сарајеву и Београду).

Једини простор среће за њу су понекад онирични простори (сан о милиону) и дневне сање (сећање на оца – великог, дивног, моћног тату, олимпијског бога) као тренуци савршене среће.

Почетна жељена, контемплативна Нурудинова самоћа се, преко самоће као човековог усуда уопште, претвара, после побуне и мржње, у апсолутну, нежељену, безнадну самоћу „темељног егзистенцијалног стања”, самоћу „преко чијих ограда је немогуће пријећи” каже Енвер Казаз.³⁸

Нурудин на крају живота – другог пола лука на западу живота – спознаје да је можда једино могуће превазилажење самоће, апсурда и понора незнања, писање (исповест) започето као „разговор са собом”, а завршено као покушај (једине, праве) комуникације са неким будућим „читаоцем” потомком.

Оживљање минулих догађаја, то поновно евоцирање света који ће нестати, „помоћу ријечи симболички (га) спашава смрти и пролазности”,³⁹ те се тако Нурудин, „из идентитета побуњеног и апсурдног човјека издиже на ниво идентитета ствараоца који дјела упркос апсурду”.⁴⁰

Госпођици недостаје та спознаја и она за собом не оставља трагове сем ако се не узме у обзир чињеница, да Госпођица по мишљењу Александра Јеркова „бележи своје замишљене економске трансакције, имагинарне губитке и добитке, једино на шта се свео њен живот” и да она „у ствари пише један фантомски ‚економски‘ роман”.⁴¹ Тако се њен живот „велика и смртоносна пустиња штедне” гаси у „мраку и тишини” непостојања и ништавила.

И једном и другом протагонисти је заједничко егзистенцијално осећање неумодљености, бескућништва (*Unbehaustheit*) и самоћа на свим просторним равнима.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1981: Иво Андрић, *Госпођица*, *Сабрана дела Иве Андрића*, књига трећа, Београд.

³⁸ Енвер Казаз, н.д., стр. 184.

³⁹ Крешимир Бајић: *Motiv „praznine” у pjesništvu A. B. Šimića*, у: *Prvi hrvatski slavistički kongres*, Zbornik radova II, Zagreb 1997, str. 293–303, овде str. 302. Драган Бошковић је супротног мишљења, када говори о Андрићевој наративној поетици, наиме да је „Наративни хуманизам, чување људкости кроз причу, што су Андрићеви ставови из „О причи и причању”, заправо [...] нешто сасвим супротно: немоћ приче да спаси човека, њена немоћ да успостави мостове између људи, народа, територија, приче као пописа мртвих ствари, безутешна мисија литературе” (Драган Бошковић: *Рађање историје из несрећне љубави: Проклета авлија Иве Андрића*, у: Драган Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд 2010, стр. 45–66, овде стр. 65).

⁴⁰ Е. Kazaz, n.d., стр. 189.

⁴¹ Александар Јерков: *Неизрецива мисао смрти и неизменљиво у Проклетој авлији*, у: *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. XVIII, свеска 15, Београд, октобар 1999, стр. 195–229 (овде: стр. 195).

- Андрић³ 2002: Иво Андрић, *Знакови поред пута*, Сремски Карловци.
- Атанасијевић 1929: Ксенија Атанасијевић, *Филозофски фрагменти*, књига прва, Београд.
- Багић 1997: Креšimir Багић, *Motiv „praznine” и pjesništvu A. B. Šimića*, u: Prvi hrvatski slavistički kongres, Zbornik radova II, Zagreb, str. 293–303.
- Бандић 1991: Душан Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд.
- Bollnow 1963: Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Roman*, Stuttgart.
- Бошковић 2010: Драган Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд.
- Burkhart 1993: Dagmar Burkhardt, *Erzählter Raum – Erinnerungsraum*, u: Narodna umjetnost, 30, Zagreb, str. 167–182.
- Camus¹² 2010: Albert Camus, *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbek bei Hamburg.
- Цивјан 1994: Т. В. Цивјан, *Горе и доле – интеријер балканског света*, у: Свеске Задужбине Иве Андрића, год. XII–XIII, свеска 9–10, Београд, стр. 322–326.
- Џацић 1995: Петар Џацић, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Београд.
- Џацић 1996: Петар Џацић, *О „Проклетој авлији”, Сабрана дела Петра Џацића*, други том, Београд.
- Детелић 1997: Мирјана Детелић, *Варке*. О концепцији простора у Андрићевој Травничкој хроници, у: *Из књижевности. Поетика – Критика – Историја*. Зборник радова у част академика Предрага Палавестре. (Уредио Миодраг Матицки), Београд, стр. 277–286.
- Налаћ 2001: Nermina Halač, *Zur Semiotik des Raumes in Meša Selimović’ „Derviš i smrt” und „Tvrđava”*, u: Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 52, str. 89–113.
- Hallet 2009: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann, Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung, u: W. Hallet, B. Neumann (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur*, Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn, Bielefeld.
- Hansen-Kokoruš 2009: Renate Hansen-Kokoruš, Raum und Perspektive in Ivo Andrićs „Travnička hronika”, u: Тошковић, Branko (Hrsg.): *Ivo Andrić, Graz – Österreich – Evropa, Andrić – Initiative 2*, Graz, str. 77–91.
- Hesse 1988: Petra Hesse, Zur Metaphorik des Raumes in Meša Selimović’s Roman „Derviš i smrt”, u: *Schweizerische Beiträge zum X. Internationalen Slavisten kongress in Sofija*, Bern, str. 125–144.
- Hodel 2009: Robert Hodel, Antinomije u Selimovićevom romanu „Derviš i smrt”. u: Robert Hodel: *Diskurs (srpske) moderne*, Београд.
- Јерков 1999: Александар Јерков, Неизрецива мисао смрти и неизменљиво у Проклетој авлији, у: *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. XVIII, свеска 15, Београд, стр. 195–229.
- Kazaz 2004: Enver Kazaz, *Вошњајски роман XX vijeka*, Zagreb – Sarajevo.
- Кликовац 2000: Кликовац Душка, *Семантика предлога*, Студија из когнитивне лингвистике, Београд.
- Константиновић 1981: Радивоје Константиновић, *Стилска функција тишине у Травничкој хроници*, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд, стр. 293–297.

- Палавестра 2010: Предраг Палавестра (уредник), *Споменица Меше Селимовића*, Поводом стогодишњице рођења (1910–2010), Београд.
- Prohić 1972: Kasim Prohić, *Činiti i biti*. Sarajevo.
- Ракитић 1994: Слободан Ракитић, *Свет нам није дом*, песме, Београд.
- Реброња 2010: Надија Реброња, Религијски подтекст романа „Дервиш и смрт” Меше Селимовића, у: *Зборник Матице Српске за књижевност и језик*, Нови Сад, књ. 58, свеска 1, стр. 111–131.
- Ressel, G. 1995: Ressel, Gerhard, Individuum und Gesellschaft im Romanwerk von Ivo Andrić, u: Peter Thiergen (Hrsg.): *Ivo Andrić (1892–1992)*, München, S. 115–130.
- Ressel, S. 1988: Svetlana Ressel, Semantische Verfahren in Meša Selimović's Roman „Tvrđava”, u: *Slavische Studien zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofia 1988*. Köln – Weimar – Wien, str. 461–487.
- Sabotić 2009: Damir Sabotić, Granica, mosti i identitet u romanu „Na Drini ćuprija” Ive Andrića, u: Branko Tošović (Hrsg.): *Ivo Andrić: Graz – Österreich – Evropa. Indrić-Initiative 2*, Graz, str. 167–177.
- Selimović 1980: Meša Selimović, *Tvrđava*, Sarajevo.
- Селимовић 1981: Меша Селимовић, *Тишине*, Београд.
- Селимовић 1983: Меша Селимовић, *Острво*, Београд.
- Selimović 1985: Meša Selimović: *Derviš i smrt*, Sarajevo.
- Thiergen 1995: Peter Thiergen, Ivo Andrićs Roman „Gospođica”: Psychologie, Symbolik, Textvergleich, u: Thiergen, Peter (Hrsg.): *Ivo Andrić (1892–1992)*, München, str. 131–155.
- Thurnherr 2007: Urs Thurnherr/ Anton Hügli (Hrsg.), *Lexikon, Existenzialismus und Existenzphilosophie*, Darmstadt.
- Tošović 2009: Branko Tošović (Hrsg.): *Ivo Andrić: Graz – Österreich – Europa. Andrić-Initiative 2*, Graz, str. 167–177.
- Ујевић 1968: Тин Ујевић, *Лелек себра*, песме, Београд.

Gerhard Ressel und Svetlana Ressel

RÄUME DER EINSAMKEIT IN DEN WERKEN
VON IVO ANDRIĆ UND MEŠA SELIMOVIĆ

(Resümee)

Die Phänomene der Einsamkeit, der Angst und der Stille gehören zu den zentralen Motiven in den Werken von Meša Selimović und Ivo Andrić. Untersucht werden im vorliegenden Beitrag vor allem die verschiedenen Ausprägungen von Räumen der Einsamkeit in den Romanen „Der Derwisch und der Tod” und „Die Festung” von Selimović sowie „Das Fräulein” von Andrić.

Die *Einsamkeit* (ausgedrückt durch die Lexeme *sam*, *samoća*, *praznina*, *tišina*, *pustoš*, *sivilo* i sl.) zählt zusammen mit der *Angst* zu den zentralen Motiven dieser Werke. Sie sind bei den Protagonisten (Nurudin, Rajka Radaković, Ahmet Šabo) allgegenwärtig und durchdringen als Leitmotiv diese Romane auf verschiedenen Raum-Ebenen: konkreten sozialen geistigen oder transzendentalen.

Оливера В. РАДУЛОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПРИЧА И КОМЕНТАР У РОМАНИМА *ПРОКЛЕТА АВЛИЈА И ДЕРВИШ И СМРТ*

Рад се бави поетиком и семантиком дела *Проклета авлија* и *Дервиш и смрт*. Идеја овог истраживања је да је прво дело подстицај настанку другог те да је реч о поетички сродним текстовима који откривају универзалије у *древним причама* на којима се и темеље, које се коментаришу на зачудан начин, разарајући традиционалан контекст и тако врше отклон од стереотипних значења и тумачења. Премиса истраживања, која се аналитички елаборира, јесте да компарирани романи преко прича и наративних коментара излажу своју имплицитну поетику и испољавају тесне интертекстуалне везе.

Кључне речи: прича, коментар, поетика, дијалог, полемика, перспектива, легенда, параболо, поучна прича

Стваралачка делатност књижевности условљена је позадином одређене традиције која није једнозначна нити непосредним искуством проверљив контекст, него је увек одређена интерпретација традиције, схваћена и прихваћена традиција... Криза коментара је криза традиције, а криза традиције је потреба да се она увек наново покуша одредити (Солар 1980: 33).

Истраживање изложено у овом раду усмерено је на испитивање генезе модерног романа и елаборацију тезе да су упоређени текстови грађени на традиционалним жанровима: легенди, предању, параболо и поучној причи, који се деконструисани откривају у равни микроструктуре колажних текстова. Прича као коментар и коментар приче у облику загонетке, дијалога или полемике – доводе у питање класичне наративне форме, које подразумевају слушаоца а не коментатора, отварају различите могућности тумачења приче, служе како освајању тако и преиспитивању културне, религијске и књижевне баштине и разарању дидактичних наративних облика. Ово се чини у знаку идеје да свако има права на своју причу и историјску истину, која је и сама

* oliveraradulovicff@gmail.com

релативна, а у контексту проблематике суживота људи различитих верских и националних идентитета. Сложени приповедачки поступци које примењују Андрић и Селимовић у знаку деконструкције традиционалних облика, сугеришу и извесност да је прича вишезначна а њен смисао се наново успоставља сходно начину приповедања и перспективи коју отварају њени коментари. Мисао о јединству исламске и хришћанске традиције¹ исказана је у компарираним романима кроз архетип страдања у сукобу међу браћом – преко хебрејско-исламске легенде о Авраму (Ибрахиму) и његовим синовима Исаку и Исмаилу и јеванђелске легенде о издаји и страдању Исуса Христа, која је интерпретирана у *Курану* преузимањем из хришћанских извора. Митско-легендарни архетип жртвованог брата, најслабијег у патријархалној заједници, преобликован је у *Проклетој авлији* у судбини јунака полутана Џем-султана и његовог духовног сродника Ћамила, а у роману *Дервиш и смрт* у причи о Нурудину и његовом пострадалом брату Харуну. Андрић и Селимовић сагледавају сродну проблематику кроз историјску и егзистенцијалну призму, а њен коментар доводе у питање формом парадоксалне (апсурдне) параболе. Архетип сукоба међу браћом (посредством библијске параболе о повратку блудног сина) алузија је на реалан и латентан сукоб две вере: хришћанства и ислама, који упућује на проблем мешовитих бракова и исламизације хришћана, чиме се Андрић бави и у роману *На Дрини ћуприја*. Реминисценција на библијску параболу о заблуделом сину може се препознати у фигури Ахмеда Нурудина, који постаје светло вере, шејх у текији тек пошто је отишао од куће и тако се се ослободио очевог ауторитета, и распусног сина Хасана, који се, као у библијској параболи, покајнички вратио оцу тако што га је довео у свој дом и огрејао на свом огњишту. Нурудинова акција долази прекасно, тек пошто је жртвован брат Харун, док Хасанова долази на време и представља жртвовање због пријатељства. Аутори деформишу библијску параболу о разметном сину апсурдном поуком да је неминован повратак очевом окриљу, да би истакли бесмисленост једнозначног тумачења текста, проговорили о односу према физичком и духовном оцу, о апсурдним жртвама зарад вере, јер оне, парадоксално, подразумевају огрешење о патријархалне законе, чије поштовање захтева и неговану етичност. Веома је ефектан Хасанов коментар проблематике суживота припадника различитих култура и традиција на истом простору, сагледан из перспективе муслимана у роману *Дервиш и смрт* а може се читати у контексту *Проклете авлије* као коментар судбине њеног протагонисте.²

Типологија страдања Исуса Христа парадигма је егзистенције јунака полутана Џем-султана, његовог двојника Ћамила и побуњеника Ахмеда Нурудина, из чијег протеста против неслободе настаје хришћански брат Исхак (библијски Исак), што води удвајању личности и кризи идентитета. Библијско-куранска легенда о Авраму и његовим синовима, браћи по оцу, од различитих мајки и различитог порекла – старијем, Исмаилу, сину ро-

¹ О овоме в. више у Радловић 2005.

² Исп. Селимовић 1969: 283.

биње Агаре, и млађем Исаку, сину јеврејке Саре – реинтерпретирана је у компарираним романима.³ У *Проклетој авлији* древна повест о латентном сукобу међу браћом различитог порекла препозната је у трагичним размирицама међу синовима Мехмеда II Освајача, као и међу Аврамовим синовима, будући да је Бајазит дете робиње, као Исмаил у старозаветној и куранској повести, а Џем дете Српкиње кнежевског рода, очев миљеник, као Исак, који по свом пореклу, иако млађи, има право на султанску столицу. Фигура двојника, препозната у Ћамиловој идентификацији са Џем-султаном, не само да је резултат примене индивидуализације карактеристичне за модерну фантастичку књижевност него и начин да се истакну егзистенцијални и психолошки проблеми личности двојног порекла у простору прожимања различитих вера и култура. Наглашава се жив дијалог и полемика са културном и религијском традицијом коју препознајемо у поступцима деконструкције, ремитизације, десакрализације и пародије архитектста, те идеји злоупотребе узвишених моралних начела у држави – чије су метафоре: авлија, текија, тврђава, тамница и острво – у којој циљ оправдава средства и где владају ирационални закони чија је фигура круг, односно лавиринт, а егзистенција у знаку отуђења. Дobar пример је указивање на библијски архетип издаје у судбини Џем-султана, кога продају и купују како Турци тако и хришћани, па га и сам папа злоупотребљава за своје интересе, што имплицира својеврстан парадокс у могућем читаочевом коментару који је умножавањем прича и коментара и сам доведен у наративни круг: „Султан шаље папи копље којим је прободен Христос на крсту и друге скупocene мошти, тражећи од њега само једно: да држи у заточењу Џема и да га не изручује ником другом. А папа тражи од Бајазита да не напада хришћанске земље, у противном случају он ће искористити Џема и ставити га на чело великог похода против Турске” (Андрић 1981: 85). Навод из Андрићевог романа је у интертекстуалној вези са последњом наративном целином шестог поглавља Селимовићевог романа, јер крије замек полемике Ахмеда Нурудина са Ајни-ефендијом о кривци брата Харуна, која се у другој целини романа, у знаку акције протагонисте, драматизује дијалозима и полемикама Нурудина и Хасана, реинтерпретира у Хасановој параболочној причи о ратницима који су се прво борили, потом сити испричали у паузи борбе па наставили битку до истребљења. Уколико се Хасанова прича о два ратника чита као имплицитан поетички коментар, откривамо стваралачку скепсу коју изазива деструктиван нагон у човеку који поништава сваки креативан порив.

Пословица да *реч може горе посећи него мач* остварује се у шестом, мозаичком поглављу *Дервиша и смрти*, које говори о побуни из различитих перспектива: дечака против хоине казне, заљубљеног Хасана против кажњавања греха и Нурудина против братовог утамничења. Наизглед обичан разговор између кадије и Нурудина вођен помоћу светих речи из *Курана* реинтерпретира суђење Исусу Христу које протагониста овако коментарише: „Онда сам помислио да је заиста заборавио све обичне ријечи, и то ми је из-

³ О овоме в. више у Радуловић 2006.

гледало страшно: не знати ни једну једину своју ријеч, ни једну једину своју мисао, бити нијем за све људско, и говорити без потребе, без смисла, говорити преда мном као да ме нема, бити осуђен на говорење које је памћење” (Селимовић 1969: 124). Нурудинов коментар разговора са Ајни ефендијом својеврсна је критика једнозначности традиционалне приче и поштовања њених канона. Нурудин је пре одласка код кадије посетио Хасана, који му је, нудећи Нурудину да је реши као загонетку, приповедао причу из живота о прељубници коју оставља без завршетка. Та прича доводи Нурудина до спознаје да не може препустити судбину брата никоме, па ни свевишњем закону, јер га тумаче грешници и кривци. Коментаришући, из властите перспективе човека заљубљеног у удату жену, параболичну причу о заблуделој жени која се нашла у брачном троуглу – Хасан сугерише дервишу проблем субјективне перцепције стварности, слутећи да ће Нурудиново решење загонетке бити у знаку осуде, а у складу са законима *Курана*: „Лако је измислити опште прописе, гледајући изнад глава људи, у небо, у вјечност. А покушај да их примјениш на живе људе, које познајеш и можда волиш, а да их не поврједиш” (Селимовић 1969: 104). Дервишев коментар је очекиван, изречен аутоматски са уверењем да света књига ислама одређује све међуљудске односе и да се канон може применити на сваки појединачан случај, без размишљања, а своди се на куранску суру да треба каменовати прељубницу. Прича о грешници добија различито значење у односу на то да ли је разумемо као епизоду романа или је тумачимо у контексту једног поглавља или целог романа, као поучну причу намењену Нурудину, коју му приповеда Хасан да би објаснио парадокс суђења Харуну и сугерисао потребу да нешто учини за брата. Исто тако, њено тумачење зависи и од разумевања традицијског контекста у ком се разазнаје дијалог *Библија–Куран* будући да Христос у *Новом завету* узима посрнулу жену у заштиту са свешћу о грешности свих људи: „Живот је шири од сваког прописа. Морал је замисао, а живот оно што бива... Више је штете нането животу због спречавања гријеха него због гријеха” (Селимовић 1969: 106). Цитирани наративни коментар може се доживети као полемика са канонским књигама, али и читати као имплицитан поетички став који заговара реинтерпретацију традиционалне приче и отклон од дидактике, борбу за право на људску и стваралачку слободу, која подразумева и отклон од сваког аутоматизма па и примене поетичких стереотипа а сугерише закључак да свако има права на своју причу. Сродан наративни коментар налазимо у причи о фра Петру, коју преноси безимени младић у *Проклетој авлији*, да је најважније пустити човека да слободно прича. Хасан се, као приповедач и други коментатор загонетне параболе, служи променом аспеката која подразумева и различито тумачење приче у контексту повести о невино пострадалом Харуну, приче у којој долази до изражаја Хасанова улога браниоца. Нурудинова позиција судије препозната у четвртој поглављу романа у причи о појави бегунца у текији, постаје изразита у полемици која се води између јунака и приповедача на тему кривице и казне. Хасанов наративни коментар указује на сродну позицију дервиша, у ком дивља начело и његове владалачке амбиције, и кадије Ајни-ефендије, који олако користи сентенце

из *Курана* да убије недужног Харуна: „Нису за грешницима плакали ни небо ни земља” (Селимовић 1969: 125). Речју, сентенце из светих књига послужиле су за мегдан који се водио хиљаду година старим речима, кадија је био јачи од Нурудина, јер је изабрао улогу Алаха, његови су разлози били божји, а Нурудин је изабрао улогу браниоца оклеветаног човека, његови су разлози били људски. „Он је бранио начела, ја себе; он миран и сигуран, ја узрујан, готово разјарен. Говорили смо исто, а сасвим друго... Нисам тада ни осјетио да сам у тим размјерама вјечности изгубио брата” (Селимовић 1969: 125). Тако је Нурудин, поучен Хасановом причом о грешници и његовим коментаром, променио угао гледања и преузео улогу браниоца у суђењу Харуну, показавши да је човек промена.

Симболика круга, везана за савршенство и хомогеност универзума, божји је знак и у хришћанској и у исламској традицији. Обликом круга представљамо духовно или стварно место на ком се налазимо. Метаморфозе круга⁴ односе се на промену смисла којој он подлеже у људском духу, изражавају и промену човекове свести о простору и трајању, а то се догађа у трагичним животним причама протагониста упоређених романа Ћамила и Нурудина. Кружни плес дервиша мавлавија, дервишког реда из ког потиче Ахмед Нурудин, надахнут је космичким симболизмом, јер опонаша кружење планета око сунца и потрагу за Богом (Шевалије 1983: 323), а у интертекстуално повезаним романима Андрића и Селимовића круг је како фигура потраге за братом, тако и симбол егзистенције која се окончава смрћу. Отуда се проблематика и начин компоновања Андрићевог романа прстенасте композиције, који се завршава наративним коментаром безименог приповедача, и Селимовићевог, који затвара наративни и животни круг Ахмеда Нурудина завршним Хасановим коментаром: „Нисам знао да је био толико несрећан. Мир његовој намученој души!” (Селимовић 1966: 389) – везују за исти знак, а упућују и на начин преношења традиционалне приче и њеног кружења око истог наративног језгра у потрази за смислом.

*Древна прича*⁵ у подтексту *Проклете авлије*, која је истовремено и наративни чвор и коментар историјске повести о Џем-султану, проналази различите могућности обликовања и манифестовања у особеним интерпретацијама четири приповедача (безименог младића, фра Петра, Хаима и Ћамила), који је преносе приповедајући је по мери *својих унутрашњих осећања*. *Дервиши и смрти* је замишљен као Нурудинова исповест о страдању брата Харуна која се умножава ширећи се око истог наративног језгра, као и приче у *Проклетој авлији*. Развијајући коментаре на тему дервишеве кривиче за смрт брата и његовог етичког и људског пада, представља и суочавање са смрћу, али и коментар историјске приче живота муслимана у Босни која је битно одређује и универзализује. На њеној основи граде се повести које Хасан прича Нурудину да би му *отворио очи* и наративним коментарима указао на недостатност универзалне перспективе који су повод њиховој полемици

⁴ О овоме в. више у Пуле 1993.

⁵ Синтагма је из *Проклете авлије* којом наратор у шестом поглављу упућује на архетипско језгро историјске приче.

насталој у покушају проницања у смисао приче (живота). Овакви творачки поступци у компарираним романима заговарају полиперспективизам при тумачењу будући да имају имплицитну поетичку тежину и сугеришу различите могућности разумевања текста. Основна дилема наратора и тумача у интертекстуално повезаним романима јесте: да ли је прича исто што и живот, односно, може ли се живот преточити у причу, допире ли прича до истине и да ли је њен коментар излишан уколико је истина само интерпретација? У пронађеним карактеристикама компарираних дела откривамо обележја савременог романа: *конфронтацију различитих семиотичких система, полифонију, дереторизацију, сложену структуру односа текста према аутору и приповедачима, променљиву тачку гледишта и тенденцију ка друштвеној критици* (Мелетински 2009: 435).

Отклон од Нурудиновог стваралачког порива који покреће потрага за истином јесте Хасанова прича о несрећној мајци која је остала без сина јединца чији је актер и приповедач, који неутешну мајку враћа у живот измишљеним причама о њеном пострадалом сину. Нурудин, узимајући улогу коментатора, на почетку врши отклон од исприповеданих догађаја јер је тумачи иронично као приповест са поуком која звучи наивно, што је супротно његовом животном и поетичком концепту. „Учинило ми се да је та прича с поуком намењена мени, да ми послужи као узор: ваљда би требало да и ја скупљам дјецу и младиће око себе, и да их упућујем у срећан живот” (Селимовић 1969: 275). Касније, загледан у причу и под утицајем Хасанових коментара, дервиш доживљава преображај схватајући да је прича опора и неухватљива те је прихвата као побуну против суровости живота, која, додуше, није могла да измени трагичне чињенице, али је постојање несрећне жене која је спавала са каменом на грудима учинила подношљивим будући да га је, под утицајем њене чаролије, осмислила милосрђем. Хасан, борећи се за право приповедача на интерпретацију истине, причу завршава бајколико: „Остала је прича: Живјела је у овој кући једна чудна и добра жена” (Селимовић 1969: 275).

Романи *Проклета авлија* Иве Андрића и *Дервиш и смрт* Меше Селимовића представљају поетичке и духовне тестаменте њихових писаца. Реч је слојевитим текстовима који своју најдубљу сродност испољавају преко архетипске приче о сукобу међу браћом, која је, истина, у Андрићевом роману сагледана и коментарисана из перспективе жртвованог брата, док је код Селимовића отворена перспектива кривца за братовљеву смрт. Судбина Џем-султана из *Проклете авлије*, злосрећног брата турско-српског порекла, који је постао средство у рукама исламског и хришћанског света, има аналогију у *Дервишу и смрти* и Нурудиновој побуни против канона, због злоупотреба религиозних начела у страдању његовог брата Харуна. Поступак полиперспективизма остварује се супротстављањем и допуњавањем историјског и митолошког контекста, којим се постиже мистификација, *затамњење приче* и релативизује историјска истина. Аутори користе сродне поступке: архетипске приче на којима се темеље романи релативизоване су другим причама или коментарима, идеологемама које рашчлањују, просуђују и интерпретирају романескна догађања – као део дискурса приповедача и јунака. Примењују се сложени

наративни поступци који двосмерно делују тако да свака прича служи истовремено као коментар друге приче, али и традиционалних облика, до којих нас воде жанровски цитати доводећи у питање универзалне поуке. Поређени аутори, коментарима, односно причама, омеђеним религијском, националном, историјском и егзистенцијалном перспективом, обликују иновирани наративне форме у равни микроструктуре текста: апсурдну параболу без поруке, поучну причу са парадоксалним наравоученијем и легендарно предање без чуда, чији су протагонисти истовремено ексцентричне, снажне индивидуалности, али и отпадници од друштва. Неретко се у контекстуализованим романима у функцији коментара јављају цитати или парафразе из светих књига *Библије* и *Курана* онеобичени историјским контекстом у који се доводе међусобним интертекстуалним прожимањима у оквир проблематике суживота хришћана и муслимана у Босни под Турцима, где су припадници обе вере једнако злоупотребљавани. Судбине (само)жртвованих јунака Џема (Ћамила) као и Харуна (Нурудина), мистификоване су уклапањем у јеванђелски архетип који везује тренутак догађања романа са вечним библијским и куранским временом. Идеја да истина не постоји, већ представља само различиту интерпретацију приче – заједничка је у интертекстуално прожетим делима те се тако објашњава архетип Христа у Ћамиловој причи о Џем-султану и Нурудиновој причи о страдању брата Харуна, чија је епитома појава бегунца у текији, архетип сукоба међу браћом у Хаимовој, јеврејској интерпретацији ове приче, типологија жртвеног јагњета у фра Петровој православној верзији повести о Џем-султану, наследнику Мехмеда II Освајача.⁶ Деконструисана параболоа о разметном сину препознатљива је у животним причама Нурудина и Хасана, а параболоа о сејачу и посејаном маскирана је у поетичкој равни поређених романа који приповедају своју поетику успостављајући интертекстуалне везе са *Библијом*, махом преко парафраза и алузија.

Умножавање прича испрличаних из различите перспективе и њихових вишезначних коментара који су обликовани поводом централне приче (приче у причи) чија је симболика круг, упућује аналитичара како на проблематизовање једнозначности традицијског контекста тако и на општу кризу коментара који се превазилазе новим причама и коментарима изведеним из друге наративне перспективе. Констатација је белодана у разлозима уможавања прича у *Проклетој авлији* везаних за немогућност досезања апсолутне истине која се открива у кругу прича које су својеврсни коментари, слободне интерпретације, у *ново и свечано рухо заоденута древна прича*, која пружа могућност сагледавања проблематике из различитих углова. „Смисао текста није напросто дат једном за свагда, него се непрестано остварује у читању и разумевању, а баш читање и разумевање успоставља у текстовима одређени смисао који се може разабрати у оквирима одређене традиције” (исп. Солар 1980: 34). Приче и коментари у *Проклетој авлији* и *Дервишу и смрти* представљају зачудну интерпретацију традиционалних наративних облика (изок-

⁶ Опажање се односи на чињеницу да је јунак карактерним особинама ближи хиперсензибилној мајци Српкињи него оцу Турчину.

ренута прича) који чине микроструктуру ових колажних романа унутар којих је могуће њихово разумевање али и *затамњивање* смисла и релативизовање истине коментарима.

Нурудинова исповест о страдању брата Харуна оквирна је прича романа *Дервиш и смрт*, има ограничену перспективу, коју расветљава други наратор Хасан, заступајући опречан став у коментарима и тако релативизује ставове протагонисте откривајући му истину да се кривица може родити из индолентног става, из пропуста да се делује што је подстицај његовом преображају од дервиша у човека. „Да сам издржао још који тренутак, да је моја љубав према брату била мало јача од моралних обзира у мени, све би се свршило добро. Или би било горе. Али бих можда спасао брата” (Селимовић 1969: 24). Коментатори и протагонисти романа слажу се у томе да се приче о грешници, сукобљеним ратницима из два табора и неутешној мајци – односе на ситуацију у којој је Нурудин. Налазе се, међутим, на различитим становиштима када је реч о поетици приче и тренутку њеног развоја: Нурудин у почетку заступа скептицизам професионалног коментатора који је удаљен од живота, а Хасан заговара идеју животности приче (исп. Селимовић 1969: 112). „О јадни дервишу! Може ли се икад десити да не мислите дервишки? Дјеловање по одређењу, одређивање по Божјој вољи, спасавање правде и свијета! Како се не угушите од тих великих ријечи! Зар не може нешто да се учини по људској вољи, и без спасавања свијета? Остави свијет на миру, ако Бога знаш, биће срећнији без те ваше бриге” (Селимовић 1969: 112). Током приповедања мењају се наратори и њихове приче, као и у *Проклетој авлији*, па Нурудин проблем кривице за братовљеву смрт почиње да сагледава из субјективне перспективе, искључиво настојећи да себи објасни властиту ситуацију, док Хасан брани начело иманентног објашњења отварајући питање односа приче према стварности и борећи се против аутоматизма њене перцепције. Приповедачи у Селимовићевом роману су и коментатори прича према којима утврђују супротна становишта. Хасан је скептик будући да узима ставове професионалног коментатора полазећи од живота, а Нурудин се креће од универзалних религијских норми и начела самеравајући их по први пут аршинима братовљеве трагедије и заступајући једнозначност приче у субјективним коментарима, што његовог брата Харуна, кога је напустио двадесетак година раније, када је побегао у текију, и тако остварио архетип блудног сина, чини *жртвом* његовог повратка породичном огњишту. До те спознаје Нурудин долази вођен Хасановим причама и коментарима тек пошто је оклевање да делује и препуштање куранским истинама његовог брата коштало живота.

Проклета авлија је жанровски колаж у ком доминирају четири приче, заправо различите варијанте историјске повести о борби за власт синова султана Мехмеда II Освајача, Бајазита и Џем-султана, које су обликоване тако да подсећају на библијске легенде о цару Давиду и Христу остварене у судбини јунака полутана Џем-султана и његовог сродника Ћамила. Стога се може констатовати да се роман гради на јеванђелској подлози и начелима композиције *Новог завета* будући да исту архетипску причу – причу о

животу изузетног јунака, који *није појава него трајање у свету*⁷ – интерпретирају четири наратора тако да нуде четири њене верзије. Они заступају и разнородне приповедачке концепције отварајући митски, легендарни и историјски контекст и тако коментаришу, на особен начин, моменте из Ћамилове (Џемове) биографије. Поређени романи изазивају семантичке и жанровске реминисценције на библијску легенду о жртвовању Исуса Христа, што је поступак онеобичавања исприповеданог будући да је јеванђелски архетип препознат у судбини јунака Турчина. Легенда (оно што треба прочитати) означава спис о животима и делима светаца прожет чудесним збивањима, настао по узору на *Нови завет*: креће се око типолошких ситуација у којима се манифестује узорна личност Исус Христ. Андрић попут Селимовића не поштује жанровске конвенције и тако иновира и креативно коментарише традиционални жанр пуштајући да чудесни догађаји застрашујуће и разорно делују у егзистенцијалној драми ексцентричног модерног јунака: „Говорило се да се, проучавајући историју турске царевине, ’преучио’ и, замишљајући да је у њему дух неког несрећног принца, почео да верује да је и сам неки несуређени султан”. Наведена ретроспекција Ћамиловог преображаја садржи алузију на Христов живот и коментар на божанско/људски идентитет као и на његово пророковано краљевско порекло које се доводи у везу са племенитим родом Џем-султана. Идеја да је време затворено у причу која реинкарнира/васкрсава протагонисту – значајна је за Андрићеву поетику, јер протагониста постоји док траје приповедање, а приповеда се док се остварује у свету њен архетип. Очекивано васкрсење изостаје у егзистенцијалној драми несрећног јунака, Ћамила, али се збива на поетичком плану у причи, која је у Селимовићевом као и Андрићевом роману потрага за истином, истином која се не налази у једној причи, него у њиховом кругу, у колажу различитих прича сложених на архетипској подлози.

На нивоу закључка треба констатовати да се Андрић и Селимовић у романима *Проклета авлија* и *Дервиш и смрт* саглашавају у следећем: да се модеран роман као хибридни жанр неминовно враћа традиционалним наративним облицима бранећи опстанак приче и приповедача. Такође, они заговарају став о потреби преиспитивања традиције на плану форме поступцима реинтерпретације и деконструкције. Библијско-куранске легенде су деконструисане, доведене у питање поуке у традиционалној параболи њеном ироничном интонацијом и дописивањем апсурдних коментара чиме се доводи у питање дидактичност прича. Тако у равни микроструктуре компарираних романа откривамо деформисан и преобликован традиционални жанр библијске параболе и поучне приче: дописивањем парадоксалне поуке, неочекиваним уклапањем изразитих индивидуалности у параболичну типологију, пародирањем форме у коју наратори заодевају обичне животне приче из којих се не може извући поука. Прича и коментар у романима *Проклета авлија* и *Дервиш и смрт* имају поетичку тежину и доприносе како поентирању тако и модернизацији дела. Деконструисани традиционални жанрови у

⁷ О овоме в. више у Радловић 2007.

сложеној структури модерног романа преко жанровских цитата служе отварању књижевних облика, упућују на могућност контекстуализације наративно истражене проблематике и опажању чврстих интертекстуалних веза међу поређеним романима.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ:

- Андрић 1981: Иво Андрић, *Проклета авлија*, Београд: Просвета.
- Андрић I 1981: Иво Андрић, Разговори с Гојом, у: *Историја и легенда*, Београд: Просвета.
- Брија 1999: Јован Брија, *Речник православне теологије*, Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ.
- Дил 1991: Пол Дил, *Симболика у Библији*: универзалност симболичког језика и њихово психолошко значење. Нови Сад: Добра вест, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Lagumdžija 1986: Razija Lagumdžija, *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Sarajevo: Oslobođenje.
- Leksikon ikonografije 1985: *Leksikon ikonografije i liturgike zapadnog kršćanstva*. Uredio Anđelko Badurina, Zagreb: Liber.
- Мелетински 2009: Јелеазар Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд, Српска књижевна задруга.
- Радуловић 2005: Оливера Радуловић: *Библијски подтекст романа Дервиш и смрт Меше Селимовића*. Оливера Радуловић. Књижевност и језик. год. 52. бр. 1, 315–328.
- Радуловић 2006: Библијска парабола у структури романа Дервиш и смрт Меше Селимовића. Оливера Радуловић. У: *Жанрови српске књижевности*, зборник бр. 3, Нови Сад: Филозофски факултет, Orpheus, 389–406.
- Радуловић 2007: Оливера Радуловић, Библијска легенда у подтексту романа *Проклета авлија* Иве Андрића. У: *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*. Зборник, књига I. Филозофски факултет, Дневник, Нови Сад, 259–273.
- Первић 1978: Мухарем Первић, *Приповедање и мишљење. Видови савременог југословенског романа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Пуле 1993: Жорж Пуле, *Метаморфозе круга*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Рикер 1993: Пол Рикер, *Време и прича*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Peleš 1999: Gajo Peleš, *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor naklada.
- Rečnik simbola 2004: Žan Ševalije, Alen Gerbrau, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.
- Селимовић 1969: Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Солар 1980: Миливој Солар, *Идеја и прича*. Загреб: Накладни завод Знање.

- Таргаља 1979: Иво Таргаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.
- Џацић 1973: Петар Џацић, *О Проклетој авлији*, у: *Савремена проза*. Приредио Милош И. Бандић, Београд: Нолит.
- ТУК 1989: *Tekst u kontekstu*. Priredio Novica Milić. Београд: Institut za književnost i umetnost.
- Шутић 1998: Милослав Шутић, *Књижевна архетипологија*, Београд: Институт за књижевност и језик: Чигоја штампа.

Olivera V. Radulović

THE STORY AND COMMENT IN THE NOVELS
 “PROKLETA AVLIJA” (THE DAMNED YARD) AND “DERVIŠ I SMRT”
 (THE DERVISH AND DEATH)

(Summary)

Scientific work entitled „The story and comment in the novels “Prokleta Avlija” (*The Damned Yard*) and “Derviš i smrt” (*The Dervish and Death*) deals with the poetics and semantics of the two compared literary works. This research focuses on examining the genesis of modern novel and the elaboration of the idea that the compared texts are built on traditional genres – legend, saga, parable, and *instructional tale*; *deconstructed, they are revealed in the microstructure of the texts*. The story as a comment, and comments in the form of dialogue or a debate, challenge the traditional narrative forms that involve the listener and not the commentator. They open up various possibilities of the story interpretation, serving not only the purpose of capturing but also reviewing cultural, religious and literary heritage, and the destruction of didactic narrative forms. It is marked by the idea that everyone has the right to their own story and the historical truth, which is relative itself; all in the context of the coexistence problem between people of different religious and national identity.

Ненад В. НИКОЛИЋ*
Универзитет у Београду**
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИВО АНДРИЋ О ВУКУ КАРАЦИЋУ

У реферату се анализира на који начин је Иво Андрић у приступној академској беседи „О Вуку као писцу” (1946) и пригодним чланцима „Вук, реформатор” (1947) и „Оптимизам Вука Караџића” (1964) представио Вука Караџића као писца, реформатора језика и културног делатника. Андрићев однос према Вуку Караџићу пореди се са оценом Слободана Јовановића о Вуку као сликару историјских личности и оценом Меше Селимовића о Вуку као реформатору језика и културе.

Кључне речи: Иво Андрић, истина, Слободан Јовановић, Вук Караџић, реализам, Меша Селимовић, стварност

Иво Андрић је о Вуку Караџићу дао неколико прилога, међу којима се издвајају приступна академска беседа „О Вуку као писцу” из 1946. године и годину дана касније написан оглед „Вук, реформатор”. Те 1947. године, поводом стогодишњице онога што се обично назива „Вуковом победом”, Андрић је објавио и краће чланке „Вуков пример” и „Вук и иностранство”, у којима нема нових идеја, а неки делови су дословно преузети из огледа „О Вуку као писцу” и „Вук, реформатор”. Сличан је случај и са доста касније написаним огледом „Оптимизам Вука Караџића”, такође писаним са поводом, да буде изговорен на скупу посвећеном стогодишњици Вукове смрти: безмало две деценије после претходних огледа, Андрић из њих преузима не само поједине реченице, већ и читаве пасусе, у закључку тек нешто мало другачије формулисавши место Вука Караџића у српској култури, али тако да ни то не одступа од основне линије начина на који га је представљао.

Ова кратка историја Андрићевог писања о Вуку открива амбиваленцију: са једне стране, Андрић о Вуку највише пише спољашњим поводима – обележавања стогодишњица 1847. и 1864. године – и своје увиде о њему не проширује него преписује самога себе; са друге стране, осећање обавезе да о Вуку нешто напише чак и када нема ништа ново да каже, упућује на оно што га је

* nenad.nikolic@eunet.rs

** Рад је настао у оквиру НП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века”.

водило да у приступној академској беседи – која је по правилу увек репрезентативни израз дотадашњег рада и погледа на свет новог академика – говори о Вуку. Код Андрића се зато јасно препознаје, са једне стране, високо место које Вуку Караџићу даје не само у српској књижевности и култури већ и у сопственој списатељској традицији, док са друге стране оно што представља разлоге такве Вукове истакнутости за Андрића остаје непромењено. Тај постојани поглед на лик и дело Вука Караџића, које он не одваја, осим из личног читалачког искуства потиче мање из проучавања научних студија, а више из ослањања на општу културну представу створену на основу њих, упрошћавањем неминовним када је реч о преношењу научних резултата у оно што треба да постане културни образац. Због тога Андрић и када ретко помене Стојана Новаковића, Јована Скерлића или Љубомира Стојановића, њих више парафразира него што их цитира и из свега што су они о Вуку писали бира само оно што се уклапа у његову концепцију. Свака проблематизација ставова о Вуку, а нарочито самих Вукових ставова – искључена је. Вук Караџић је за Андрића *неупитна и апсолутно дефинисана вредност*; ту вредност не треба утврђивати, њу само треба *показати*, учинити видљивом онима који је нису довољно јасно уочили. Зато су и Вукова вредност и смисао његовог дела код Андрића апсолутизовани, он о њима говори са снажним ослоном на метафизичку претпоставку о идентитету Вукове личности и његовог дела, које је пак за Андрића чиста слика стварности.

Данас би овакви ставови заслуживали мало пажње и било би сувише лако отписати их као заблуде Андрићевог времена, да се у Андрићевом писању о Вуку не препознаје *стратешко* успостављање Вука као апсолутног темеља изостављањем чињеница које је Андрић морао знати и пренебрегавањем изразито упадљивих противречности, јер све то упућује на потребу да се *Вук монументализује*, старију од конкретног испитивања његовог дела. Та потреба нарочито долази до изражаја када се Андрићеве ставови о Вуку упореде са огледом „Вук као сликар историских личности” Слободана Јовановића из 1938. године и књигом *За и против Вука* Меше Селимовића из 1967. године. Писана пре него што се Андрић изјашњавао о Вуку, односно када је са тим изјашњавањем завршио, ова дела показују да се Андрићево апсолутизовање Вука не може објаснити културним и књижевноисторијским околностима, јер су и пре и после њега два веома значајна аутора Вука посматрала мање или више *проблематизујући* његово дело. То су, уосталом, доста раније чинили и Стојан Новаковић и Скерлић, које Андрић цитира, али редуktivно, потпуно занемарујући све оно што се у његову монументалну представу о Вуку не уклапа.

*

* *

Када чланак „Вук, реформатор” Андрић започне наглашавањем да „тешко је данашњем човеку потпуно сагледати и оценити новину и необичност

Вуковог потхвата, револуционарни карактер његов, па према томе, тешко је схватити данас и отпор на који је тај потхват дуго времена наилазио у тадашњем јавном животу и борбу која је била потребна за његово извршење” (Андрић 1947: 93), он не мисли на тешкоћу разумевања иманентну сваком окретању прошлости, на временску разлику коју треба премостити интерпретацијом. Напротив, Андрић сматра да те тешкоће у разумевању потичу отуда што „пре свега, Вук је један од оних реформатора којима је било суђено да још за живота виде готово у потпуности тријумф својих идеја [...] Затим, Вук је својом упорном и непоколебљивом борбом тукао противнике до потпуног уништења, а својим дугим животом чак их и физички надживео. И на крају, све што је остало, људи и установе, изгубило се у општем признавању Вуковог дела и једногласном слављењу његове личности [...] Тако се, на крају, све што је било Вуково, мисао и дело, живот и борба, завршило у свеопштој ’глорији’, без сенке сумње, без трага порицања” (Андрић 1947: 93). Зато уместо интерпретације која треба да савлада време које Вукову реформу одваја од данашњих људи, Андрић својим читаоцима жели да предочи да се Вук није увек схватао тако недвосмислено монументално како се у том тренутку схвата, и то не зато да би испитао разлоге супротстављања Вуку и његовој реформи, него да би додатно подвукао „типично револуционарно обележје његовог дела” (Андрић 1947: 94) и „оно што је било највише бунтовно, опорно и опасно у Вуковом делу” (Андрић 1947: 94). Андрићев поглед у прошлост тако је *унапред* одређен Вуковом апсолутизованашћу: није циљ објаснити историјско кретање у којем је Вукова реформа настајала и превладала, него навођењем примера јаловог супротстављања Вуку још јаче истаћи његову неупитну величину и монументалност.

За такав поступак добар пример је осврт на Емануела Јанковића: „Године 1789. млади српски научник и преводилац Емануел Јанковић тврди у уводу једне своје књиге да му танко и дебело *јер* нису потребни, али одмах додаје: ’ја би заиста *јер* и при концу речи изоставио, да се нисам необичности бојао.’ / Тек са почетком XIX века нашао се човек који се није бојао те *необичности*, другим речима тога револуционарног *нонконформизма*” (Андрић 1947: 95). Јанковића ће Вук поменути и у огледу „Оптимизам Вука Караџића” (Андрић 1964: 120), у којем ће се такође поново осврнути и на Лукијана Мушицког (Андрић 1964: 119 и д.), о којем је у огледу „Вук, реформатор” врло опширно писао, јер за Андрића „држање Лукијана Мушицког [...] је тако типично” (Андрић 1947: 99) за све оне „који су, увидевши истину, кренули за Вуком, заостајали обесхрабрани, напуштали наоко безизгледну борбу против утврђеног и добро брањеног реда ствари и повлачили се или се понекад чак окретали против оног што су дотле славили или бранили” (Андрић 1947: 98-99). Усмереним више на Вукову личност него на његово дело, примерима Јанковића и Мушицког Андрић потенцира *храброст* да се буде револуционаран, заступа истина по сваку цену... Зашто, међутим, Андрић ни једном речју није поменуо Саву Мркаља? Зар он није најбољи пример колико мало значи разум без храбрости да се слободно употребљава? Зар пример Саве Мркаља, који се *Сала дебелого јера* одрекао и живот окончао у душев-

ној болници, не илуструје много боље снагу Вукове личности, која се изборила са оним што је Мркаља сломило? Због чега онда Мркаља у Андрићевим огледима о Вуку нема? Искључено је да Андрић за њега није знао (већ и зато што га Вук помиње у предговору *Српском рјечнику* из 1818). Није ли разлог у томе што би Вук тада морао да буде до краја сведен само на своју *личност*? Не би ли се, да Андрић помене Мркаља – који није, као Емануел Јанковић, само уочио вишак јерова, него реформисао целокупну азбуку – изгубила могућност да се каже да је Вук „нови Колумбо” (Андрић 1947: 98)? Дакле, иако у први план ставља Вукову храброст да слободно мисли и да се бори за своје идеје, Андрићу је веома стало да те *идеје* буду баш Вукове, *оригиналне* а не преузете од некога другог. Зашто? Зато што Вук треба да буде представљен као *апсолутни почетак*, прелом од кога све данашње настаје; такође, за Андрића је важна и Вукова рационалност, која би помињањем Мркаља изгубила нешто од своје величине.

Жеља за Вуковом *преломношћу* Андрића онемогућава и да његову *храброст* шире контекстуализује. Ако високо вреднује следеће Вукове речи: „’Једина је награда моја, којој сам се за то надао, била ова, да учени и у овом послу вешти људи, после смрти моје кажу да сам ја мој посао разумевао” (Андрић 1964: 124), како је могуће да га оне не асоцирају на речи којима Доситеј завршава *Писмо Харалампију*: „Мени ће преко мере плаћено бити кад когод од мога рода рекне, кад нада мном зелена трава нарасти: ’Овде леже његове српске кости! Он је љубио свој род! Вечна му памет!’” (Обрадовић 1783: 6)? Због чега се када цитира Вукову мисао да „’[...] је највећа разлика између човјека паметна и између простака, што паметан човјек једнако мисли и труди се да што боље научи или измисли, и да он буде паметнији од својих старих, а његова дјеца од њега; простак пак све је рад да остане као што су му и стари били а његова дјеца као и он што је [...]” (Андрић 1947: 96), Андрић не присећа Доситеја који је у *Животу и прикљученијима* апеловао да „ваља се мало и усудити и почети мислити како ће људи на сто година после нас мислити, ако нисмо ради остати всегда у првој простоти и детињству” (Обрадовић 1783а: 14)?

Ако „Вук својим филолошким погледима даје социјалну подлогу и баца у противнички табор, и то врло вешто, угарак прогреса; тако он од самог почетка везује своју идеју о реформи језика са идејом општег прогреса у свету, са напредним духом времена” (Андрић 1947: 96), уочавање да је Вукова идеја о прогресу *већ деценијама* присутна у српској култури онемогућило би тврдњу да Вук баца угарак прогреса у противнички табор, јер противнички табор, у којем су високо вредновали Доситеја, идеју прогреса већ одавно баштини, и то баш у вези са идејом о реформи језика, јер се Доситеј за народни језик залагао управо зато да би знање свима било приступачно, што је такође у тесној вези са друштвеним околностима. Просвећеност је, уосталом, увек била врло тесно повезана са друштвом и употребом разума унутар њега: Кантово дефинисање просвећености као „*излазак човеков из стања самоскривљене незрелости*” (Кант 1784: 43) доноси захтев „*Sapere aude!* Имај храбрости да се служиш *сопственим* разумом” (Кант 1784: 43), управо онај

захтев који код Вука Андрић тако снажно наглашава, а на којем је пре Вука инсистирао Доситеј, и то независно од Канта, чији се *Одговор на питање: Шта је просвећеност* појавио пошто је Доситеј већ изнео захтев „свободно мислити и сврх сваке вешти расуждавати и говорити” (Обрадовић 1784: 108). Ако би све то било узето у обзир, било би неопходно у Вуковом делу размотрити и традицију просвећености, како опште тако и српске просвећености, доситејевску традицију, од које се Вук уклањао, и због чега Андрић ни Доситеја не помиње у вези са Вуком. Било би, даље, неопходно поставити питање о различитим „социјалним подлогама” Доситејеве и Вукове мисли, као и о томе како је могуће да иста идеја демократизације знања путем верникуларног језика доведе до две различите концепције народног језика. Са друге стране, осврт на Саву Мркаља показао би да сам начин реформе азбуке није толико у вези са животним околностима народа колико са развојем језика и гласовног система, који се не могу свести само на те околности. Контекстуализовање Вука у Доситејеву традицију социјалног захтева за књижевношћу на народном језику како би се сви слојеви друштва охрабрили на слободно мишљење и Мркаљеву реформу азбуке ослоњену на теорију знакова Џона Лока (Деретић 1964: 205 и д.), довело би до потребе врло *диференцираног* разматрања Вуковог односа према претходницима и савременицима, а нарочито његових аподиктичких ставова о језику. Али помињући само Емануела Јанковића и Лукијана Мушицког као Вукове недовољно храбре и одлучне претходнике/пратиоце, Андрић може да потенцира Вукову величину; да га је довео у везу са Доситејем и Мркаљем, Вукова величина морала би да буде релативизирана: не би, наравно, била оспорена Вукова заслуга за данашњи облик језика и писма, али би та заслуга била више везана за његову борбеност и погођени правац у којем је у деветнаестом веку борбеност могла дати резултате, него за филолошке доприносе. Дошло би се, дакле, до онога до чега је дошао Меша Селимовић у књизи *За и против Вука*. Због чега до тога није могао доћи Андрић, који и иначе Вукову храброст, одлучност да заступа ставове које сматра истинитим, његов оптимизам да ће ти ставови превладати, ставља испред садржаја тих ставова?

Баш зато. Јер, да би предност могао дати „Вуковом оптимизму” – под којим мисли на „поверење у будућност, увереност да човек и његови послони, упркос свему и поред свега, иду путем усавршавања и напретка, да је такав напредак могућ и да за њега треба и вреди радити, и борити се, без обзира на непосредне резултате и видљиве користи” (Андрић 1964: 123), а који је у последњем огледу посвећеном Вуку само експлициран до краја, али је и у свим претходним чланцима био присутан – Андрић мора основу тог оптимизма – *Вуков разум* – претпоставити као неупитну чињеницу, која и све оно до чега се тим разумом дошло чини подједнако *апсолутним*. Ако би се признала Мркаљева улога, Вуков разум престао би да буде апсолут. Уколико би се Вуков оптимизам довео у везу са Доситејевим оптимизмом, поред тога што би Вуков разум изгубио на оригиналности и преломности морало би се поставити питање и о различитим начиним сагледавања друштва, односа према нацији, вери, језику... у столећу друге половине осамнаестог и прве

половине деветнаестог века. То су проблеми којима се Скерлић бавио када је реч о односу Доситеја и Вука: „И данас српски духови деле се на два велика дела: на оне којима је родоначелник и духовни отац Доситеј Обрадовић, са његовим реалистичким, рационалистичким и западњачким идејама, и на оне којима је родоначелник Вук Караџић, са његовим романтичним и уско националистичким идејама” (Скерлић 1909: 359). Цитирајући Скерлића о Вуку, Андрић то сасвим губи из вида, он цитира само оно што иде у корист његове тезе, да Скерлић „је рекао за Вука ’романтичар по идејама, он има рационалистички дух’” (Андрић 1946: 79), што је оцена из *Историје нове српске књижевности* (Скерлић 1914: 268), у којој међутим такође пише и да је Вук за деветнаести век „оно што је Доситеј Обрадовић био за XVIII век: књижевни реформатор и национални творац” (Скерлић 1914: 272), потврђујући и том паралелом да „данас се не може примити претерана Даничићева реч да је Караџић ’отац нове српске књижевности’, из простог разлога што је пре њега, и у његово доба, и мимо њега, било добрих српских писаца и прогресивне српске књижевности” (Скерлић 1914: 271). Насупрот томе, Андрић све који нису били са Вуком омаловажава (Андрић 1947: 96–97), а код оних одвећ значајних је неодређено опрезан: „и најбољи и најпросвећенији људи тадашњег времена, као Његош, Шафарик и други, који су Вука познавали и ценили, нису могли увек и у свему да му помогну, јер су често морали да се држе по страни из разних разлога и обзира” (Андрић 1964: 121). Андрић ни у једном тренутку не помишља да су они, можда, на реформу језика гледали *другачије* од Вука, као што ни у једном тренутку не може расправљати ни о Мушицковом схватању диглосије, нити допушта било какву оправданост примедби да је за јоту могло бити искоришћено неко од традиционалних слова српске ћирилице које је остало без гласовне вредности... Пишући о дискусији између Вука и Даничића о јоти, Андрић се уопште ни не осврће на оправданост Даничићеве примедбе „да се уместо озлоглашеног *ј* узме слово нешто друкчије по облику” (Андрић 1947: 102), него се бави Вуковом храброшћу да истраје на својој замисли. „Ето, по тој суштинској непопустљивости, по том одлучном отклањању сваког ’средњег пута’ [...] по томе је Вук револуционар, члан оне велике (не бројем велике) породице реформатора и откривача нових путева и нових светова” (Андрић 1947: 103) – да би ово могао тврдити, Андрић мора *апсолутизовати Вукову позицију*, оно што је садржај за који се он непопустљиво залагао, а да би то учинио мора да пренебрегне све што се у такву слику не уклапа. Такође, да је размислио о ономе што се добро знало, да *Нови завјет* није могао да буде преведен само уз помоћ речи којих је било у *Српском рјечнику*, да је Вук накнадно прихватио и неке идеје својих противника, Андрић би морао да постави питање о средњем путу о којем Вук није говорио, али којим је понекада ишао. Но, Андрићу је потребно да Вука *издвоји* и *супротстави свима*, па тако не само што занемарује све што је о Вуковим претходницима и савременицима написао Скерлић – кога цитира – него када описује напоре за издавање *Српског рјечника* (1818) Андрић (1964: 118) занемарује и оно што је о томе сам Вук писао у његовом предговору.

Могоа би се пронаћи још читав низ сличних примера, који јасно показују да је Андрић Вука издвојио у *монументалну фигуру од које почињу српски језик, азбука и нова књижевност* упркос томе што је морао знати да ситуација није тако једноставна и да Вук није самоникли геније, него да је његов заиста храбар и ентузијастичан рад био ослоњен на, пре свега, филолошко достигнуће Саве Мркаља, а да му је када је реч о идеји прогреса велики претеча био Доситеј, а што је Андрић све занемарио.

Укратко, *Андрићу је потребан монументалан Вук*. Зашто? Није ли то у вези са његовим општијим метафизичким захтевом испостављеним књижевности, а који се испољио у приступној беседи „О Вуку као писцу”, која је не само успоставила непроблематичан идентитет између Вукове личности, његовог дела и истине о српској стварности, већ је и самом књижевном стварању дала метафизичку подлогу истинитости?

*
* *

Завршавајући приступну академску беседу „О Вуку као писцу” увереношћу да „осветљавање и истицање позитивних страна његовог лика и његовог дела потреба је нашег времена, један од задатака који се намећу” (Андрић 1946: 92), Иво Андрић је имплицитно признао да Вуков и лик и дело имају и *негативне* стране, које не треба да буду осветљене – уместо уравнотежене слике Вуковог лика и дела, Андрић се залаже за његово искључиво позитивно приказивање. Како се то слаже са његовом почетном тврдњом да „за цело његово дело могло би се казати оно што је он рекао још у почетку о својој борби за народни језик: ’Ту господари здрави *разум и истина*...’” (Андрић 1946: 79), а која пресудно обележава Андрићев приступ Вуку као писцу, у тој мери да се беседа завршава сликом Вука као човека „који је нашу културну будућност гледао као светлу визију у којој ’... од дана до дана, све друштво паметних расте, а лудих се умањује, и тако разум и истина побјеђују” (Андрић 1946: 92). Изабравши да своје излагање о Вуку као писцу омеђи истицањем *разума* и *истине* као водећих принципа његове литературе, није ли Андрић одступио од жеље да својом беседом надомести то што „о Вуку као писцу, о духу, облику и техници његовог књижевног израза није много писано” (Андрић 1946: 78)? Како се жеља да се опише „његов карактеристични начин гледања и описивања ствари” (Андрић 1946: 82) може помирити са увереношћу у истинитост описа?

„Ум, то је његова мера за људска дела и односе у јавном и приватном животу” (Андрић 1946: 79), па „нечег егзактног, математског било је у његовом начину рада” (Андрић 1946: 80), због чега је он *истинит у апсолутном смислу*, али зар то Вука не одваја од његовог дела, у оном смислу у којем је математички доказ независан од онога ко га пружа, онако како нечији „карактеристичан начин гледања и описивања ствари” никада не може бити? Дефинишући Вука као *реалисту*, полазећи од „основне и најобичније дефиниције да је реалистичка она књижевност ’која тражи најобјективнији и најконкрет-

нији израз да уобличи стварност⁷, и да је реализам, по речима једног старијег Француза, 'la sincérité dans l'art' (искреност у уметности), ми ћемо лако увидети да су речи 'реалиста' и 'реализам' у Вуковом случају само формално и привидно анахронизми, а да у ствари одговарају, бар једним добрим делом, доминантним цртама Вукова духовног склопа и основним методама његовог књижевног рада" (Андрић 1946: 83), Андрић наводи три битне особине које „тражи техника доброг писца реалисте: [...] пажња, избор и смисао за карактеристичну појединост" (Андрић 1946: 83). Под *пажњом* мисли на то „да је он и увек свуда присутан и стално усредсређен, код сваке поједине ствари, на оно што је битно, значајно и неопходно да се једна слика пренесе од писца који ју је уочио до читаоца који треба да је сагледа и да схвати и прими мисао или осећај који слика носи" (Андрић 1946: 83–84), *избор* представља способност писца да „изабере из вртлога појава ону која може да послужи као сталан образац за колебљиви и пролазни низ сличних феномена и која, пропуштена кроз пишчеву призму, добија довољно рељефности, довољно снаге и убедљивости да од великог круга читалаца буде прихваћена и призната као таква, тј. као стварна и типична. Другим речима, ми сви реагујемо јаче или слабије, мишљу и осећањем, на појаве око нас, али наше су реакције редовно случајне, неповезане, кратковеке и произвољне. Једино писац, прави писац реалиста, бира [...] и од појава које је изабрао ствара трајне и типичне ликове или слике друштвених стања" (Андрић 1946: 84–85), у чему му помаже *смисао за карактеристичну појединост* као способност „да између множине детаља открије онај који има пресудну важност за верност слике уопште, онај на коме ће почивати веродостојност целокупног казивања. За писца реалисту ти детаљи нису само сликовите фигуре, као што ни речи којима треба да их наслика нису и не могу бити случајно захваћене боје са неке богате палете ни произвољна игра звука, него стварне и строге лозинке по којима га ми читаоци познајемо и признајемо као сведока и на основу којих прихватamo његово сведочанство као истинито и веродостојно" (Андрић 1946: 85), па пошто је навео Вуков опис „како су субаше Алипаше Видајића пошле на српске устанике" (Андрић 1946: 85), Андрић поентира: „Са неколико једноставних речи писац даје слику пљачке, не општу и бледу слику неке које му драго пљачке, него стварност саму" (Андрић 1946: 85). Како се од *неколико једноставних речи* долази до *саме стварности*?

Андрићев опис реалистичког поступка, као увод у анализу Вука као писца, одлично показује оно што ће шест година касније истаћи Ролан Барт: „Реалистичко писмо далеко је од тога да буде неутрално, оно је, напротив, крцато најуочљивијим знацима фабриковања" (Барт 1953: 42). Данас, више од пола века касније, није потребно доказивати да „ниједно писмо није у већој мери патворено од овога које је полагало на то да непосредно слика природу" (Барт 1953: 42) и да „поред фабриковања писма, натуралистичка естетика садржи и конвенцију која одређује шта је стварно" (Барт 1953: 42), али вреди поставити питање о *специфичним разлозима* због којих Андрић – и сам реалистички писац (у широком смислу појма како га он примењује на Вука) – инсистира на стварности писања које је изразито *метафорично*, чију метафоричност

он сам наглашава говорећи о смислу за карактеристични детаљ. Ако се добро одабраним детаљем представља сама стварност, то значи да је *стварност успостављена метафором*. Андрић је, са друге стране, хоће као *ствар по себи*. Јер, говорећи о Вуковој рационалности и егзактности његовог рада, Андрић истиче да „у животу, у сваком послу [...] Вук тражи да проникне у стварност или, како он каже, ствар. [...] / Ствар, дакле, то је оно до чега је Вуку стало, то је оно на чему се он осећа јак и несавладљив [...] / [...] био је сав усмерен у једном правцу: да упозна стварност народног живота, у првом реду језика, да јој одреди облике и утврди правила, и да друге упозна са њом” (Андрић 1946: 80). Ствар и стварност – да ли је то исто? У *Српским рјечницима* „ствар” се преводи као „das Ding, res” (Караџић 1818: 794; Караџић 1852: 714), а реч „стварност” – не постоји. Због чега Андрић не остаје при Вуковој речи, него уводи појам који Вук није користио? Стварност као појам шири од ствари – „укупност онога што делује одн. постало је делатно, ступило у постојање, доспело у егзистенцију и докучиво је одн. сазнатљиво као нешто делатно или издејствовано. У специјалном метафизичко-онтолошком смислу стварност је укупност бивствујућег, у једном другом погледу суштинског насупрот појављујућем, несуштинском, само емпиријском, случајном” (*Речник филозофских појмова* 1998: 597) – омогућава Андрићу *кретање од појединачног догађаја до свеукупности егзистенције*. Јер, Вук када говори о ствари том речи означава појаве различитог обима, па ствар јесте могуће изједначити са стварношћу, али не увек. Андрић, међутим, то изједначавање увек врши, како би се стварност, укупност већег броја ствари, претворила у *ствар по себи*. Тако се *апсолутизује* Вуково представљање стварности: стварности народног живота, пошто ју је упознао, Вук треба да „одреди облике и утврди правила, и да друге упозна са њом” – по овоме, правила и облици постоје у самој стварности, па Вук само треба да их и другима представи, иако је у опису реалистичког приповедања Андрић јасно показао да писац из *низа појединачних ствари* треба да изабере оне које ће, постављене у одређени редослед, дати *слику стварности* која пре тога није постојала као за све спонатно уочљива, али која ће, када буде обнародована, бити прихватљива и за друге. Поклањање велике пажње читаоцима, који треба да прихвате слику стварности у књижевном делу као истиниту и веродостојну, упућује на значај заједнице у којој се одвија књижевна комуникација, истовремено оспоравајући апсолутност стварности: јер, да је она спознатљива и представљива математички егзактно, не би било потребе за читалачким препознавањем и прихватањем, рационална провера, независно од онога ко је врши, била би довољна.

Дакле, Андрић о реалистичком писцу говори као о некоме ко има способност да из низа случајних дешавања издвајањем појединих појава и њиховим приповедним уланчавањем у облици представу о стварности, али инсистира на истинитости такве представе како би у Вуковом писању била откривена апсолутна истина народног живота као ствари по себи која се у њему одражава.

Међутим, битно метафоричан начин представљања стварности чини стварност *увек интерпретативном* – она је *ствар договора*, а не ствар по

себи. Добро је познато да је Вук јунаке своје прозе приказивао преко карактеристичних детаља, чинећи их тиме врло животним и, по Андрићу, стварним, али тешко је не сложити се са Слободаном Јовановићем да читалац „особите грађе” о Милошу Обреновићу „има утисак да се Вук сувише задржава на једној Милошевој слабости, па да је чак и преувеличава, јер очевидно било је сувише рећи да су се код Милоша, који је извојевао Србији полунезависност и присајединио јој шест нахија, сви државни послови ’свршавали са спрдњом” (Јовановић 1938: 661–662). Оваква сумња у Вука се код Андрића нигде не може наћи и баш то потврђује да је њему потребан монументалан Вук, чије писање представља апсолутну истину о стварности. Јер, Андрићу је примедба о Вуковом карикатуралном представљању Милоша вероватно била позната; не зато што однекуд знамо да је читао чланак Слободана Јовановића у *Гласнику Југословенског професорског друштва*, него зато што има исувише коинциденције у Андрићевом одабиру следећег примера да илуструје Вуков приповедачки поступак: „У београдском граду је искупљена читава турска војска. Дуго и узалудно очекиван, Милош стиже најпосле, први пут, Алипаши Марашлији у Београд. Вук то описује овако: ’Кад Милош с кнезовима прође кроз ове Турке и дође Алипаши у собу, а то неколике паше и више од шест бимбаша и ајана и бегова седе унаоколо, но код свију њи така је била тишина, да би човек могао чути муу да лети: само су гдекоји димови из чибука излетали, а многи су чибуке само у устима држали, не пуштајући ни дима” (Андрић 1946: 87–88). Исто место (само са још једном реченицом више на почетку, која је код Андрића парафразирана) наводи и Слободан Јовановић, да би приметио да „сви ови Турци с чибуцима могли су без икакве штете изостати из једног чисто историског приказивања, али Вук се није задовољавао историским приказивањем, он је хтео да нам Милошев састанак с Али-пашом прикаже као сцену, а са сценског гледишта, ти Турци поређани у круг, готово скамењени од пренапрегнутог ишчекивања, с чибуцима од којих се неки и не диме, необично појачавају укупни ефекат” (Јовановић 1938: 661). Андрић, пак, тврди да је то „призор у коме је савршено и једноставно дана тишина и језа једног историјског тренутка” (Андрић 1946: 87). Било би, заиста, врло необично да је оваква полемичност спонтано настала, без Андрићевог познавања Јовановићеве оцене датог Вуковог описа, јер Андрићева полемичност је усмерена на то да баш она два елемента која Јовановић раздваја – историчност и сценичност (односно литерарност) – повеже у једно. Да ли је то оправдано?

Андрић наводи још један занимљив пример: „Описујући црногорску ношњу, Вук каже: ’На глави носе капе од црвене чохе посувраћене до врха, и спољна посувраћена страна постављена је црнијем платном; кад се платно поцијепа, остаје капа црвена. За капом држе новац и друге ситнице, а у рату фишеке да их лако дохватају.’/ Требало је видети много капа и читавих и поцепаних и имати добро око да би се, описујући један мали, споредни део ношње, бацила, као узред, светлост и на економско стање народа који такву капу носи, и на његов свакидашњи живот и његов начин ратовања” (Андрић 1946: 90). Нешто слично би се могло рећи и за Турке са чибуцима: они нису

правило, напротив, они су изузетак и баш као изузетак изузетно *историјски* карактеристични – сцена коју је Вук описао није била могућа ни раније ни касније, била је могућа само тада, када је однос снага Срба и Турака био такав да су Турци скамењени од неизвесности чекали Милошев победнички долазак, због чега је та *сцена неодвојива од историјског времена, иако не одговара научном схватању историографије*. Слободан Јовановић је пре Андрића истакао да „Вук је имао правило да бележи све што види, и ништа више него што види. Повучени његовим примером, и други су после њега бележили све што виде, – и ипак зато њихове белешке вреде много мање од Вукових. Лако је бележити оно што се види, али тешко је видети оно што вреди да се забележи. Вук је имао сигурно око за оно што је главно и карактеристично, – и та се његова особина нарочито посведочила у његовим сликама историских личности” (Јовановић 1938: 663), поентира Слободан Јовановић на крају свог чланка. Андрић томе не може ништа ни додати ни одузети када је реч о поступку, али када је реч о статусу онога што се бележи Андрић са далеко већом одлучношћу то именује историјском стварношћу. Док се код Слободана Јовановића одржава *разлика између историје и фикције*, та разлика је код Андрића *укинута*. У неким случајевима, као када је реч о Турцима са чибуцима, то укидање делује оправдано, баш као што је тешко оспорити да опис црногорске капе упућује на животне околности Срба у Црној Гори. Међутим, ни једно ни друго се, заиста, не могу прихватити као историја или социологија, јер се у оба случаја ради о *симболичком представљању стварности*: начин живота у Црној Гори се згуснуо у капу, баш као што је преломност историјског тренутка највидљивија у Турцима са чибуцима, али да би то неко разумео он мора имати већ изграђену представу и о Србима, и о Турцима, и о њиховом међусобном односу, турским навикама... Читалац који би прочитао само ту епизоду, без познавања контекста, могао би, истина, да препозна Милошеву супериорност, али не би схватио њену историјску преломност, не би се приближио историјском времену које она метафорично представља. Управо ту, у односу између контекста обликованог заједничким предразумевањем публике и писца, и приповедног издвајања појединих сцена као симбола једног историјског времена, налази се чвор који повезује историју и фикцију, који за ауторе који следе (и често радикализују) Ролана Барта представља доказ да је историја увек фикција, док се Андрић прави да тај чвор не примећује, како би могао тврдити да је Вуково писање потпуно веродостојно стварности.

За Слободана Јовановића, који примећује да Вук у описима Милоша претерано место даје спрдњи, али у општој оцени његовог историјског портрета признаје да су ти портрети „ухватили свог модела у његовом најкарактеристичнијем ставу” (Јовановић 1938: 662) и нарочито истиче (чак два пута, на почетку и крају чланка) да је Вук „имао и код догађаја и код људи осећање њиховог унутрашњег јединства и њихове укупне карактеристике, – и стога бележио само оно у чему би се то јединство и карактеристика огледала” (Јовановић 1938: 659), приказивање Милоша је пре свега *претераност*, и то типска а не само Вукова, јер „као сви оштри посматрачи, и он је имао

склоности да претерује у реалистичком приказивању, а реалистичко приказивање, кад се с њиме претера, прелази у карикирање” (Јовановић 1938: 659). Да ли онда разлику између историје и фикције Слободан Јовановић одређује разликујући *историографско приповедање* и приповедање које није такво? За Јовановића је приповедање неопходно за историју, јер само оно може успоставити „осећање унутрашњег јединства и код људи и код догађаја” (Јовановић 1938: 663). Причу као *сагласје несагласности* Јовановић је описао анализирајући Вуков поступак: „Кад Вук описује једног човека, ми видимо како се особине тога човека, маколико иначе различне, ипак на неки начин једна с другом слажу, и како управо у тој њиховој међусобној вези и лежи његова карактеристика” (Јовановић 1938: 663). С обзиром да се то слагање дешава у приказивању које открива карактер „у једној на први поглед неважној радњи, у једној случајној речи и покрету” (Јовановић 1938: 662), данашњом терминологијом би се могло рећи да је Јовановић препознао *приповедни идентитет* Вукових јунака, јер то што се карактер испољава у *неважној радњи*, открива – неважношћу – његову уклоњеност од историјске приче, са једне стране, док са друге – *радњом* – упућује на изразиту приповедност. Како су, онда, ти карактери *историјски*? Тако што су смештени у *време* које их одређује у оној мери у којој су неке њихове особине или поступци незамисливи у другом времену. То је *метафоричност* која упућује на *историјско* време и њу је Андрић препознао у Турцима са чибуцима, које је Јовановић посматрао само као сценски ефекат, пропуштајући да уочи везу између историје и метафоре којој је, пишући о карактерима, био веома близу.

Са друге стране, у Вуковим карактерима препознају се и одређени *универзални обрасци*: ако је Милош у „особитој грађи” карикатурално приказан, портрети Хајдук-Вељка Петровића или Ђорђа Ђурчије прате обрасце херојске биографије усмене поезије. Приповедно обликовање лика увек захтева ослањање на одређене приповедне схеме да би он могао бити конфигуриран, али као што је Милош карикатурално приказан, исто тако је као карикатура могао бити дат и Хајдук-Вељко, да се Вук усмерио на једну његову особину, онако како је учинио описујући Милоша у „особитој грађи”. Занимљиво је да Иво Андрић препознаје везу Вуковог приповедања и литерарних образаца: „Зар то није као нека ренесансна 'beffa' (крвава шала), или као оријенталска прича у којој има и лукавства и мудрости и безданог притворства?” (Андрић 1946: 88). Ипак, он не поставља питање *чиме* је условљен Вуков избор конфигуративних образаца који утиче даље на избор појава од којих „ствара трајне и типичне ликове или слике друштвених стања” (Андрић 1946: 85). Док се за Слободана Јовановића може претпоставити да подразумева да прошлост има неко своје биће, да постоји унутрашње јединство догађаја које треба препознати и приповедно изразити, а којем оно што се не уклапа у ту причу доприноси на уверљивости, осим уколико не оде у карикатуралност, али у оба случаја представља *вишак* у односу на историјску причу, код Андрића се такође препознаје одсуство питања о начину и разлозима бирања *облика заплета* који ће условити избор појава које ће бити представљене, али је то код Андрића проблематично, јер док Слободан Јовановић од по-

четка до краја претпоставља несумњивост унутрашњег јединства догађаја и људи, захтевајући само способност да се оно препозна, Андрић детаљно описује поступак реалистичког писца који својим изборима ствара истину стварности *метафоричним* путем. Како је могуће, онда, то сматрати апсолутном истином?

Иако и за Слободана Јовановића и за Андрића историја постоји у причи о прошлости, разлика међу њима је у томе што је код Јовановића онтолошка претпоставка о прошлости-по-себи у чију причу треба проникнути и представити је непроблематична у оној мери у којој он саморазумљиво разликује историју и не-историју, док се код Андрића оно што су за Јовановића историја и не-историја повезују у појму стварности. Несумњиво је Андрић у праву када напише да „понекада такво његово запажање није друго до генијалан блесак који открива једну појединост дате стварности. Тако он негде посве узгред примећује да 'Турци не пишу много'. Свак ко је имао само мало увида у турски начин живота, осетиће колико је ово запажање у својој простоти и белоданости тачно; и свак ће увидети да му се и самом наметало, али да га никад пре Вука није овако добро уочио нити би га могао овако једноставно и јасно изразити” (Андрић 1946: 89), али то још увек не значи да је Вуково приказивање апсолутно истинито. Јер, баш тиме што се позива на *заједнички* увид о стварности, Андрић Вуково запажање ограничава на искуство одређеног колектива. Ако се Вук, „како сам каже, трудио 'да опише све онако просто, без икакве *мајсторије* и *философије*, као што би Србин Србину приповиједао” (Андрић 1946: 86), да ли то значи да је приповедање историје *различито* од литерарног приповедања, за које „треба веровати његовој карактеристичној и речитој исповести: 'Али ће ми слабо ко вјеровати и разумјети, како је приповјетке тешко писати” (Андрић 1946: 82), и то зато што, такође наводи Андрић, „у писању приповијетки већ треба мислити и ријечи намештати, да не би ни с једне стране било прећерано” (Андрић 1946: 82). Како је могуће да је писање приповедака толико теже од писања историје? Да ли би се у томе могао препознати аргумент који потврђује да је у Вуковим историјским списима заправо пресликана сама стварност? Или би се, можда, могло закључити да се Вук при писању историје није толико трудио „да не би с једне стране било прећерано”, па је на појединим местима претеривао, како Слободан Јовановић тврди? Зашто Андрић, који Вуку очигледно верује да је тешко писати приповетке, ни мало не сумња у спонтаност и лакоћу простог приповедања без икакве мајсторије? Такође, ако се поверује у Вукову лакоћу историјског приповедања, зар се не би требало питати о обрасцима који том лакоћом несвесно управљају, баш онако како формулативност управља стиховима народних песама које „лако је репродуковати” (Андрић 1946: 82)?

Укратко, док код Слободана Јовановића постоји онтолошки непроблематична претпоставка веродостојности историјске приче ако је испричана како треба – па се он Вуком бави у контексту његових поступака којима се то постиже или, понекада (заправо, врло ретко), изневерава – Иво Андрић детаљно описује начин на који Вук уобличава стварност, запажањем одређених појава, карактеристичних из перспективе одређене заједнице чији је Вук глас-

ноговорник постао захваљујући својој способности ослоњеној на заједничко подразумевање света, али врхунски изоштреној, избором појава које ће бити уланчане у причу која треба да представи неко дешавање, али и једно одређено време, које нарочито долази до изражаја преко неке карактеристичне појединости могуће само у времену које описује. Ако, дакле, Андрић зна да причу успоставља Вук, због чега он у њу полаже исту ону метафизичку претпоставку којом је Слободан Јовановић утемељио свој приступ Вуку као сликару историјских личности?

*
* *

Написани после низа Андрићевих историјских приповетака, романа *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника*, огледи „О Вуку као писцу” и „Вук, реформатор” носе посебну тежину, нарочито када се узме у обзир да је Андрић потоњим обележио стогодишњицу „Вукове победе”, а први изговорио ступајући у Академију. Избором да приликом ступања у Академију говори о Вуку као писцу, реалистичком писцу у чијем је писању истинито представљена стварност народног живота захваљујући Вуковој пажњи са којом је посматрао свет, избору појава вредних да буду описане и смислу за карактеристични детаљ којим је постигао веродостојност, а све то утемељено на рационалним основама, Андрић је свакако говорио и о себи, сврстао себе у традицију Вука Карацића, о чему је већ доста било речи. Оно што данас привлачи највише пажње, то је начин на који је Андрић ту традицију схватао. Она је за њега, како се види из ових огледа, представљала *апсолутни прелом у српској култури*, потпуно нови почетак књижевности која није ни у каквој вези са оним што је било пре и против Вука, који је својим писањем представио *апсолутно истиниту стварност народног живота*. Чињеница да је код Слободана Јовановића могао да пронађе наговештаје Вукове претераности, карикатуралног приказивања Милоша Обреновића, питање односа између историје и сценског ефекта, Андрића није поколебала у уверенисти у апсолутну истинитост Вукове слике стварности. Јовановићеву примедбу о карикатуралности и претеривању у реализму (мада, према Андрићевој дефиницији реализма, тако нешто није могуће а да не престане да буде реализам) Андрић је игнорисао, са запажањем да сценичност није нужна у историјском приказивању имплицитно је полемисао, поводом исте сцене тврдећи баш супротно, да она најбоље представља језовитост једног историјског тренутка. Ту се препознаје разлика између Јовановића и Андрића: први историју посматра као причу, уобличену тако да покаже светскоисторијско кретање у које је она и смештена, док је за Андрића историја и прича, али и читав склоп односа који су омогућили одређени догађај, поступак, карактер или предмет попут црногорске капе, за коју Андрић тврди да је могла бити описана тако како ју је Вук описао само уз добро познавање свих животних околности. Зато је Андрић склон да све те, за Јовановића упечатљиве али историјски неважне детаље, сматра као историјска сведочанства, на основу којих се може

прићи стварности народног живота. Вишеструко упућивање на читаоце који треба да препознају веродостојност и истинитост речи којима је у тим детаљима представљена прошлост указује на *укидање објективности* онако како је Јовановић претпоставља када говори о историјској причи, која по њему објективно постоји унутар прошлих догађаја, па историчар треба да је препозна и представи, а што ће најбоље учинити онај ко добро запажа и има око за детаље. Међутим, Јовановић ту не мисли на исту ствар на коју мисли Андрић. За Јовановића је важно разумети узроке догађаја и препознати преломне тачке светскоисторијског кретања које представљају моменте преокрета који омогућавају заплет историјске приче; Андрић мисли и на то, али и на способност да се целовито запажање времена згусне у један детаљ, да се време представи метафорично, због чега се код њега тако лако и прелази са ствари (једне) на стварност (свеобухватна представа о свим стварима). Другим речима, код Јовановића је пре свега реч о *хронологији заплета* у којем су обједињени непосредни узроци светскоисторијских догађаја и кретања, док је код Андрића хронологија подређена *темпоралности* згуснутој у метафору. Јовановићу је, отуда, лакше да не сумња у објективистичку претпоставку, он трага за узрочно-последичним односима којима се обликује заплет историјске приче. Андрић, са друге стране, нарочито с обзиром на своје лично списатељско искуство, мора или да потискује свест о могућности и другачијег метафоричног представљања времена и стварности или да крене у трагање за најадекватнијим – истинитим – начином представљања стварности.

Управо ово друго Андрић чини. Њему не може бити непознато да се једно време метафорично може представити на више начина. Зар зато он и не покушава да успостави правила за најистинитије приказивање стварности? Управо зато је потребна читалачка публика, заједница, као гарант истинитости и веродостојности. Зато се и успутно примећивање сличности Вуковог писања са појединим жанровима не развија, нити се испитује веза Вуковог писања и образаца приповедања у епској поезији, него се верује Вуку на реч да ће просто, као Србин Србину, без сваке мајсторије приповедати. Ту код Андрића долази до *противречности*: он са једне стране истиче *поступке* којима је стварност обликована, док са друге стране хоће да те поступке представи као *потпуно прозирне*. Тиме он постаје одлична илустрација за оно о чему ће Ролан Барт само неколико година касније писати: да је писање које жели да буде сасвим прозирно, потпуно непосредно, заправо најпретенциозније. Када се такво Андрићево описивање Вука као писца, али и реалистичког писца у најопштијем смислу те речи – што значи, и самога себе као писца – доведе у везу са односом према Вуку као реформатору, апсолутном преокрету и почетку нове српске књижевности, монументализованом до те мере да се о њему не може расправљати, да сви подаци који би могли довести у питање његову апсолутност једноставно нестају из свести – па тако Андрић никада ни једном речју не помиње Саву Мркаља, нити га Вукова усмереност ка будућности асоцира на Доситеја, а Скерлића цитира селективно, занемарујући све што он пише о Вуковом односу према својим великим претходницима – неминовно је да се у Андрићевом схватању српске културе јави *кртост* базирана на *метафи-*

зичкој претпоставци о могућности истине о стварности и историји у приповедању. Код Андрића се нигде не може препознати дух нијансе, тумачења, мерења, какав постоји у књизи *За и против Вука* Меше Селимовића. Занимљиво је упоредити завршетак Селимовићеве књиге на којем се истиче да „уза сав огромни значај који има Вукова реформа, било би природно да она буде широка основа а не канон, да се прилагођава времену и степену развитка духа и опште културе, а не да њена стартна суштина постане сметња” (Селимовић 1967: 163) са завршетком Андрићевог познијег и нешто балансиранијег огледа „Оптимизам Вука Караџића” на којем се каже да „језик је, то сви знамо, жива снага са којом је везана не само култура него и само постојање једног народа [...] Сви смо ми, без разлике, позвани да будемо творци и чувари језика, и сви ми, свесно или несвесно, утичемо на његов развитак, усавршавајући га или кварећи [...] и у њему се врши сталан процес стварања и растварања; он се мути и бистри, бистри и мути, троши се и крњи, али и расте обнављањем, богаћењем и превазилажењем сама себе. Томе природном току ствари не може нико крај сагледати. Али једно се, мислим, може већ сада казати. У том развитку, у његовој основи, биће, као и до сада, увек присутан стваралачки дух Вука Стефановића Караџића” (Андрић 1964: 124). Наравно, нико неће оспорити да је основа данашњег језика Вукова, али са друге стране, у Селимовићевој студији је показано да „напуштали су Вука и искривљавали његов прави смисао управо ’вуковци’, фанатични следбеници [...] који су једну живу и животну идеју претворили у догму” (Селимовић 1967: 117). Андрић, јасно, није један од таквих „вуковаца”, али је уочљиво са колико је више помпезности уобличена Андрићева оцена о Вуку и данашњем језику од Селимовићеве. Док Селимовић јасно раздваја основу и канон, језички пропис и дух језичке реформе, Андрић у врло пажљиво формулисаном ставу упућује такође на Вуков стваралачки дух, али тако да у првом плану није раздвајање духа и прописа, које ће тако снажно истаћи Селимовић. Није ли овде, зато, поново реч о томе да Андрић, са једне стране, *осећа поливалентност* језика, стварности њим описане, мноштво истина – како би то, уосталом, могао не осећати писац *Травничке хронике* – али да, са друге стране, *тражи метафизичко утемељење*, једну истину и једну стварност које би, као надређене, обухватиле све те поливалентне стварности и истине, и које би се испољиле у приповедању, језиком који у себе укључује све поливалентности и мири их на апсолутан начин. Да би се веровало у такав језик који ће описати апсолутну истину стварности у којој се мире све појавне супротности, нужна је метафизичка претпоставка, коју Андрић везује за Вука Караџића, јер тиме остварује двоструки циљ: апсолутизује језик који од њега потиче и реалистички начин писања.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1946: И. Андрић, О Вуку као писцу, *Уметник и његово дело* (Сабрана дела *Иве Андрића*, књ. 13), Београд: Просвета, 1981.

- Андрић 1947: И. Андрић, Вук, реформатор, *Уметник и његово дело* (Сабрана дела Иве Андрића, књ. 13), Београд: Просвета, 1981.
- Андрић 1964: И. Андрић, Оптимизам Вука Караџића, *Уметник и његово дело* (Сабрана дела Иве Андрића, књ. 13), Београд: Просвета, 1981.
- Барт 1953: R. Bart, Nulti stepen pisma (Le Degré zéro de l'écriture), *Književnost, mitologija, semiologija*, izabrao Miloš Stambolić, preveo Ivan Čolović, Београд: Nolit, 1979.
- Деретић 1964: Ј. Деретић, Мркаљев *Азбукопротрес*, *Доситеј и његово доба*, Београд: Филолошки факултет, 1969.
- Јовановић 1938: С. Јовановић, Вук као сликар историских личности, *Из историје и књижевности I* (Сабрана дела Слободана Јовановића, том 11), Београд: Београдски издавачко-графички завод – Југославијапублик – Српска књижевна задруга, 1991.
- Кант 1784: I. Kant, Odgovor na pitanje: Šta je prosvećenost? (Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?), prevod: Danilo Basta, *Um i sloboda: spisi iz filozofije istorije, prava i države*, izbor, redakcija prevoda i predgovor Danilo Basta, Београд: Идеје, 1974.
- Караџић 1818: *Српски рјечник*, истолкован њемачким и латинским ријечма, скупио га и на свијет издао Вук Стефановић, у Бечу, 1818. [фототипско издање: *Дела Вука Караџића*, Просвета – Нолит, Београд, 1987]
- Караџић 1852: *Српски рјечник* истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, у Бечу, у штампарији Јерменскога намастира, 1852. [фототипско издање: Београд: Нолит, 1972]
- Обрадовић 1783: Д. Обрадовић, *Писмо Харалампију*, *Дела Доситеја Обрадовића* (пето, државно издање), Београд, 1911.
- Обрадовић 1783а: Д. Обрадовић, *Живот и прикљученија Димитрија Обрадовића, нареченог у калуђерству Доситеја, њим истим списат и издат*, *Дела Доситеја Обрадовића* (пето, државно издање), Београд, 1911.
- Обрадовић 1784: Д. Обрадовић, *Совјети здраваго разума*, *Дела Доситеја Обрадовића* (пето, државно издање), Београд, 1911.
- Речник филозофских појмова* 1998: *Речник филозофских појмова*, основали Фридрих Кирхнер и Карл Михаелис, наставио Јоханес Хофмајстер, потпуно изнова приредили Арним Регенбоген и Уве Мајер (*Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, begründet von Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis, fortgesetzt von Johannes Hoffmeister, vollständig neu herausgegeben von Arnim Regenbogen und Uwe Meyer), превео Александар Гордић, Београд: БИГЗ Publishing, 2004.
- Селимовић 1967: М. Selimović, *Za i protiv Vuka*, Sarajevo: Svjetlost, 1972.
- Скерлић 1909: Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, приредио Мидхат Бегић (Сабрана дела Јована Скерлића, књ. 9), Просвета: Београд, 1966.
- Скерлић 1914: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности* (потпуно и илустровано издање), Београд: Просвета, 1967.

Ненад В. Николич

ИВО АНДРИЧ О ВУКЕ КАРАДЖИЧЕ

(Резюме)

В докладе анализируется, каким образом Иво Андрич в нескольких эссе представил Вука Караджича как писателя, реформатора языка и деятеля культуры. Особое внимание уделяется сравнению отношения Андрича к Вуку Караджичу с оценками Слободана Йовановича и Меши Селимовича, чтобы точно определить место, которое эссе Иво Андрича занимают в понимании роли Вука Караджича в истории сербской культуры.

Александар Ж. ПЕТРОВИЋ*
Универзитет у Крагујевцу**
Филолошко – уметнички факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ЋУПРИЈА И КАНАП: ИВО АНДРИЋ И Б. ВОНГАР

Рад је посвећен упоредном читању дела Иве Андрића и Б. Вонгара (Сретена Божића). Уочава се да Вонгар, иако ствара на енглеском језику, духовно баштини Андрића и његово резумевање српске историје и традиције. Уочава се да се и поред свих разлика ова два самосвојна писца окрећу сличним мотивима моста, односно канапа који симболично треба да повежу подељени свет.

Кључне речи: Иво Андрић, Б. Вонгар, *На Дрини ћуприја*, *Раки*, српска књижевност, Аборицини

У тренутку када је тачно пре пола века Иво Андрић примао Нобелову награду, у Аустралију из Париза долази Б. Вонгар само са парчетом хартије на коме на француском језику пише – *Овај човек за себе тврди да се зове Сретен Божић*. Тако је почела једна од најнеобичнијих прича савремене српске књижевности у којој је Сретен Божић из Трешњевице код Аранђеловца као у неком библијском миракулу у аустралијској пустињи Танами постао Б. Вонгар. Већ је примећено да „животна прича овог писца и репутација коју његово уметничко дело ужива у светској и аустралијској књижевности у најмању руку су необични. Када се узму у обзир несвакидашњи догађаји, коинциденције, мистерије и парадокси који се везују за Вонгаров животни и уметнички пут, још истинитијим се чине речи аустралијског писца Роберта Друа (Robert Drewe), који је крајем осамдесетих година прошлог века, у једној од првих контроверзи око ’правог’ идентитета Б. Вонгара написао да је Вонгар ’нека врста живог романа’” (Живковић 2011: 50).

Наша намера је да упоредимо два писца, једног коме је овај скуп и посвећен и другог за кога се у српској култури још недовољно чуло.¹ Али како уопште поредити Андрића и Вонгара – једног образованог и слављеног који

* petralist@gmail.com

** Пројекат 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални*, МНТР РС.

¹ За почасног доктора Универзитета у Крагујевцу Сретен Божић проглашен је 2009. године, што би се могло сматрати преломом у рецепцији његовог дела. Следеће године *Јасен* је почео

путује са дипломатским пасошем и другог самониклог књижевника који пред репресијом пешице преко Алпа бежи из Југославије, а потом и из Француске са парчетом папира као јединим документом; једног нобеловца и другог који је већи део живота прогањан и протериван?

Вонгарова животна и књижевна стаза оцртава пут којим се ређе иде. „Протеран са севера (аустралијског) континента у Мелбурн због критике аустралијских власти према староседеоцима – поводом отварања опасних рудника урана на земљи домородаца – Вонгар је под својим српским именом почео да обрађује урођеничке митове, штампане у књизи *Абориџински митови*, у сарадњи са етнологом Аланом Маршалом. Испоставило се да је током боравка у Аустралији постао добар и упоран теренски етнолог, познавалац абориџинске традиције, начина живота и страдања домородаца, као и да је његово разноврсно дело аутентична аустралијска књижевност у накнадно стеченом, аустралијском идентитету.

У јавни живот Аустралије Вонгар је ступио оштром критиком власти и залагањем за угрожена људска права староседелаца. Његова жена Ђумала и двоје деце, који су, после његовог протеривања, због своје црне боје остали у северним крајевима Аустралије, умрли су затровани и незаштићени поред новоотворених рудника урана. У библиотеци аустралијског Парламента у Канбери, Вонгар је припремио велику изложбу антрополошког материјала и фотографија о том 'атомском бумерангу' под насловом *Totem and Ore (Totem и руда)*. Изложба је, према писању штампе, забрањена само неколико сати после отварања – 'јер би се неколико угледних људи могло осећати непријатно'" (Палавестра 2011: 16).

Андрић и Вонгар као да представљају два света које ништа не може да споји. Али управо то, парадоксална различитост два животна пута, оно је што представља изазов и привлачи низ питања која се у другом контекст тешко могу поставити. Међу њима свакако је прво питање моста. Када говоримо о ова два писца пред нама је мање компаративна теорија књижевности, а више одсудна недоумица да ли је Андрић иза себе оставио мост. Или другим речима да ли његово дело има настављача? Природно би било да се писци једног поднебља угледају на велике узоре и да покушају да подражавају њихове најбоље стране. Сликари пажљиво проучавању велике мајсторе да би њихов поступак уградили у своје дело, научници следе велике умове стварајући школе у оквиру којих развијају своје идеје. Нико неће спорити да од Андрића има шта да се учи, али ипак и поред тога чини се да у књижевности на српском језику нема великог дела које би се могло читати у Андрићевом кључу.

Какав је то Андрићев кључ и шта заправо он отвара? Да ли се то питање може исказати као недоумица постоји ли уопште кључ за *Проклету авлију*? Можемо да одговоримо одречно и да Проклету авлију сагледамо као Кафкин Замак, али чини се да не бисмо били близу истини јер Андрић није Кафка или бар није само Кафка. Позитиван одговор ипак је ближи Андрићевом

са издавањем његових изабраних дела. До сада су објављени његова аутобиографија *Дингово легло*, романи *Каран* и *Раки*.

делу. Јер иако се Андрић образује и у Средњој Европи, ипак је његово основно надахнуће средоземно, балканско, словенско и српско. Он не описује историју, како се на први поглед може учинити, већ даје скривени кључ за читање средоземног, српског и балканског наслеђа које се после миленијумске владавине хиперборејских идеологија чини скоро избледелим.

Као што је познато канонски мотив тог наслеђа јавља се као тема мостова, премошћавања, повезивања, исцељивања. Нешто што је на први поглед заувек подељено и одвојено да се чини као супротност ипак стреми идентитету и тражи *coniunctio oppositorum*. У Андрићевом поимању мостова и његовом сталном тражењу смисла који извире из њих могу се наслутити трагови древних балканских и медитеранских култова поништавања супротности и њиховог превазилажења у вишој просветљеној синтези. У том дубоком осећању за Балкан у савременој књижевности Андрићу је равна само Ребека Вест. До сада непредузето упоредно читање Андрића и Ребеке Вест дало би без сумње одличне резултате, јер су *На Дрини ћуприја* и *Црно јагње сиви соко* најснажнија књижевна упоришта балканског и српског културног идентитета (в. Вест 2000).

Читамо ли овако Андрића, у књижевности на српском језику као да није могуће наћи некога који то следи и има толико снажан однос с дубоко покопаном, али ипак живим древним световима и њиховим традицијама. Стога ћемо мотив Андрићевих мостова наћи пре у теорији него у књижевности о чему добро сведочи дело *Судар цивилизација* Семјуела Хантингтона које извире управо из проучавања сукоба у Босни у последњој деценији прошлог века (в. Huntington 1996). Поводом Хантингтонове концепта судара цивилизација може се на прави начин поставити Андрићево питање – да ли нешто толико подељено у себи, као што је српска историја и култура, може да буде спојено мостом? Хантингтон *На Дрини ћуприју* чита у америчком кључу, али даје потпуно андрићевски одговор да се цивилизације неизбежно сударају и пуцају на местима додира. Увид који му недостаје, а који се може наћи код Андрића, јесте да и поред свега постоје мостови и да они представљају нешто што припада личној слободи и храбрости која надилази сваку историју.

Управо о томе говори Ребека Вест у „преандрићевско” време, као и писац из „постандрићевског” времена који такође пише на енглеском, али има Андрића као непревазиђени узор, парадигму српског списатељског умећа. Реч је Б. Вонгару, односно Сретену Божићу који истини за вољу списатељски рад започиње на српском језику, али га наставља на француском да би светску славу стекао романима објављеним на енглеском језику. Б. Вонгар је у светску књижевност ушао као откриће Симон де Бовоар и Жан Пол Сартра који у свом часопису *Модерна времена* објављују његов роман *Пут за Бралгу*. Вонгар пише о судбини аустралијских староседелаца са којима је у аустралијским пустињама провео целу деценију. Његов пут од Србије до Аустралије био је исцртан његовом тежњом да се по сваку цену пробије до обећане земље слободе. Ужаснут губитком привида да се обрео у земљи слободе, Вонгар из Француске бежи у најдаљу земљу на географској мапи, Аустралију, уверен да њено пространство даје довољно могућности за слободу

живота и стварања. Међутим, прогони у послератној Југославији, прогон Алжираца у Француској били су само бледа сенка ужаса са којим се суочио у Аустралији. Аустралијски староседеоци били су одбачени као полуљуди, еволутивна грешка, њихова земља правно схваћена као *terra nullus*, а на поља нових белих фармера била су доведена деца данас позната као изгубљена генерација, украдена или отета не само из аборицинских већ и сиромашних британских породица и домова за сирочад.

Вонгар као у лабораторији посматра како се уништавају заједнице староседелаца, како се под принудом деца одузимају од породица и како им се мења идентитет у складу са намерама колонијалне културе. У вртлогу тих збивања у које је и сам укључен, јер је због писане речи и деликта мишљења прогањан на сличан начин као и у Југославији, Вонгар одмах препознаје образац ових збивања. Било је то за њена *déjà vu*, нешто већ прочитано у Андрићевим делима. Пред њим је опет, после толико векова, данак у крви, насилна промена идентитета, одузимање деце као темељ политике заборава. Вонгар већ у првим годинама боравка у Аустралији почиње да чита Андрића и да га препознаје око себе као отворену књигу историје, као нешто што ће се са малим променама понављати увек и свуда. Андрић је као једину медицину исцељења ове историјске болести видео дизање мостова, који неће допустити да мајке остану с једне а деца с друге стране. Вонгар то прихвата као свој лични и књижевни задатак и кроз дуге деценије размишља како ће учинити нешто подобно Андрићу, на који начин би он могао да подигне ћуприју изнад неке Дрине.

У писму које ми је упутио 1. маја 2011. године док сам припремао овај прилог, Вонгар у само две реченице успева да јасно искаже сву тананост и дубину свог разумевања Андрића. „Иво Андрић је имао изузетну способност да се као писац сроди са лицем о коме пише тако да он као писац остаје у сенци. Оно о чему говори осећате као неку древну повест изниклу из времена и средине. Тек када затворите књигу приметите његово име.”

Сасвим је зато разумљиво што Вонгар роман који ће бити круна његовог стварања замишља у Андрићевом кључу. У његовим очима највећа похвала писцу јесте да се његово име не примећује, да је ослободио причу и да је није ставио у функцију властите историје. Писање романа за њега је исто што и зидање моста, лична храброст наспрам проклетства историје. Вонгар се у тој мери осећа блиским Андрићу да га без сумње види као „живи роман”, непатворени верни наставак српског традиционалног знања, а не као мајстора списатељског заната. Вонгар жели да његово као и Андрићево дело повеже раздвојене обале и спрегне их у једну причу која би се ослонила на традицију и истовремено дала свеж замах и нову универзалност трагању за духом слободе. Он то коначно избијањем новог рата на Балкану деведесетих година и успева осмишљавајући свој андрићевски роман.

„Реч је о роману *Раки* (канап), мог нуклеарног књижевног квартета”, каже Вонгар, „који говори о упоредној судбини Срба и Аборицина, штампаном 1994. године. Издавач се није усуђивао да промовише књигу због мог имена и порекла, али је она повољно примљена у Америци и Европи као

нови књижевни жанр. Ипак сам 1997. године добио највећу аустралијску књижевну награду, коју додељује држава, *Емеритус*. На промоцији и примању награде било нас је троје: ја, моја супруга и човек који уручује награду, иако је у сали било места за сто званица. У јавности није било вести о награди, ваљда јер сам био први добитник коме енглески није матерњи језик. Добитник *Емеритуса* аутоматски је, до тада постајао и кандидат Аустралије за Нобелову награду. Мене нису предложили, правила су се изменила...” (Живковић 2011: 52).

Филм *Други живот* који је Џон Малденберг снимио о Вонгару показује га како седи за телевизором напето гледајући потресне prizore југословенске ратне драме. Под тим утисцима завршава роман *Раки* што у језику аустралијских Аборицина значи конопац. У њему упоређује колонијалне обрасце турске и британске империје и убедљиво показује да се и један и други уз све културне разлике држе истих начела разарања идентитета и политике заборава. Међутим, оно што посебно плени је да роман постаје јунак себе самог, јер га непосредно по завршетку у рукопису плени аустралијска полиција као да је дух комунистичких руководилаца који су забрањивали његово писање у Југославији васкрснуо далеко у времену и простору. Писац који је остао без рукописа упркос свих протеста међународног ПЕН-а приморан је тако на дуги ход по мукама, да изнова као у некаквој покори поново пише властити већ написани роман. Вонгар то успева, сасвим свестан да ја сада више него икада потребан нови мост, нови канап који ће свезати расуте делове у једну велику глобалну слику која ће стати насупрот империјалној производњи лажног идентитета.

Раки се састоји од два живота. Оног првог у Трешњевици где се родио Сретен Божић и оног другог у Аустралији где се рађа Б. Вонгар. Ипак два дела не треба да спрече да видимо да две повести чине једну причу (Петровић 2011: 5). Та једна говори о многим вековима зла које хара људским светом, о потопу зла у коме се даве људи, њихова тела и душе, читави народи и континенти да би остала пустош празних погледа, бездушне похлепе и површне саможивости. Приповедајући о збивањима у Србији и Аустралији писац нам даје могућност да видимо зло лишено заводљиве разлике његовог просторног и временског јављања. Између два краја света, Србије и Аустралије, скоро нераскидивим концима сапети су људи којима освајачи отимају вечну садашњост слободе и замењују је идејом времена, еволуције коју гони нека сила независно од човека, приморавајући живот да еволуира од „нижег” ка „вишем” и да се више никад не враћа тамо одакле извире (Петровић 2011: 37).

Разарајући рационалистички мит картезијанског дуализма субјекта и објекта, Вонгар приповеда о догађајима који се збивају у неподељеном времену и неподељеном простору, обухватајући страдања оних којима се насилно одузима идентитет у име коначног решења и утопијског империјализма. Нижу се и смењују слике турских пустошења, усташких логора, британских резервата за Аборицине на које се бацају атомске бомбе због научних огледа *in vivo*. Он на тај начин у свом роману успева да разбије ћутање у непојамном паклу аустралијских гулага и да баци рукавицу европској интелигенцији која

је према политичким налозима те гулаге налазила тамо где су они били само бледа сенка аустралијских. Чак је и Хитлер био свестан да убија људе, што се за британске освајаче Аустралије, свести помућене дарвинизмом, не може рећи.² Вонгар не допушта да време и простор раздвоје турски, нацистички или британски *magnum crimen*. Он их јунговски стапа у велику силу сенке, оно што културе не желе да знају о себи, у образац злочина над идентитетом, препознаје у њима колективно несвесно зла које увек засењује новим појавама да би се претопила иста суштина.

Његов роман наишао је на неподељено одушевљење, преведен је на све велике светске језике, али по оној изреци да нико није пророк у свом селу, тек сада привлачи пажњу протагониста. Пред нама се тако појављује потпуно конкретизована *Проклета авлија* која више не оставља ни трага сумње у веродостојност Андрићевог метафоричног увида. И Андрић и Вонгар имају једнако осећање угрожености живота која потиче из њиховог проживљеног разумевања саме природе друштвене моћи која се у свим облицима неминовно окреће против човека. Смрт и живот ништа не дели, ни оштрица ножа ни било која танка историјска или идеолошка нит. Једино се могу премостити добрим и лепим или храброшћу истине и слободом великог дела која је најбоље оличена зидањем мостова.

Раки је велики канап са спасавање који је добачен онима који не препознају повезаност ствари. Као неки приручни плетени мост, за разлику од Андрићевог монументалног каменог, он ипак служи истој сврси. Он омогућава да се ствари повежу и исцеле, да мисао пређе преко привида одвојености и да нађе довољно исцељујућа начела којима се може призвати дух ослобођења. Леђима ослоњен на крај света, јер из Аустралије се није могло даље Вонгар је учинио једино могуће. Исплео је од конопље, која је један од главних јунака његовог романа, од традиционалног знања мост којим се може прећи на другу страну. Тако је роман *Раки* велики омаж Андрићу, а преко њега и традиционалној култури из које Андрићево дело и извире.

Андрић је био уверен да излаза из Авлије нема, Вонгар је то конкретно и показао у глобалној размери, али додајући да и поред тога постоје мостови и конопци као гласници слободе која никада не може да буде до краја урушена. Док буду постојале две обале постојаће и тежња њихове коинциденције. Сразмера је једноставна: више мостова више слободе. Вонгар се одлучио за подизање једне од најсмелијих интелектуалних грађевина у историји модерне културе – моста који повезује четрдесет хиљада година стару аборицинску и српску културу. Тај мост који је кроз културу Аборицина повезивао време ледених доба са нашим садашњим међуледеним отопљењем, срушен је, јер је рушење мостова први посао колонијалних култура. Вонгар је објављујући аборицинске митове, пишући о животу староседелаца, приповедајући о њи-

² Дарвин недвосмислено вели: "Looking to the world at no very distant date, what an endless number of the lower races will have been eliminated by the higher civilized races throughout the world". Charles Darwin, *Life and Letters*, I, letter to W. Graham, July 3, 1881, стр. 316; наведено у: Gertrude Himmelfarb, *Darwin and the Darwinian Revolution*, Chatto and Windus, London, 1959, стр. 343.

ховом ходу по мукама и упоређујући га са медијским трњем којим су Срби крунисани, покушао да поново диже тај мост, недогледан по дужини времена које обухвата и исцељујућим порукама које има. На такву градњу могао се осмелити само неко ко је толико патио да је био потпуно уверен да га само коначна истина може спасти.

Коначна истина српске књижевности с почетка овог века можда је да треба заједно читати *На Дрини ћуприју* и *Раки*, јер се чини да прво дело тако добија неку врсту четврте димензије, кретања у времену које омогућава да пратимо генеалогiju зла, али и уздизање моста који је у стању да са њим изађе на крај спајајући обале које су одвојили време и простор. И Андрић и Вонгар верују да је моћ која не подиже мостове, без обзира на буку реторике и светлцава обећања, пуко, банално зло. Само се преко моста може направити корак даље преко провалије моћи.

ЛИТЕРАТУРА

- Вест 2000: Р. Вест, *Црно јагње сиви соко*, Београд: Моно и мањана прес.
- Вонгар 2010: Б. Вонгар, *Дингово легло*, Београд: Јасен.
- Живковић 2011: М. Живковић, Уметничко дело Б. Вонгара као одговор на политику заборава, у: А. Петровић (ред.) *Антропологија истине – други живот и орис притит Б. Вонгара*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Центар за научна истраживања САНУ, 49–64.
- Палавестра 2011: П. Палавестра, Вонгар, гласник из другог света, у: А. Петровић (ред.) *Антропологија истине – други живот и орис притит Б. Вонгара*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Центар за научна истраживања САНУ, 15–26.
- Петровић 2010: А. Петровић, Две повести и једна прича, у: *Кораци XLIV*, 9–10.
- Петровић 2011: А. Петровић, Велики сан и антропологија истине Б. Вонгара, у: А. Петровић (ред.) *Антропологија истине – други живот и орис притит Б. Вонгара*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Центар за научна истраживања САНУ, 27–48.
- Huntington 1996: S. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon&Schuster.

Aleksandar Ž. Petrović

THE BRIDGE AND THE TWINE: IVO ANDRIĆ AND B. WONGAR

(Summary)

The paper considers comparative reading of Ivo Andrić, and B. Wongar (Sreten Bozić). It is noticeable that Wongar, though write in English language, share with Andrić the same spiritual heritage and understanding of Serbian history and tradition. Despite all the differences these two genuine writers go through similar themes of the bridge and twine which should link symbolically the divided world.

Key words: Ivo Andrić, B. Wongar, *The Bridge on the Drina*, *Raki*, bridge theme, Serbian literature, Aborigines

Мина М. БУРИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ГНОМОН И UNCANNY – ЦОЈС И АНДРИЋ

У компаративном читању приповедака Џејмса Цојса и Иве Андрића уочавају се феномени *гномон* и *uncanny* као важан знак модернитета обе културе 20. века. Како и један и други појам има више могућих тумачења, овом приликом се кроз наративе *Даблинаца* и одабраних Андрићевих приповедака, *гномон* представља у значењу у којем се јавља код Еуклида, као знак одсуства, док се *uncanny* посматра у облику у којем је назначен код Фројда, као нешто чудно, тајанствено, далеко, дивље, потиснуто, што у граничној ситуацији неочекивано израња. Истражује се како је могуће *сенку гномона* у структури, теми, мотивима, тачки гледишта, стилу приповедања двају аутора прозрети навирањем онога што је *uncanny* у свету ликова и приче. Уз то се указује на специфичну *реторику тишине* карактеристичну за Цојса и Андрића, за *гномон* и *uncanny*.

Кључне речи: *гномон*, *uncanny*, Цојс, Андрић, тишина.

*It was always sounded strangely in my ears,
like the word gnomon in the Euclid. (...)
...there was something uncanny about old Cotter.*
(Joyce 1996: 7; подвлачења М. Ђ.)

Тренутак је у којем се обележавају два јубилеја – педесет година од доделе Нобелове награде Иви Андрићу и седамдесет година од смрти Џејмса Цојса. Скоро савременици, Цојс (1882–1941) и Андрић (1892–1975), обележили су културе и књижевности којима су припадали. Цојс, Андрић и модернизам у контексту друштва, уметности, мита, историје, технологизације, само су неки од могућих приступа појединачним делима ових аутора или њиховом целокупном опусу.¹

* mina.m.djuric@gmail.com

¹ У *Библиографији* студија посвећених Андрићевом стваралаштву (1911–2011), забележена је само једна која се бави компаративним сагледањем Андрићевог и Цојсовог дела (видети Библиографија 2011). Миодраг Радовић, на француском језику, објавио је оглед у којем се разматра митски предлогак Андрићеве приповетке „Жена на камену” и тринаесте главе Цојсовог *Уликса*, познате као *Наусукаја*. У Радовићевој анализи тумачи се однос оба текста према хомерском предтексту, образлажу се архетипски сусрети *лепотице и звери*, њихова ћутања или тишине, парализе, неизвесности и обрти, однос према хронотопу пута и близини мора (Radović 1987:

Многе поетичке (тематске, мотивске, наратолоше, структуралне, идејне) одлике Џојсових и Андрићевих прича показују се сродним: оба приповедача разматрају тему града, актуелизују статус хронотопа (одређено место: нпр. Трст у којем се сликају сусрети са другим и трећим светом, као и мултикултуралност на суженом простору; или годину – за Џојса 1904, за Андрића 1878. и 1906), ресемантизују амбивалентан однос према свештенству, тематизују статус Јевреја; групишу теме око појединих ликова, одељују приче према узрасту (приче о деци, приче у којима је наратор дете), полу (приче о жени), социјалном статусу лика или наратора; понављају ликове из прича у романима, уланчавају приче ради стварања веће целине, граде романе из више јасно дефинисаних мањих целина, тј. прича које постају окоснице романеских опуса.

Приповетке ових аутора јесу *јединство импресије* (видети Ро 2009), приказ истакнутог детаља ограниченог света, мотивисане ситуације, наглашеног карактера. *Даблинци* су писани у маниру *обазриве шкртости*, језик и стил су свесно ограничени и као такви, на језичко-стилском нивоу представљају скућеност живота у паралисаном Даблину. Кључна реч *Даблинаца* јесте *збуњен*. Једна пак од најфреквентнијих речи у Андрићевим приповеткама је *чудан*. Таква врста збуњености и неизвесности указује на паралисано знање јунака и приче, необјашњивост феномена, чудноватост збивања. Већина приповедача Џојса и Андрића више изоставља него што показује, више сенчи него што осветљава. На граници текста и не-текста представља допуњајући *oppositum*,² чешће наговештај него експликацију. Приказује оно чега нема као оно што би хтело у причи да буде, постављајући кључним однос *гномон* и *uncanny*. Стога је основна теза овога рада доказивање начина на који *гномонска* структура Џојсових и Андрићевих приповедача може да буде употпуњена приказом феномена *uncanny*.³

Први пасус на првој страни прве приповетке Џојсових *Даблинаца* уводи кључне речи назначеног проблема:

„Svake noći, zagledan u prozor, tiho sam ponavljao reč *paraliza*. Uvek mi je čudno zvučala, kao reč *gnomon* u Euklidu ili reč *simonija* u katehizisu. Ali sad mi je zvučala kao ime

71–85). Драган Стојановић овај архетип уводи у анализу сусрета Малог створења и Бајрона (видети Стојановић 2003: 53).

² „Он (Андрић, прим. М. Ђ.) ствара један необичан књижевни амбијент *oppositum-a*, у којем се одсуство понекад чини 'присутнијим' од присуства, у коме тишина, као негација језика, игра пресудну улогу и као књижевни, тематски мотив и, имплицитно, као присутни, 'нечујни *oppositum*' самог текста, и у коме се човек конституише пре свега као негативно биће ('које је оно што није и није оно што јесте' како би то рекао Хегел, тј. као 'местодржац ништавила' како би се изразио Хајдегер). У Андрићевој 'децентрисаној' наративној онтологији наилазимо на књижевни наговештај фундаменталног 'децентрања' субјекта које је тако снажно обележило филозофску и психоаналитичку мисао у другој половини двадесетог века. Негација код Андрића је модел тежње ка оном другом, супротном, ка присуству одсуства и могућности немогућег” (Тасовац 2000: 167).

³ У раду ће се, због многострукости значења, слојевитих тумачења и разноликих превода, *uncanny* задржавати у енглеском преводу, односно немачком оригиналу, да би се у сваком појединачном случају конкретизовала нијанса његовог смисла.

nekoг злоћудног и грешног бића. (...) Bilo је нећег мрачног⁴ у њему” (Džojс 2009: 7; курзив М. Ђ.).

Реч *гномон*, коју дечак из приповетке „Сестре” разматра у релацији према речима *симонија*, *парализа* и *uncanny*, указује на Џојсов однос према антици и истоку.⁵ Облик *гномона* је латинично слово *L*. Настаје тако што се из паралелограма, симбола дефинисане целине, пресеченог двома дужи-ма које повезују средине његових страница, извуче једна четвртина, тако да преостале три формирају облик слова *L*, тј. *гномон*. Целовитост замишљене фигуре истовремено означава присуство *гномона* и одсуство једног од делова паралелограма који би доносио представу више целине оба дела, *гномона* и недостајуће четвртине. Део који недостаје треба да буде конгруентан целовитости фигуре, да представи у малом факсимил фигуре по себи, да има све одлике које би имала и фигура у целини.⁶

Гномон је, дакле, знак неког одсуства и производ процеса одузимања дела од целине. По својој природи сродан је негацији, која је оличење одсуства.⁷ Међутим, уместо да уништи оно што се њиме не представља, *гномоном* се непредстављено потврђује, што указује на потребу компаративног тумачења негације, *гномона* и феномена *uncanny*, односно оригинално, фројдовски, немачког *unheimlich*:

„Негација је оно што немачки језик опредељује као *Unheimlichkeit*: нелагодност небивања-код-куће (због дела који недостаје, прим. М. Ђ.), и, истовремено, бол за напуштеном, изгубљеном (и, готово увек измишљеном) кућом (која би била потпуна да су присутни и *гномон* и недостајућа четвртина, прим. М. Ђ.), носталгија. Негација (*Unheimlichkeit*, прим. М. Ђ.) је(сте) отуђени простор у језику, место неприпадања које делује заварavajuће блиско, нечија ничија земља, искривљени лик у огледалу (који одређује део приче који недостаје, прим. М. Ђ.)” (Тасовац 2000: 163).

У приповеткама Џојса и Андрића постоји недоречени део, који их чини *гномоном*. Део који би, да се открије, од *гномона* изградио правилну, целовиту фигуру. Тај део је потиснут, на плану структуре и феноменологије текста, у психоаналитичку поставку јунака и њихову везу према времену и простору, да би изронио у тренутку завршетка приче, и то као својеврсна епифанија или чудан осећај да прича није завршена, односно да прича траје и након њеног завршетка, кроз феномен *uncanny* који допуњује *гномонски* текст.

⁴ У оригиналу *uncanny* (Јоусе 1996: 7), у преводу још и *неприродног* (видети Џојс 1995: 27), *загонетног* (Џојс 1997: 8).

⁵ Математичар Еуклид дефинисао је појам *гномона* према наслеђу египатске геометрије, у којој је *гномон* представљао меру губитка. Херодот сведочи да је сваки човек који је претрпео штету од преплављивања Нила слао апел краљу да упути инспектора који ће одредити колики је губитак, како би се у будућности могао исплаћивати адекватан порез на нову вредност имовине. Херодот претпоставља да је то био пут за развијање геометрије, која је касније прешла у Грчку. У античкој Грчкој *гномон* је представљао део сунчаног сата, којим се показивала сенка и мерило доба дана. На старогрчком језику *гномон* означава и индикатора, средство којим се нешто ишчитава, тумачи, сазнаје и открива (Herodotus 1954: 78, 169).

⁶ С тим у вези, занимљиво је запазити да мапе данашње Ирске и Србије имају стилизован облик *гномона*.

⁷ За негацију код Андрића видети Тасовац 2000: 161 и даље.

Uncanny, односно *unheimlich* јесте феномен који одређује нешто што је одавно познато, што у једном тренутку бива потиснуто, да би при поновном, неочекиваном појављивању у егзистанцијално граничној ситуацији изазвало језу, страх, згражавање, зачудност, нејасноћу, неизвесност, чудноватост (Freud 1919: 2). Фројд термин дефинише у односу на његов антоним *heimlich*, који преводи као познато, блиско, оно што припада кући. Напомиње да *unheimlich* може стајати као придев уз град (ако је тумачено према латинском значењу *locus suspectus*), или се може односити на странца (грчко значење), на демона (арапско, хебрејско), на тајну (према Гучкову). По Фројду, такво чудно осећање може да се веже за особе, ствари, сензације, искуства и ситуације: манифестације лудила и епилептичких напада (Freud 1919: 1).

Када Јенч дефинише проблем који се односи на овај феномен, каже да је кључан осећај несигурности, неизвесности да ли нешто чудновато заиста постоји у свету текста, да ли неки део истине недостаје или не, шта се наговештава, да ли и шта треба да буде одгонетнуто. Притом, прича тече, а помнута несигурност није у сваком тренутку у центру пажње и интересовања, јер да јесте онда би морало да се у њу продре и да се реши сместа, па би престала да буде неизвесност која чини текст након текста. У овом случају није у питању интелектуална недоумица која се тиче статуса имагинације лика-лудака, код које, према супериорности рационалног ума, постоји прилика да се спозна шта је истина, чиме се и чудноватост смањује на најнижи ниво. По Јенчу, повољни услови за појаву овог типа чудноватости стичу се када постоји трајна интелектуална неизвесност да ли се нешто догодило или није. Зато се *uncanny* доводи у везу са темама удвајања, дублирања, појаве демонског (за претходно видети и Jentsch 1993).

Како се запажа, nelaгодност *unheimlich*-а јесте nelaгодност небивања-код-куће, негација као присуство одсуства, сенка *гномона* као истина у неистини, прећутана реч. Као што ништавило има пространост, тако и део који *гномену* недостаје нуди простор тумачења своје одсутности, и то у реконструкцији присуства децентрираног дела *гномона* преко *unheimlich*-а, као односа празнине и вишка, који могу бити присутни само у посебним стањима субјекта какво је лакановско *Jouissance* (Rabaté 2009: 216–227), које спаја *heimlich* и *unheimlich*.⁸

⁸ „*Jouissance* је тако ’место’ субјекта – у искушењу смо да кажемо: његов ’немогући’ ту-би-так, *Da-Sein*; и, управо због тога, субјект је увек већ дислоциран, раз-зглобљен у односу на свој *jouissance*. У томе лежи примордијано ’децентрирање’ Лакановог субјекта. *Jouissance* је оно ноторно *heimliche* које је истовремено и највише *unheimliche*, увек-већ-ту, и, управо као такво, увек-већ-изгубљено” (Žižek 1997: 49, превод Тасовац 2000: 167). Веза фројдовске дефиниције *Unheimlichkeit* и лакановког *Jouissance* успоставља се на следећи начин: „In Freudian notion of compromise formation implies that the symptom constitutes the return of repressed *jouissance*. It is not simply a memory of *jouissance*, it is *jouissance* forever current, unchangeable in its core” (Soler 1991: 216), док је однос аналитичког искуства од Фројда до Лакана такође заснован на истом феномену: „The analytic experience, according to Lacan, and what we know of Freud, goes in the direction of an intensification of the analytic phenomena. It establishes analytic experience in a strange dimension, foreign to all we practice in our quotidian life, in our daily routine. It establishes analysis in a dimension of *Unheimlichkeit*” (Miller 1991: 94).

У наведеним значењима феномен *uncanny* среће се код Џојса и Андрића. Преводи се као *тајанствен, невоземаљски, неприродан, мрачан, чудан*.⁹ Показује да у Џојсовим и Андрићевим приповеткама постоји потиснут или скривени делић истине (*uncanny*) о наговештеној, а неприсутној надцелини (*надгномону*). Запажа се као несигурност и неизвесност јунака и читалаца о томе да ли се и шта се заиста догодило. *Сенку гнома* у структури, теми, мотивима, тачки гледишта, стилу приповедања двају аутора могуће је прозрети навирањем онога што је *uncanny* у свету ликова и приче, као невидљивог Андрићевог *oppositum*-а.¹⁰

Две приповетке имају посебан статус у стваралаштву Џојса и Андрића – и у обема је могуће уочити постојаност ових феномена. То је поменута Џојсова приповетка „Сестре”, која се налази на почетку *Даблинаца*, као она која антиципира многе моменте идеја и структуре читаве збирке (донекле је однос осталих приповедака и ње дефинисан везом *гномона* и *гномонове сенке*). Са друге стране је Андрићево „Летовање на југу”. Шта, како и зашто се догодило Андрићевом професору Норгесу и Џојсовом свештенику Флину остаје недокучиво. И у једном и другом случају човек нестаје, а иза њега остаје запитаност, као једина неумитна реалност. Плима позитивних или негативних промена у њиховим животима долази и нестаје скоро потпуно неочекивано и готово необјашњиво. Чудноватост се чини незаустављивом.

Све четири речи истакнуте на првој страни *Даблинаца* поприлично чудно звуче, а још чудније значе, пошто представљају језичко-стилске и семантички-функционалне херменеутичке тропе и доказе психолошко-детективске енигме приповедања. Џојсова прича „Сестре” делује као синегдоха и минијатурни приказ збирке у целини. Приче *Даблинаца* јесу фрагменти пуни празнине, елипсе и мистерија, који ужасавају или упозоравају на постојање трансгресије. Фрагментарну причу условљавају рупе у знању јунака и чита-

⁹ „Šta je to Nešto čudno, što preostaje iza svake razboritosti i saznanja, što je uvek nedovoljno jasno i pristupačno svesti, a što ne prestaje da uznemirava egzistenciju? (...) Za Andrića, zagonetka života i počinje ovde, pedalj iznad očiglednosti, 'iznad linije praktičnog života a ipak u organskoj vezi sa njim', u predelu 'fantastičnog klimata u kome se neodređeno mešaju vode jave i priviđenja, a najobičnije stvari svakodnevnog života dobijaju boju i intenzitet sna'. (...) Pretenzija njegove proze i nije da objasni sve što se u svetu događa, da za sve što jeste kaže kako, zašto i otkud jeste, koliko da uveri i osvedoči da u slučaju ljudske prirode stvari nisu do kraja jasne i uređene. (...) Lako je приметити da Andrićeva rečenica, ukoliko nije direktno negacija izričitosti, izričnost izbegava jezičkim obrtom u kome se za stvar i biće saopštava šta ono nije, pa se prema tome pretpostavlja i određuje šta ono jeste” (vidi Pervić 1961: 1380–1395).

¹⁰ Упоредити: „Ниједну ствар, ниједан положај човека или појаву у природи не треба описивати као усамљене и издвојене. Код описа мора треба у нашој свести да је увек присутно – копно, код описа буре – тишина, код описа бола – задовољство, код зла – добро. Укратко, невидљиви *oppositum*. Само тада ће у нашем причању описивани предмет бити заиста и у пуној мери оно што јест, потпун, стваран и жив. (Андрић 1997: 97, према Тасовац 2000: 166) и констатацију Милана Турчинова да Андрићева дела привлаче „својим необичним, тајновитим, недореченим, фрагментима (...) (Андрић, прим М. Ђ.) непрестано приближује и доводи у везу удаљене и на изглед неспојиве предмете и појаве; прекорачује границе простора, хронолошког и механичког времена, вођен страсним унутрашњим поривом да *своје* (...) подиже из заборава и периферијских забити и доводи у везу и одређене релације са општим, универзалним и светским”. Тиме Турчинов указује да у спајању блиског са далеким, могућег са неогућим, над Андрићевим делима „лебди облак тајанства, загонетке, егзистенцијалне људске трагике и апсурда” (за наводе Турчинов 1981: 103–104, 109).

лаца чије је порекло психолошке природе и мотивисано страхом протагониста, осећајем опасности или екстразнањем које не сме да се представи пред неким ауторитетом. Приповедање из перспективе дечака Џојсове приповетке није открило шта је то *uncanny*, мрачно, чудно, неизвесно у свештенику који је преминуо од парализе. *Гномон* приповетке баца сенку, па се не казује зашто стари Котер, који говори о покојнику, не би волео да су се и његова деца бавила тим човеком. Дечак и свештеник, којег наратор не именује никада директно, јесу у *гномонској* генеолошкој вези и представљају генеолошки троп приповетке. Реченице које би требало да прецизније одреде о чему се ради прекинуте су, недовршене, не разуме их ни главни јунак:

„(...) али било је нећег *naopakog*... било је нећег *mračnog* у њему. (...) Мислим да је то био један од оних... *чудних случајева*... *Али теško је објаснити*... (...) Не бих волео кад би се моја деца превише бавила таквим човеком. (...) По мени, деčака треба пустити да јурца и игра се са својим вршњацима а не да се... (...) *Када деца виде такве ствари, то делује на њих*...” (Džojcs 2009: 7–9; курзив М. Ђ.).

Али шта то није ни изречено ни описано, као делић који недостаје да би од *гномона* настао паралелограм? Ни сан дечака, као варијанта несвесног и потиснутог, не разрешава мистерију. Дат је као алегорија: приказује далеку земљу чудних обичаја, за коју дечак сматра да је Персија. У сну дечак среће свештеника у пријатној и грешној сфери душе, како се непрестано смеши, а усне су му влажне од пљувачке. На још једном месту дечак описује како је изгледао свештеник: „*Kad bi se osmehnuo, otkrivao bi velike požutele zube, izbacivši jezik preko donje usne – navika zbog koje sam se u početku osećao neprijatno, pre nego što sam ga bolje upoznao*” (Džojcs 2009: 11). Да ли је то само зато што је свештеник умро одузет или се нешто чудно и непознато догађало између дечака и свештеника током живота, што је испливавало као *uncanny* из свештеникове природе? Дана посете умрлом дечак није био у жалости, већ је имао осећање слободе лакановско *jouissance*, као оно *ноторно heimliche* које је истовремено и највише *unheimliche*, *увек-већ-му, и, управо као такво, увек-већ-изгубљено*.

Последња Флинова жеља била је да још једном сви чланови породице посете кућу у којој су рођени, што је покушај да се врате ономе што представља *heimlich* и да се Флин спасе. Иако се на крају приче наговештава шта је могао да буде узрок чудног свештениковог понашања и решење *гномонске* загонетке, прича остаје да виси у ваздуху. Ипак се закључује: да би Флин функцинисао, морао је дословно да се држи свих фундаменталистичких вредности вере, управо као и Андрићев Норгес рада. Зато је уследила негативно нагонска реакција кад се Флину путир разбио или када се прекинуло рутинско поступање у случају Норгеса, што је отворило пут продору *uncanny*-ја. Мистериозна реченица којом се завршава Џојсова прича: „(...) *romislili su da nešto nije u redu sa njim*...” (Džojcs 2009: 15), као да је реченица којом прича тек треба да почне.¹¹

¹¹ Андрић у разговору са Јандрићем казује: „Поводом моје приповетке („Летовање на југу” – прим. М. Ђ.) многи су се питали: шта је на крају било? То и није толико важно. Добро је што

Тренутак нестанка протагонисте Флина или Норгеса, трен је настанка приче у причи, која као гласина и ромор, на својеврстан начин, продужује знање приче и ван оквира приповедања. *Нешто није у реду са Флином*, односно *никад ништа о Норгесу* у приповеткама јесу *гномонове сенке* прича „Сестре” и „Летовање на југу”, које подстичу извирање чудноватог *uncanny* или епифанијског објашњења. Никад ништа у облику коначног сазнања омогућава причу да траје у напетости своје двосмислености нарочитом срећом пре среће открића разрешења у новој или наговештеној приповедној целовитости *гномона* и *uncanny*-ја.

„(...) Види се и без речи да сви желе какво-такво *објашњење* загонетног нестанка, да га *очекују* нестрпљиво као ствар од које зависи *унутарње спокојство* и сваког појединог њих” (Андрић 2008: 525; курзив М. Ђ.). Ипак *никад ништа о професору Норгесу* јесте наглашавање непостојећег знања о ономе што се њему догодило.¹² Део који недостаје очекује се са нестрпљењем, као објашњење које би, ако би се јавило, склопило са *гномоном* другу слику, па би и целина другачије изгледала и друго значила.

Први професоров бег од куће карактеристичан за појаву *uncanny*-ја јесте одлазак са супругом на летовање. Одлазак од куће је у првом тренутку непријатност (*unheimlich*). Са оним што је у почетку грубо и одбојно Норгес се временом мири, доживљава преображај, са лепим, ведрим, безбрижним и пријатељским у њему (чему доприноси и сусрет са пријатељима из Беча, који симболизују кућу, *heimlich*). Међутим, временом посао, који му је познат, полази све теже за руком, јер извири нешто натприродно из професоровог бића, што га узбуђује и не да му мира. То је поље мешања *unheimlich* и *heimlich*, које Лакан именује као *jouissance*:

„То маштање узима све више маха; он га осећа као *неко благо*, а *опојно насиље*, које га ослобађа свега у њему и око њега, али потпуно потчињава себи, затим се *претвара у чудну игру*, *међа односе у свету који га окружује и снаге и размере његовог рођеног тела*. Шта је близу, шта далеко? Шта ваздушасто, шта течено, шта тврдо? Шта је он, онај дојучерашњи, а шта су ове лепоте и радости које га све више испуњавају изнутра и опкољавају споља? *То се, у тренуцима када је игра на врхунцу, тешко разазнаје*. Све је обавијено димом цигарете и са тим димом све се креће. Дуван постаје моћан и опасан” (Андрић 2008: 522; курзив М. Ђ.).

У Ногесовој визији тераса се креће. Уколико се не помери она, кренуће он, јер он припада ономе што се помера летећим кораком, као део *гномона* који недостаје, као присуство епифанијске одсутности, што Норгес уистину и јесте. Када нестане чудан сан и прекине се продор *unheimlich*-а, поново се успоставља *гномон* са осећајем познатих *heimlich* предмета.

„Тада би се одједном смирили сви ускомешани елементи око човека, вратили у своје *односе, сразмере и одстојања*, и *постали опет оно што су у свима осталим часовима*

читалац није равнодушан и што на крају, прочитавши приповетку, нешто пита. То значи да је писац успео у својој намери” (Тутњевић 2007: 268).

¹² „Сви покушаји да се тај нестанак, доживљен као жалостан случај, доведе у контекст могућих разлога, и сви напори да се докучи начин (како и зашто) се то десило, потпуно остају изван сопствене сврхе и указују нам се као потпуно излишни” (Тутњевић 2007: 261).

дана, за све људе па и за њега. *Опасну и узбудљиву срећу заталасаних простора и сањаног лета* кроз њих замењивало је *блаженство обичног, стварног летовања у кругу познатих предмета и у друштву лица блиских одувек*” (Андрић 2008: 523; курзив М. Ђ.).

Ипак, узбуђење *unheimlich*-а поново се интензивира и носи Норгеса, што представља други и коначан бег „одавде далеко негде, куд било” (Андрић 2008: 522). Као и Џојсов дечак и Норгес је одсањао чудан сан о далеком пространству. У сну среће пиљара који му открива врата другог света и перспективе у којој се чини да се све стапа и све креће. Норгесова констатација у сну да је „необично чак опасно и помало страшно, али другачије не може бити. И дивно је” (Андрић 2008: 523), представља *uncanny* који је близак Лакановом одређењу *jouissance*, на граници *heimlich* и *unheimlich*, пријатност у нелагодности,¹³ као у случају Флина и дечаковог осећаја након Флинове смрти.

Нестварна и чудновата тајанственост (*uncanny*) појављује се провалом епифанијског натприродног, какво се налази у професору Норгесу, односно неприродног и мрачног, какво се сусреће код оца Флина. У оба случаја њиховог професионалног опредељења „превласт позитивизма, логичке трезвености, разума и разложности нарушена је ирационалном романтичарском екстазом, визијом другог света и друге реалности” (Палавестра 1981: 46). На крају прича „Летовање на југу” и „Сестре”, које се, с гледишта приповедачких естетика наведених аутора, могу сматрати и програмским, приповедачи су се изјаснили „против потребе да се стварима и појавама дају увек некаква објашњења, како би се каквим-таквим одговором постигло привидно спокојство” (Палавестра 1981: 47). *Гномон* зазива *uncanny*, као један од могућих одговора. Нимало случајно бира се одређена професија ликова: Алфред Норгес је историчар, „човек за кога се, као и за Андрића, веровало да поштује једино објективно искуство и сигурна факта, и да поузданим подацима и чврстим доказима поткрепљује поуку живота” (Палавестра 1981: 47). Са друге стране, отац Флин, свештеничким позивом има јасно представљену догму, коју треба да следи. У тренутку када и један и други губе равнотежу у професионалним опредељењима, продира *uncanny* њихове природе који употпуњује ликове и причу. За метафизику поетске истине, која у оба случаја представља спој *гномона* и *uncanny*-ја, нема логичког објашњења на нивоу структуре или феноменологије текста, већ управо у њиховом укрштају.

Џојсова прича „Сестре” везује се за период детињства и прва је у низу приповедака *Даблинаца* које су посвећене овом животном периоду. Андрић пак има читав циклус приповедака које се односе на децу. У наизглед дечијем односу „жртве и агресора” у Андрићевој причи „Деца” јавља се модел понашања који је представљен тананим психоаналитичким објашњењем „чудне и свирепе игре” (Андрић 2008: 178).¹⁴

¹³ „Незауостављиво нарастање животне радости којом је обузет један северњак затечен у јужњачкој мистерији медитеранског поднебља (...) који је у контрасту у односу на тегобно осећање да се бежи одавде” (Тутњевић 2007: 262).

¹⁴ Статус Јевреја је честа тема код Џојса и Андрића. Андрић, као и Џојс, алудира на Јевреје када је реч о представама агесије и злостављања. Једна од најснажнијих алузија на такво злостављање налази се у седамнаестом поглављу Џојсовог *Уликса (Итака)*, које се завршава сус-

„Разбежаше се дечаци, али ја нисам толико гледао њих колико нагли покрет којим је Миле искочио из оног притворног мира и одједном се претворио у нешто ново и непознато. Потпуно одвојен од њега, видео сам и чуо његов узвик. Осетио сам их као ствари за себе, као прве појаве мени непознатог, великог, узбудљивог, страшног света (...) Тај његов нечујан корак и оштро уперен поглед изгледали су ми страшнији и узбудљивији од сваке трке и туче” (Андрић 2008: 178–179; курзив М. Ђ.).

То страшно и узбудљиво претаче се даље и у дечаков сан, који га прогони. Оно што је било дубоко сакривено у Милету, у једном тренутку насиља према јеврејском дечаку оспољило се као страховито и непознато (*uncanny*), а сада се у супротном смеру односи према животу дечака-приповедача: од онога што је спољашње постаје поунутрашњено, од страшне јаве постаје сан који прогони и понавља се, као нови *uncanny*. Тај део приче јесте допуна *гномонове сенке*, која омогућава продор текста у простор вантекстовног постојања, што продужава причу и након њеног завршетка.

У другој причи *Даблинаца*, сусрет се догађа ван куће, ван сигурног, безбрижног и познатог, што је мотивисано дечачком причом о Дивљем западу, потребом за бекством и узбуђењима што су обећавале хронике безакоња. У правом бекству дечаци прелазе реку Лифи, као границу два света. Успут срећу необичног човека, чији осмех показује велике рупе између жутих зуба: „Ali nije mi se svidelo kako on to govori i pitao sam se *zašto je uzdrhtao jednom ili dvaput kao da se nečeg uplašio ili kao da su ga iznenada prošli žmarci*” (Džojcs 2009: 21; курзив М. Ђ.). Дакле, нешто потиснуто, *uncanny*, испливало је. У једном трену старац је устао, под изговором да мора да остави дечаке на минут-два. Оно што се тада догодило представља *сенку гнома* за читаоце. И крај, који приказује однос два дечака, остаје неразјашњен, а врло сродан оном из Андрићеве приповетке, јер је и овде спољашња нелагодност произвела дубљу нелагодност међу дечацима и у њима: „Kako mi je samo srce tuklo dok je trčao preko polja k meni! Trčao je kao da mi dolazi u pomoć. I ja osetih kajanje; jer, u dubini duše, uvek sam ga pomalo prezirao” (Džojcs 2009: 23).

Поли из Џојсове приче „Пансион” пристала је на интимни ужитак пре брака. Лукавом наивношћу наслућује шта се крије иза мајчиног ћутања и чека да се мајчиним деловањем разреши њена судбина:

„Čekala je strpljivo, gotovo vedro, bez zebnje, a njena sećanja polako ustupiše mesto nadama i vizijama budućnosti. Njene nade i vizije bile su tako zamršene da nije ni videla bele jastuke u koje je zurila, niti se sećala da je nešto čekala. Najzad začu da je majka doziva. Skoči i potrča ka ogradi stepeništa. (...) 'Sidi dole, mila. Gospodin Doran želi da razgovara s tobom.' Tada se priseti šta je to čekala” (Džojcs 2009: 58; курзив М. Ђ.).

Шта Поли види, доживљава и шта Поли сме да жели остаје у домену игре *гномона* и *uncanny*-ја. Однос мајке и ћерке код Андрића представљен је причом фантастичног карактера „Чудо у Олову”, која такође доноси атмос-

ретом Стивена и Блума и мелодијом антисемитске песме из средњег века. Посебно поглавље о политичом потенцијалу *Das Unheimliche* у односу на уметност нацистичке Немачке у својој студији посвећује Мариела Цветић (видети Cvetic 2011: 139–147): „Horkhajmer i Adorno koncept *Das Unheimliche* uveli su u cilju objašnjenja prirode antisemitizma: ono što se javlja kao odbojno, neprijatno i strano, u stvari je ono što je vrlo blisko” (Cvetic 2011: 141).

феру ђутљивости, мрака, мучности, тежине. Чудна светлост и вода не доприносе оздрављењу девојчице, заправо само се привидно чини да купање води оздрављењу, али једино је мајци јасно да није то у питању оздрављење већ понашање, лудило, чулност, неприродност (*uncanny*), које је у породици наследило. Ово се ни на једном месту у причи не изриче директно и једнозначно, већ остаје само у назнакама, само да се наслути као могуће решење које долази из једне перспективе. Обе мајке тумаче понашања у друштвеним, социјалним, породичним сферама, разумевајући природу жене и њен положај у ограниченој средини (што је једна врста допуне *гномона*); обе мајке је пак перспектива индивидуалности откривана из подручја несвесног и потиснутог (што представља однос *гномон плус uncanny*).¹⁵

Андрићева прича „Жена од слонове кости” и прича „Пакао” као да указују на тип фантастике близак оном која ће се касније јавити у Павићевом делу. Конзул, болестан од снова, сања своју смрт и одлазак у рај. Међутим, пут га не води у рај, него у пакао. Да би се дошло до таквог решења *гномонске* структуре, требало је да се употпуни слагалица малим делом који је представљао одговор на питање шта то конзула мучи (*uncanny*): мучи га слика девојчице која улази са свећом у руци у његову собу (слика је аналогна оној која се налази у Џојсовој причи „Пансион”, иако Џојсова Поли не чини то под присилом, већ својевољно). Оба мушкарца, у причама Андрића и Џојса, сматрају да нису ништа погрешила, али ипак сећање, као потиснуто, поново израња и указује на женску фигуру која се обеместила. У Џојсовом случају, завршава се прихватањем грађанске принуде и брака. У Андрићевом је ненадокнадиво на овом свету, па се јавља као психолошка тортура, мучење и антиципација пакла кроз сан.

У причи „Жена од слонове кости” *uncanny* се тумачи на начин на који му је приступио Фројд у анализи Хофмановог „Пешчаног човека” (видети Freud 1919). Као што је лутка Олимпија, која се појављује као живо биће, делом одговорна за чудновату атмосферу приче, тако и жена од слонове кости која оживљава, доприноси несигурној атмосфери (*uncanny*) да ли је нешто живо или мртво, да ли се нешто догодило или није (тумачење *uncanny*-ја по Јенчу). Догађај је удаљен од стварности тако што је дат као прича коју пријатељ упућује пријатељу. Ужас је толики да и сам наратор каже: „Сад сам лепо видео да ту нема спаса ни помоћи. И обузе ме такав ужас какав сам дотад познавао само у ретким страшним сновима” (Андрић 2005: 37). Зато све и након приче остаје у доменима *гномона* и *сенке*, јер је присутна несигурност (*uncanny*) шта се уопште догодило.¹⁶

¹⁵ Андрићева прича у контексту феномена *uncanny* могла би да буде протумачена из перспективе фрејдовско-лакановске концептуализације теорије о *комплексу нарцизма и кастрације*, која везује сексуалну (не)моћ за вид, сазнање и визију (видети теоријску поставку у Weber 1973), што се у овом случају односи на чудновату промену у идентитету девојчице. Рашчитавајући Фројда, Вебер утврђује да је концепт *uncanny* повезан са кризом перцепције и моралном угроженошћу субјекта и, према психоаналитичкој теорији нарцизма, нераскидив од слике тела као модела (Weber 1973: 1131).

¹⁶ Моменат *uncanny*-ја подразумева и врсту катарзичног ослобођења у односу на уметничка дела (Bresnick 1996: 117). У Андрићевујој причи присутан је у односу протагонисте и уметничког

Мотив покрета женских ногу који одражава нешто дубоко скривено у природи жене (*uncanny*) јавља се у Андрићевој „Игри”, али и у Џојсовом *Уликсу*. И овај, као и сви претходни наведени призори, остају *гномонски* недоречени, па се именују чудним, несвесним, неразумљивим, тајновитим, као фантастичан колаж који је независан од свега. Његова одгонетка, као кључ онога што се говори и промишља, добија се када *гномон* структуре текста нађе своју епифанијску допуну у психоаналитичком феномену *uncanny* у свету Џојсових и Андрићевих јунака.

РЕФЕРЕНЦЕ

- Андрић 1997: Иво Андрић, Шарена свеска, *Свеске*, Београд: Просвета.
- Андрић 2008: Иво Андрић, *Сабране приповетке*, приређивање и поговор Жанета Ђукић-Перишић, Београд: Завод за уџбенике.
- Библиографија 2011: *Библиографија Иве Андрића* (1911–2011), аутори: Љиљана Клевернић (координатор) и други, главни уредник Миро Вуксановић, Београд: Задужбина Иве Андрића, САНУ, Нови Сад: Библиотека Матице српске.
- Ђурчинов 1981: Милан Ђурчинов, Маскирани човек у сумраку (О неким компонентама Андрићеве поетике), у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Зборник радова са међународног научног скупа у Београду од 26. до 28. маја 1980, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 103–110.
- Палавестра 1981: Предраг Палавестра, Елементи поетске фантастике у Андрићевом реализму, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Зборник радова са међународног научног скупа у Београду од 26. до 28. маја 1980, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 27–55.
- Стојановић 2003: Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Нови Сад: Платонеум.
- Тасовац 2000: Тома Тасовац, Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 19, св. 16, стр. 161–224.
- Тутњевић 2007: Станиша Тутњевић, *Летовање на југу Иве Андрића и Ормар* Томаса Мана, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 26, св. 24, 261–272.
- Џојс 1995: Џејмс Џојс, *Даблинци*, превео с енглеског Ђорђе Кривокапић; предговор Зоран Пауновић, Београд: Нолит.
- Џојс 1997: Џејмс Џојс, *Даблинци*, превела Рада Прикелмајер, Београд: Библиотека XXI век.

дела, скулптуре која је попут живог бића, али и у односу читалаца и уметничког текста, који „оживљава” према уобичајеном одређењу жанра, кроз причу пријатеља.

- Bresnick 1996: Adam Bresnick, *Prosopoetic Compulsion: Reading the Uncanny in Freud and Hoffmann*. Germanic Review, vol. 71, no. 2, 114–32.
- Cvetić 2011: Mariela Cvetić, *Das Unheimliche psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion art i Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Džojš 2009: Džejs Džojš, *Dablinci*, prevod Flavio Rigonat i drugi, Beograd: Lom.
- Freud 1919: Sigmund Freud, *The Uncanny*, <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, last visited on 8th of June 2012.
- Herodotus 1954: *The Histories*. Trans. Aubrey de Selincourt. New York: Penguin.
- Jentsch 1993: Ernst Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny*, Oxford: Angelaki.
- Joyce 1996: James Joyce, *Dubliners*, London: Penguin Books.
- Miller 1991: Jacques-Alain Miller, The Analytic Experience: Means, Ends, and Results, in: *Lacan and the Subject of Language*, Ellie Ragland-Sullivan and Mark Bracher (ed.), London: Routledge, 83–99.
- Pervić 1961: Muharem Pervić, Pripovetke Ive Andrića, *Delo*, knjiga 7, br. 12, str. 1380–1395.
- Po 2009: Edgar Allan Po, *Gavran, Filozofija kompozicije*, Beograd: Tanesi.
- Rabaté 2009: Jean-Michel Rabaté, Paris, in: *James Joyce in Context*, John McCourt (ed.), Cambridge University Press, 216–227
- Radović 1987: Miodrag Radović, Le mythe archaïque et moderne dans *Žena na kamenu* d'Ivo Andrić (I. Andrić et J. Joyce), *Reflets de l'histoire Européenne dans l'oeuvre d'Ivo Andric*, sous la direction de D. Nedeljković, Presses Universitaires de Nancy.
- Soler 1991: Colette Soler, Literature as Symptom, in: *Lacan and the Subject of Language*, Ellie Ragland-Sullivan and Mark Bracher (ed.), London: Routledge, 213–219.
- Žižek 1997: Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London and New York: Verso.
- Weber 1973: Samuel Weber, *The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment*, Modern Language Notes. vol. 88: 1102–33.

Mina M. Đurić

GNOMON AND UNCANNY – JOYCE AND ANDRIĆ

(Summary)

Through the comparative reading of Joyce's and Andrić's short stories the paper observes phenomena *gnomon* and *uncanny* as the important signs of modernism in the 20th century cultures. As both of the terms have many possible interpretations, the *gnomon* is defined in sense in which it appears in Euclid, as a sign of absence, and the *uncanny* is seen in the form outlined by Freud, as something strange, mysterious, far, wild, suppressed, that unexpectedly rises up in the border existential situation. The paper discusses how it is possible to solve the *gnomon* shadow in the structure, themes, motifs, point of view, narrative style by finding out *uncanny* feelings in the world of the characters and stories.

Key words: *gnomon*, *uncanny*, Joyce, Andrić, silence.

Vladimir B. OSOLNIK*
Oddelek za slavistiko
Filozofska fakulteta
Univerze v Ljubljani

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИВО АНДРИЋ И СЛОВЕНЦИ

У прилогу се описује рецепција књижевних дела Ива Андрића у Словенији, преводи његових песама, приповедака и романа на словеначки језик, погледи значајних књижевних критичара, историчара књижевности и уметника на Андрићево књижевно дело и личност уметника.

Кључне речи: Иво Андрић, југословенска књижевност, словеначки језик, књижевна критика, књижевна историја

*„Историја уметничких остварења је неумитан судија.
Тако ни у историји књижевности не би могле опстати
вредности које то нису.“*

Зоран Константиновић

Угледни светски и јужнословенски писац Иво Андрић, рођен стицајем околности у аустријској провинцији Босни 1892. године, због изузетности свога карактера, ума и стваралачког талента на пољу уметности речи, цењен је широм света, на свим континентима, у свим пределима Хемоса (Балкана) и његове домовине Краљевине Југославије, ФНР Југославије и СФР Југославије, а касније и у новим јужнословенским државама, насталим после његове смрти 1975. г, односно после нестанка његове Југославије двадесет година касније.

Одређујући поменуте геополитичке оквире, желим да истакнем утицај његових литерарних дела и његовог личног угледа на бројне генерације писаца и читалаца у Словенији, који су из Андрићевих оригиналних текстова (написаних најпре српскохрватским/хрваткосрпским језиком у штокавској јекавици а касније великом већином у екавици) и/или посредством најквалитетнијих превода на словеначки језик његових другова и колега по перу штампани у Словенији (у Дравској бановини односно на словеначком југословенском територију за време Краљевине Југославије, односно после II

* vladimir.osolnik@ff.uni-lj.si

светског рата у Социјалистичкој Републици Словенији као федералној јединици ФНР Југославије и СФР Југославије), упознавали идеје, садржаје, приповетке и романи, ликови, мисли и ставове изузетног ствараоца универзалне културе и дела класичне литературе, написаних у хуманистичком духу древног грчког односно Аристотеловог канона.

Књижевно дело и необичан живот Ива Андрића добро су познати. Травник, Вишеград, Сарајево, Сплит, Марибор, Загреб, Краков, Београд, Рим, Женева, Мадрид, Букурешт, Трст, Градец/Граз, Берлин, и коначно Београд, означили су његову животну судбину и његов прегорни, вишедеценијски књижевни рад, који је сав у знаку искреног патриотизма и спознатих широких, светских хоризоната, „разума и истине”, како је то у исповедним песмама, реалистичким приповедкама и историјским романима необичне, особено сложене структуре записала неуморна, „пажљива и одмерена рука Иве Андрића”. Основни тонови његове реалистичке епске нарације проткани су зрацима дубоке лиричности, која је остала његов евидентни лични уметнички знак, печат и украс опорних историјских и актуалних збивања на тлу Босне и Херцеговине, некада симболног „тамног вилајета” и заједничког именитеља за његову вољену јужнословенску, југословенску, окрутну и примитивну домовину, коју је надахнуто описивао и систематски градио, несебично јој дајући свој таленат и мисли, сазнања и тихи труд кроз деценије.

Према речима академика, књижевног историчара Јована Деретића, многоцењеног професора на Филолошком факултету Универзитета у Београду, у његовој незаобилазној *Историји српске књижевности*, господин Иво Андрић је, „заједно са Црњанским, најзначајнији писац XX столећа. Његов је положај у нашој књижевности особен. Духовни и књижевни корени су, више него и код једнога другог писца нашег времена домаћи, аутохтони: завичајно босанско тло, српска књижевна традиција, југословенска политичка идеологија његове генерације. Но, с друге стране, он је постао широко познат и изван граница наше земље, најпревођенији српски и југословенски писац, први и једини добитник Нобелове награде за књижевност у нас, репрезентативни писац Југославије” (Деретић 2003: 1009).

Такође, добро су позната његова књижевна дела: први ђачки стихови „У сумрак”, објављени у *Босанској вили*, Сарајево 1911, песме у епохално значајном зборнику хрватског удружења писаца „Млада хрватска лирика”, Загреб 1914, који је наставио антологију српске приповетке и новије српске лирике (Загреб 1908 и 1911); збирке песама у прози *Ex Ponto* (1918) и *Немири* (1920), приповетка „Пут Алије Ђерзелеза” (1924), три књиге приповедака (*Приповетке* 1924, 1931, 1936) између два светска рата, и затим Андрићеви велики романи, настали за време страшног II светског рата и објављени тек након ослобођења домовине 1945. г.: *На Дрини ћуприја*, *Травничка кроника*, *Госпођица*; уследиле су збирка *Нове приповетке* и *Прича о везировом слону* (1948), задњи његов роман *Проклета авлија* (1953) и задња збирка приповедака *Лица* (1960). Постхумно је објављена збирка лирске прозе односно песама у прози *Кућа на осами*, незавршени роман *Омер-паша Латас*, кратке прозе *Знакови поред пута* (1976), и *Свеске* (1981), који „нису само заокружили

Андрићев књижевни опус, већ су га и обогатили новим вредностима, можда најзначајнијим после оних које је донела 1945” (ibid.).

Неподељено признање књижевном и есејистичком Андрићевом опусу изражавало се у свим пределима његове домовине, Југославије, за време његовог живота, изразито често после 1961, када му је као првом сину јужнословенског поднебља заслужено додељена Нобелова награда, и, наравно, разумљиво, у мојој домовини Словенији: оно, према речима уредника Андрићевих сабраних дела Станка Шименца, доказује „велико Андрићево приљубљеност мед словенским бралци”.

Од првих превода његових стихова 1914. и затим 1929. године до данас Андрићу је била са поштовањем посвећена велика пажња: његови текстови су читани, превођени, издавани и коментарисани; укључени су у школске читанке и академске наставне програме; по више пута преведена су сва његова дела, издата су изабрана и сабрана дела. С. Шименц пише: „Че би ради ведели, како се је Андрић удомачил при нас... роман *Травнишка кроника* је изшел же деветкрат ин роман *Мост на Дрини* седемкрат”, и даље: „Изшло је свега 55 књиг в наклади 200 000 изводов”.

Преводиоци су били највећи познаваоци словеначког и хрватско-српског/српскохрватског језика, угледни критичари, писци и песници: Владимир Кнафлич под псеудонимом др. Зобер, Антон Дебељак под псеудонимом Ј. Шега, Миран Јарц, Тоне Потокар (најплоднији преводац Андрића и других јужнословенских књижевности током XX века), Стано Косовел, Миле Клопчич, Северин Шали, Павел Флере, Чртомир Шинковец, Маријан Брецељ, Франце Гривец, Радо Бордон, Јанез Кајзер, Јасна Космина, Јанез Градишник, Валентин Цундрич, Цветко Загорски, Владимир Краљ, Јанко Модер, Мирослав Равбар, Јоже Стабеј, Јоже Шмит, Иван Минатти, Кајетан Кович, Тоне Павчек, Маја Милчински и др.

О њему су писали бројни новинари словеначких ревија и часописа, радија и телевизије; научне студије на словеначком језику написали су Тоне Потокар, Миран Јарц, Божидар Борко, Винко Кошак, Херберт Груен, Мира Пуц Михелич, Милан Ракочевич, Јосип Видмар, Милан Шега, Кајетан Кович, Цирил Злобец, Рапа Шукље, Херман Вогел, Тит Видмар, Бранко Шомен, Тоне Павчек, Мирослав Равбар, Лино Легиша, Душан Пирјевец, Тарас Кермаунер, Емил Штампар, Иван Братко, Јернеј Новак, Сречко Вилхар, Братко Крефт, Миха Мате, Витал Клабус, Станко Шименц, Жељко Козинц, Матеј Роде, Јанез Ротар, Маја Ђукановић и други познавоци јужнословенских литерарних токова и достигнућа.

Андрић је био дописни члан Словенске академије знаности ин уметности (Словеначке АНУ); његова књижевна дела била су и остала честа и омиљена тема дипломских, магистарских и докторских дела односно дисертација.

Од бројних научних студија посебну пажњу привлаче мисли и констатације Мирана Јарца, Тонета Потокарја, Душана Пирјевца, Тараса Кермавнерја, Лина Легише, Станка Шименца и дугогодишњег професора књижевности српскохрватског/хрватско-српског језичког изражаја на Одделку за слованске језике и књижевности при Филозофски факултети Универзе в Љубљани,

цењеног писца, критичара и књижевног историчара др Јанеза Ротара. Њихове прилоге словеначка широка јавност је прихватала са великим интересовањем, наклоношћу и поверењем, а стручна јавност прихватала их је као аргументована научна сазнања о највишим достигнућима литерарне продукције на широј југословенској територији, и наравно, у Словенији.¹

Према записима проф. Матеја Родета² из 1985. г. сазнања о Андрићу као уметнику и талентованом ствараоцу стицана су у Словенији као и у другим културним односно језичким срединама, кроз проверени и устаљени модел, односно у три фазе: прво се о аутору или о његовом делу зна и пише у мањем кругу познавалаца, интелектуалаца, да би се затим појавио и први превод из пера одушевљеног појединца, познаваоца одређеног језика и културе, а често и као резултат личних афинитета и познанстава. Постепено, у другом кругу, када се аутор афирмише својим делима у матичној средини, повећава се интерес за његове књиге – у другој, односно другим срединама, повећава се број превода и књижевнокритичних тумачења. Понекад, не баш тако често, следи и треће раздобље, када неки писац постаје позната особа, ауторитет, лауреат угледних признања, личност која говори многим народима, светски писац: из потребе за дубљим познавањем аутора и његовог уметничког стварања настају бројнији записи и коментари, преводе се стара и нова дела, одазивају се писци и познаваоци књижевности.

Тај се модел у свему може применити на рецепцију дела Ива Андрића код Словенаца. Прво раздобље траје до другог светског рата: словеначка јавност сазнала је за надареног Андрића из дневне штампе, односно новинских прилога у којима су у суседним књижевностима оцењивана његова прва лирска и приповедна књижевна дела; посебно је био лепо прихваћен његов преводилачки рад, преводи песама словеначких Андрићевих савременика Драготина Кетеја, Јосипа Мурна, Отона Жупанчича, Виде Јерајеве, Антона Ашкерца и Владимира Левстика; преведена је Андрићева песма „У сумрак”, а штампано је само једно његово преведено дело, приповетка „Пут Алије Ђерђелеза”. Друга фаза траје од ослобођења Словеније, од 1945 до 1961 г., до додељивања Нобелове награде; у њој је Андрић омиљени и цењени југословенски аутор. А трећа фаза траје од 1961 до данас; Андрић је узор и понос многих генерација читалаца и писаца.

Прву фазу (која представља главни део овог прилога), можемо пратити кроз записе о Андрићу у атмосфери искреног и великог интересовања за јужнословенске песнике и писце у Словенији пре II светског рата, али и као признање одличном преводиоцу словеначке поезије. Андрић је, наиме у Краљевини Југославији био један од ретких појединаца, песника, који су се латили систематичног учења словеначког језика: рано, већ у гимназији

¹ Обимне научне студије о делима Иве Андрића написали су Тарас Кермаунер, Лино Легиша, Станко Шименц и Душан Пирјевец. Пошто оне траже комплекснију анализу, односно више простора, у овом прилогу само су споменуте.

² Видети: Matej Rode, *Zgodnja recepcija Iva Andriča pri Slovencih*, Jezik in slovstvo, Ljubljana, Split 2004, letnik XXXI, leto 1985/86, št. 2–3, s. 51.

у Сарајеву, на потицај идеолога „Младе Босне” Димитрија Митриновића,³ марљиво је учио словеначки, језик, граматiku, правопис, читао оригинале, и убрзо постао један од малобројних преводилаца „из словеншчине”. Превео, односно препевао је у стиху или у ритмизованој прози песме Виде Јерајева, Владимира Левстика, Антона Медведа, Јосипа Мурна, Отона Жупанчича, Антона Ашкерца; писао је о словеначком песнику Станку Вразу, Ашкерцу и Жупанчичу, и то, како пишу Матеј Роде и Шимун Јуришић, „није могло остати незапажено”.

Андрићево име било је познато и бројним словеначким читаоцима из књиге поезије „Хрватска млада лирика” (Загреб 1914), а и сарадницима угледног загребачког „Књижевног Југа”: Андрић је био међу његовим оснивачима и уредницима током 1917 г. У њему су из Словеније суделовали многи угледни ствараоци, чак њих тридесеторица: Фран Албрехт, Иван Цанкар, Антон Дебељак, Јанко Гласер, Јожа Глонар, Иго Груден, Фран Илешич, Фердо и Јуш Козак, Зофка Кведрова, Иван Лах, Ксавер Мешко, Антон Новачан, Отон Жупанчич, Јанко Самец, Јоже Пахор, Анже Новак, Миран Јарц, Фран Илешич, Божидар Борко, Радивој Рехар и др.

Посебну пажњу⁴ словеначке публике привукла је збирка песама у прози *Ex Ponto*. Доживела је неподељено признање тада осетно конфронтираних словеначких писаца, односно припадника старије и млађе генерације. Надарени песник Миран Јарц, тада једно од првих имена у редовима револуционарно усмерених младих стваралаца у Словенији, о њој је написао: „Та књига је за нашу литературу бисер, кот со Цанкарјеве Подобе из сањ” (ЛЗ, 1921, с. 42). Његово мишљење било је и остало је општеприхваћено мњење словеначке шире јавности; а Андрићевој популарности у Словенији допринели су и пријатељски контакти са словеначким песницима и писцима, студентима у Бечу, Кракову, Прагу и Градцу, и са музичарима и сликарима, посебно са Михом Малешом из Камника, који је тада, 1925 г., насликао први познати Андрићев портрет.

Најутицајнији проучаваоци и преводиоци, коментатори односно тумачи Андрићеве речи међу Словенцима били су свестрани Тоне Потокар, еруптивни Тарас Кермаунер, строги књижевни теоретичар Душан Пирјевец, уредници и преводиоци Миха Мате, Лино Легиша, Станко Шименц, професори јужнословенских књижевности Мирослав Равбар и Јанез Ротар, и др.⁵ Они су из различитих углова књижевно критичких просуђивања и посматрања откривали вредности уметничке речи Иве Андрића, његових сложених лите-

³ Видети: Шимун Јуришић, *На трагу Иве Андрића*, књиге и одједи, с. 46.

⁴ То потврђују и речи, односно ставови из овде цитираних осврта неколицине тумача Андрићевих текстова, Мирана Јарца, Тонета Потокара, Мирослава Равбара, Матеја Родета и Станка Шименца, које сам за овај рад издвојио из ширег корпуса сличних словеначких записа.

⁵ Кратко помињем две студије Тараса Кермаунера: *Отвореност, затвор, лудило*. Поводом „Проклете авлије” Иве Андрића, САНУ, Београд 1979, и: *Исповједна лирика у епској слици*. Поводом „Травничке кронике” Иве Андрића, Травник, 1980; студију Душана Пирјевца: *Андрићева на „Дрини ћуприја” у светлу европске традиције романа*, САНУ, Београд 1979; и незаобилазну студију Јанеза Ротара: *Андрићева „Проклето авлија”*, ступањ у развоју специфичног романског жанра, Травник, 1980.

рарних структура, објашњавали историјске токове у Босни и Херцеговини, и у Словенији, пратили његов књижевни рад и животну судбину. Детаљно су познавали сва Андрићева дела и поносно су истицали његов наклоњени однос према словеначким песницима и Словенцима уопште. У тумачењу његових дела показали су изузетно познавање критичких судова својих колега у другим пределима заједничке домовине Југославије, које су у већини случајева уважавали, мада је понекад долазило и до различитих виђења истих ситуација, ликова и структура.

Мирослав Равбар је 1967 г. писао о Андрићу и градовима, који су као неке значајне успутне станице или видљиве високе степенице одредиле животни пут Иве Андрића: Травник, Вишеград, Сарајево, Сплит, Марибор, Загреб, Краков, Градец, Беч, Рим, Букурешт, Трст, Мадрид, Берлин и Београд; одредиле, односно диктирале су његове активности у југословенским политичким и литерарним круговима; инспирисале су његове песме и новеле, доносиле њихове наслове и садржине; изоштравале су његову искрену родољубивост и истовремено исказивале стеге прећутаних норми и дипломатских обавеза, које су у њему спутавале друге, несумњиво шире хоризонте и личније записе; подстицале су усамљеног младог песника, неуморног писца, проницљивог мислиоца на удубљивање у историјске, домаће и стране изворе о својој земљи и народу, а сасвим сигурно и надграђивале његову трајну фасцинацију естетским, елегантним и потенцијално, стваралачки неисцрпним симболом моста, који у „Мосту на Жепи”, песми/есеју „Мостови” и у ненадмашном роману *На Дрини ћуприја* као крила благог анђела спаја раздвојене брегове, културе, људе и народе.

Цитирам:

„Andrić je zajemal snov svojim novelam in romanom iz proteklosti Bosne in Hercegovine, od utvrditve turške oblasti dalje, največ pa iz 19. stoletja. Pri njem nastopajo domači in turški fevdalci, paše in begi, srbski, hrvatski in muslimanski trgovci, kmetje, podložniki, raja, priseljeni uradniki, oficirji, pravoslavni in mohamedanski cerkveni ljudje. Opisuje mesto in vas, bogataše in reveže, krščanska dekleta in žene, a tudi muslimanke, mešanico narodnosti, kultur in ver. Izbira zanimive in nenavadne osebe. Na turški strani so ga zanimali velikaši, pustolovci in tirani, na katoliški pa malomestni bogatini, potomci starih družin in frančiškanski fratri. Obravnaval je duševno in nagonско življenje bosanskih ljudi ter našel mnogo bolestitih, grozotnih in mračnih pojavov.”

Затим закључује: „Andrić je pesniška in razmišljajoča narava, njegovo pisnje je pretehtano, polno vsebine, ne ljubi kričečih barv in zanesenih besed. Mojrski je zlasti v opisovanju in označevanju oseb, posebno žensk. Usoda njegovih ljudi je zanimiva, razrešitev dejanja in upodabljanja okolja, v katerem se gibljejo, prav tako. Njegov slog je kljub zapletenim snovem in značajem vendarle preprost in zgoščen, pripoved pa mirna in tekoča”.⁶

Станко Шименц исцрпно је представио широке видике Иве Андрића у уводној студији елитне словеначке књижевне збирке „Нобеловци”. Навео је

⁶ Видети: Miroslav Ravbar, *Pregled hrvatske, srbske in makedonske književnosti*, Maribor 1958, s. 351. Исто мишљење поновљено је у књизи: Miroslav Ravbar in Stanko Janež, *Pregled jugoslovan-skih književnosti*, Maribor 1960, s. 445.

преведени шведски текст образложења награде и Андрићеве речи захвалности приликом доделе велике Нобелове награде, и затим сва Андрићева дела, објављена у Словенији, записе о Андрићу и његовим текстовима, студије и коментаре о њима, све Андрићеве преводе песама словеначких колега, песника и писаца, и о њима аргументовано, обимном аналитичком синтезом (преко 20 страница), дао свој високо позитивни суд.

Уз основне биографске податке нагласио је посебно место, које је у животу угледног писца имао Београд, престоница његове Југославије, град у коме је у тишини, сиромаштву и самопрегорном раду провео апокалиптичке године II светског рата, у коме је најдуже живео и најплодније стварао, у коме је на различитим подручјима хуманистичких активности дао свој лични обол новоствореној федеративној југословенској заједници, братској домовини и идејама за које се залагао, и због њих страдао од најраније младости.

Иво Андрић није се укључивао у актуалне политичке дневне и хировите токове, али је смирено подржавао одређене хуманистичке културне и историјске тековине своје генерације: о себи никада није говорио, а ни о својим колегама није давао изјаве или судове: живео је скромно и свестрано се трудио да својим сународницима и читаоцима неусиљено одшкрине врата до спознаје многих племенитих идеја човечанства, достигнућа цивилизације и људског духа, потичући их на прегоран рад, толеранцију и поштовање људских врлина.

Тоне Потокар је већ 1929 г. написао: „Некај спљосно чловешкега, ше боље чловечанскега, лежи на дну всега Андрићевега приповедовања... (прав то) Андрића чудно високо двига над остале писатеље”.

Мада многи домаћи критичари у својим освртима на лик и дело Ива Андрића као основну поруку и вредност његовог литерарног опуса истичу Андрићев однос према етносу, домовини, домољубљу и слободољубљу, многобројни преводи Андрићевих дела и обимна литература о његовим текстовима широм света несумњиво потврђују да је цењени босански, српски, југословенски, јужнословенски и светски писац, који је 1961. у Стокхолму задобио највише признање „ки га писатељ лако досеже в световни јавности”, ту високу награду заслужио својим незаборавним књижевним делима, у којима се часно спајају његова племенита лична и хуманистичка етика, припадност словенском духу и култури, и истовремено искрена, дубока припадност универзалној култури човечанства.

ЛИТЕРАТУРА

Kermanuer 1979: T. Kermanuer, *Otvorenost, zatvor, ludilo. Povodom „Proklete avlije” Iva Andrića*. Beograd: SANU, Beograd.

Kermanuer 1980: T. Kermanuer, *Ispovjedna lirika u epskoj slici. Povodom „Travničke kronike” Ive Andrića*, Travnik.

- Pirjevac 1979: D. Pirjevac, *Andrićeva „Na Drini ćuprija” u svetlu evropske tradicije romana*, Beograd: SANU.
- Ravbar 1958: M. Ravbar, *Pregled hrvatske, srbske in makedonske književnosti*, Maribor.
- Ravbar 1960: M. Ravbar in Stanko Janež, *Pregled jugoslovenskih književnosti*, Maribor.
- Rode 2004: M. Rode, *Zgodnja recepcija Iva Andrića pri Slovencih, Jezik in slovensko*, Ljubljana, Split 2004, letnik XXXI, leto 1985/86, št. 2–3.
- Rotar 1980: J. Rotar, *Andrićeva „Prokleta avlija”, stupanj u razvoju specifičnogromanesknog žanra*, Travnik.

Владимир Осолник

ИВО АНДРИЧ И СЛОВЕНЦЫ

(Резюме)

Личность и литературное творчество Иво Андрича хорошо известны и ценятся в Словении. На словенский язык переведены многие произведения И. Андрича, и о них написаны многочисленные литературно-исторические труды. Его поэзия, проза и эссеистика были доброжелательно встречены и словенскими читателями, и специальной критикой. Личность автора произведения „Мост на Дрине”, вновь оказавшаяся после распада СФР Югославия в фокусе хорватской, боснийской и сербской литературной критики, раскрывается через известные нравственные позиции автора, выраженные во время заключения в австро-венгерских тюрьмах и во время Второй мировой войны (1941–1945), когда писатель не опубликовал ни строчки, а также в его письмах министрам культуры квислинговых правительств Сербии и Хорватии Милану Недичу и Анте Павелича, в которых И. Андрич благодарит за честь, что его стихотворения будут включены, т.е. напечатаны в их дискриминаторских расистских публикациях, и отказывается от предложенного гонорара. Кроме того, известны оставленные И. Андричем описания Словении и словенцев: это теплые наблюдения, каких мы не встречаем ни в словенских текстах, ни в текстах иностранных авторов.

Ivan DOROVSKÝ*
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity,
Ustav slavistiky, Brno

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА У ЧЕХОСЛОВАЧКОЈ (ЧЕШКОЈ)

У овом раду разматра се продирање и рецепција дела Иве Андрића у чехословачкој (чешкој) култури од 1919. године до данас. Указује се на посебне преводе његових књига на чешки језик и њихово вредновање од стране књижевне науке и критике. Такође, прати се начин на који је представљен Иво Андрић у чешким и словачким књижевним лексиконима и енциклопедијама.

Кључне речи: Иво Андрић, рецепција, роман, приповетка, хроника, превод, поезија, културна средина, чешки, словачки

Чешко-словачко-јужнословенске културне, политичке и економске везе прошле су кроз вишевековни развитак и кроз неколико различитих периода:

1. Најстарији ћирило-методијски и постћирилометодијски период повезан је са делатношћу словенских апостола Ћирила и Методија, њихових ученика и наследника;
2. Просветитељско-препородитељски период (реформација, противреформација), у којем су истакнути слависти анализирали и објављивали много старих текстова и били у потрази за домовином најстаријег словенског писма и најстаријих књижевних споменика;
3. Период препорода повезан је са научном, књижевном, сакупљачком, лексикографском и другом делатношћу истакнутих слависта П. Ј. Шафарика,¹ В. С. Карацића, Јана Колара, Јосефа Јунгмана и других слависта;
4. У другој половини 19. века реалистичке методе и поступци су се најизразитије рефлектовали при разрађивању општеславистичких, књижевно-историјских, етнографско-фолклористичких, лингвистичких, драмских и музичких питања. У тим деценијама, као и у следећим периодима, на прекретници два века, издваја се личност и дело ос-

* dorovski@volny.cz

¹ К. Paul, *Pavel Josef Šafařík. Život a dílo*, Praha, 1961. S. Dj. Kostić, *Pavle J. Šafařík o novoj srpskoj književnosti*, Beograd, 1988.

нивача балканистике Константина Јиречека (1854–1918) који је своје прво путовање по Србији описао у опширном раду *Srbsko, země a lid (Srbija, zemlja i narod, 1875)*. Синтеза његових студија о Србији јесте досад непревазиђена *Историја Срба* у два тома, утемељивачко дело модерне српске историјске науке;²

5. Узајамним односима је веома допринео период 1890–1918. У тим деценијама долази до интензивирања интересовања различитих друштвених слојева чешког и словачког друштва за књижевност и културу Јужних Словена. Одразило се то посебно у узајамним преводима књижевних дела;
6. Самосталну етапу у развоју узајамних чешко-словачко-јужнословенских културних односа представља период између два светска рата. Међуратне године имају у узајамним односима посебне карактеристике. После настанка Чехословачке републике и Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918. године, саздали су се сасвим други политички, економски и културни услови. Између две државе се постепено развила доста интензивна економска и културна сарадња. Чехословачка предузећа тражила су тржишта за своје производе, „Бата” и друга чехословачка предузећа добила су концесије за изградњу фабрика у Борову. „Шкода” Плзењ, „Збројовка” Брно и друга предузећа извозила су своје производе на југ. Централна банка чешких завода за осигурање, која је била у експанзији већ од почетка 20. века, успоставила је односе са јужнословенским банкарским заводима. Још пре Првог светског рата чешко банкарство отварало је пут на југ тиме што је истицало идеју словенске узајамности и економског јединства поробљених народа у аустроугарској.³ Била су основана друштва која су се оријентисала на развитак културних односа. У Чехословачкој је 1922. године основана Чехословачко-југословенска лига, у Југославији нешто касније (1925) Савез Југословенско-чехословачких лига.⁴ Чехословачко удружење залагало се за увођење изборне наставе српскохрватског језика у чешким и словачким школама и обавезне наставе азбуке и српске ћирилице, чије би познавање допринело бољим узајамним везама.

На основу посебних уговора две самосталне државе, или сасвим приватно, млади људи долазили су да студирају на Универзитету, на високим техничким или у уметничким школама у Прагу, на високој техничкој школи, на високој пољопривредној и ветеринарној школи у Брну, на високој рударској школи у Пржибрами, даље на високим и средњим школама у Братислави и Кошицама, а такође у неким другим чешким и словачким градовима. Било је ту више десетина словеначких, хрватских и српских средњошколских и

² I. Dorovský, *Konstantin Jireček. Život a dílo*, Brno, 1983.

³ C. Nečas, *Kapitálová expanze Ústřední banky českých spořitelén v předvečer první světové války*, у: *Otázky dějin střední a východní Evropy*. Univerzita J. E. Purkyně, Brno, 1971, с. 303–318.

⁴ Види Skoupý, A.: *Československo-jihoslovanská liga 1920–1938*, у: *Sborník prací Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Historie 2*, Praha, 1975, с. 31–65.

високошколских студената и интересената других народности из југословенске државе. У периоду од 1912–1922. било је код нас 1408 јужнословенских студената, али у 1924. години готово хиљаду мање (428), док је у 1927/1928. пао број студената на 201.⁵

Основани су клубови, потпорна и академска друштва јужнословенских студената различите професионалне и политичке оријентације. У Прагу је била, на пример, основана Јужнословенска академска менза (1919) и Јужнословенско академско потпорно друштво (1920). У Брну је развијало активност од 1919. године Јужнословенско академско ветеринарско друштво. Чехословачко-југословенска лига је 1923. године наложила да се у Прагу оснује самостални студентски дом за јужнословенске високошколске студенте. Касније је био слични студентски дом основан и у Брну. Много студената је по завршетку студија остало код нас или оставило своја уметничка дела.

Штросмајерова јужнословенска библиотека, коју је основала 1923. године, пре свега за своје чланове, Чехословачко-југословенска лига, затим, Словенска библиотека, основана 1924. године при нашем Министарству спољних послова, и Словенски институт (1928), много су допринели развоју научне и културне сарадње између наше две државе. Основа појединих националних фондова Словенске библиотеке били су фондови издања и рукописа проф. Милана Решетара (1860–1942), који се односе на Дубровник и његову књижевност, тзв. рагусиана, и библиотека Бранка Водника (1879–1926) који је издао у Прагу расправу *Први хрватски пјесници* (1901). Тадашњи министар спољних послова др Едвард Бенеш је 1928. године обећао да ће јужнословенски књижни фонд бити допуњен са 100.000 књига.

У периоду од 1918. до 1940. године била су преведена нека дела чешких и словачких аутора на словеначки и тадашњи српскохрватски језик. Такође су дела српских, хрватских и словеначких аутора била преведена на чешки или словачки језик.

Током двадесетих и тридесетих година дошло је до сарадње између чехословачких и јужнословенских театарских сцена. Није било занемарљиво ни деловање чешких глумаца, музичара, уметничких педагога и др. у југословенским културним центрима, као и у мањим градовима. Развијао се туризам, посебно на Јадрану а основано је и удружење Сокол. Југословени су учествовали на соколским слетовима у Прагу, а 1930. године потписан је први споразум о културној сарадњи. Била је основана Југословенска едиција у којој су изашле књиге југословенских аутора итд.

Као што сам навео у реферату о рецепцији дела Милоша Црњанског⁶ у Чехословачкој, у међуратном периоду је деловао десетак преводилаца са српског, хрватског и словеначког језика.

Послератни период (1945–1992), имао је своје позитивне и негативне етапе, етапе примања и одбијања. Тзв. раскид, прекид односа (1948–1955) био је, на сву срећу, кратак. Трајао је само седам година.

⁵ *Statistická ročenka Republiky československé*, Praha, 1932, с. 314.

⁶ I. Đorđević, *Рецепција дела Милоша Црњанског у Чехословачкој (Чешкој и Словачкој)*, Научни састанак слависта у Вукове дане 33/2, Београд, 2004.

Почетком шездесетих година прошлог века почиње етапа коју сам условно назвао „андрићевска”. Повезана је са додељивањем Нобелове награде Иви Андрићу 1961. године. У такву социокултурну средину је почело продирати књижевно дело Иве Андрића. Између два светска рата постоје покушаји превођења и тумачења Андићевих дела, а у каснијим деценијама до данас, на том послу радило је готово тридесетак преводаца. Познатих, језички и стручно добро поткованих, као што су, на пример, О. Ф. Баблер (1902–1984), Душан Карпатски (рођ. 1935), Милада Недведова (1927–2001) или Ана Урбанова (1894–1979), и други.

Са Ивом Андрићем су се чешки читаоци упознали најпре као с песником. Само годину дана након издања збирке поетско-медитативне прозе *Ex Ponto* (1918) у оригиналу, збирка је изашла у чешком преводу песника и преводиоца Јосефа Пелишка (1889–1969).⁷ У тим финим, суптилним, мисаоним лирским ткањима већ су садржани замеци готово свих великих потоњих тема Андрићевих.⁸ Интересантно је да су за презентацију дела Иве Андрића осим чешког преводиоца заслужни такође два хрватска књижевника: драматичар, приповедач, романијер и есејиста, Нико Бартуловић (1890–1943) и публициста и приповедач, музејски и позоришни радник Андрија Милчиновић (1877–1937).⁹ Н. Бартуловић, који је написао предговор, имао је везе са чешком културом, јер је Филозофски факултет похађао у Прагу. Покретачи часописа *Књижевни југ* (1918–1919), који је основан 1918 г., били су Бранко Машић, Нико Бартуловић, Владимир Ћоровић (1885–1941) и Иво Андрић. Андрија Милчиновић написао је поговор, у коме је подвукао оно што није навео у предговору Нико Бартуловић. Очигледно је да су за продор дела Иве Андрића у чешку културну средину заслужни хрватски књижевник Нико Бартуловић, као и Хрват у редовима српских националиста, Андрија Милчиновић.

После првог репрезентативног издања Андрићевих лирских медитација, требало је да прође пуних седамнаест година да би Андрић био представљен на чешком језику као *прозни писац*. До тада сасвим непознат преводац Божена Мерцова превела је 1936. године други избор Андрићевих *Приповедака*¹⁰ и написала је поговор.¹¹ Избор садржи шест приповедака. Тај исти избор изашао је у другом издању, код истог издавача Леополда Мазача, две године касније (1938). Књижар и власник изложбеног салона Мазач (Л. Мазач 1900–1948) издавао је, између осталог, мађарске, руске, јапанске, италијанске, румунске, норвешке и друге ауторе. Л. Мазач се повезао са Чехословачко-југословенском лигом и основао је Јужнословенску едицију, у којој је објављено 1936. године десет превода из савременог стваралаштва јужнословенских народа. Уреднички савет, у којом су били стручни и истак-

⁷ За време I светског рата био је заробљен у Далмацији. Превео је позната дела руске књижевности, драме И. Војновића и књиге Божа Ловрића.

⁸ *Jugoslovenski književni leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1971, с. 17.

⁹ Види *Jugoslovenski književni leksikon*, с. 326.

¹⁰ I. Andrić, *Pripovetke*, Beograd, 1931.

¹¹ *Mara milostnice, Zpověď, Záznak v Olov, U kotle, Most přes Žepu, Aničiny časy*.

нути преводиоци и књижевни научници, на пример Антонин Берингер, Отакар Колман (1887–1955), Јарослав Урбан (1893–1974), Julius Heidenreich (од 1945. године Долански, 1903–1975) и други, гарантовао је репрезентативан избор аутора, укључујући и Иву Андрића.

Осим Јосефа Пелишке и Божене Мерцове, непосредно након завршетка Другог светског рата, појавио се трећи преводац дела Иве Андрића. Био је то Вратислав Бартуњек (Вратислав Баргинек). Из три Андрићева романа (*На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*, *Госпођица*), изабрао је за превод роман *Госпођица*.¹² Роман је имао изванредан успех, тако да је у року од три месеца изашао у другом издању (прво у априлу, друго у јуну 1947. године). Поговор је написао познавалац јужнословенских књижевности Јулиус Долански (Јулиус Долански, 1903–1975).

Мислим да је баш прича о животној судбини госпођице Рајке Радаковић, која због новца жртвује своју част, отворила Андрићевом делу пут ка чешком (и словачком) читаоцу. Владимир Тогнер (рођ. 1922), који је од 1948. године водио на Филозофском факултету Карловог универзитета практичне курсеве српскохрватског језика¹³ и бавио се савременом књижевношћу јужнословенских народа, превео је Андрићев роман *Na Drini čuprija* и издао га 1948. године, још пре раскида са Југославијом.¹⁴

Прекид политичких односа са ФНР Југославијом 1948. године, који је трајао до 1955. године, означио је, између осталог, потпуну забрану издавања превода из књижевности народа Југославије. Ускоро после обнављања политичких и културних односа, изашао је чешки превод трећег Андрићевог романа *Travnická kronika* (1958). Превео га је најуниверзалнији и најкомпетентнији преводац Ото Франтишек Баблер (1902–1984). О. Ф. Баблер припада плејади истакнутих чешких преводачких личности, какви су били, на пример, Јарослав Врхлицки (Jaroslav Vrchlický, 1853–1912), Отокар Фишер (Otokar Ficher, 1883–1938), Отон Беркопец (1906–1987), Josef Хиршал (1920–2010), Душан Карпатски (Dušan Karpatský, рођ. 1935. године) и др.¹⁵ Поговор за Баблеров превод *Травничке хронике* написао је професор компаративних књижевности словенских народа Јулиус Долански. *Травничку хронику* сматрам за најуспешније Андрићево дело у чешкој културној средини. Изашла су три издања. За свако издање написао је поговор неко други: за прво издање Јулиус Долански, за друго издање Виктор Кудјелка и за треће издање Душан Карпатски.

Професор Јулиус Долански био је аутор поговора за превод Андрићеве новеле *Проклета авлија* (*Prokletý dvůr*, 1960), коју је превела жена преводац Милада Черна (Milada Černá, рођ. 1930. године), апсолвент југославистике на Карловом универзитету у Прагу.

Слависта, југослависта и словениста Виктор Кудјелка (Viktor Kudělka, рођ. 1929.) је шести чешки преводац дела Иве Андрића. Изабрао је и превео две Андрићеве приповетке – *Пут Алије Дјерзелеза* и *Аникина времена*

¹² Ivo Andrić, *Slečna dělá peníze*, Praha, 1947.

¹³ Autor *Cvičebnice srbocharvátštiny*, Praha, 1963.

¹⁴ I. Andrić, *Most přes Drinu*, Praha, 1948.

¹⁵ Види *Slovník českých spisovatelů*, Praha, 2000. Такође, Ivan Dorovský, *Bibliografie*, Brno, 2000.

(1962).¹⁶ Било је то веома актуално издање, јер избор је изашао кратко време после доделе Нобелове награде за књижевност Иви Андрићу. Као што сам навео, Виктор Кудјелка је и аутор поговора другог чешког издања Андрићеве *Травничке хронике* (1964).

Свој преводилачки таленат опробала је млада апсолвенткиња прашке славистике Јана Хавелкова, слободним преводом Андрићеве књиге за децу *Aska a vlk* (1966) и постала тако осми преводилац дела Иве Андрића. *Aska a vlk* у преводу Ане Урбанове емитовао је Чехословачки радио 1963. године.

Девети преводилац Андрићевог прозног дела била је апсолвент сербокроатистике и бохемистике Милада Недвједова (Milada Nedvěďová, 1927–2001), која је превела девет Андрићевих приповедака. Изашле су под насловом *Žena, která není* (1967), са подробним поговором Виктора Кудјелке. Милада Недвједова је превела још и Андрићев роман *На Дрини ћуприја* (*Most na Drině*, 1987). Поговор је написао Душан Карпатски. У сарадњи с Јосефом Хиршалом, Недвједова је превела антологију *Дубровачка ренесансна поезија* (1964), неколико новела Мирослава Крлеже и сву прозу из циклуса *Глембајеви*.

Првих десет чешких преводилаца Андрићева дела закључује познавалац жидовске културе у Чешкој и преводилац са хрватског језика, Јиржи Фидлер (Jiří Fiedler, рођ. 1935),¹⁷ који је увео у чешку културну средину Андрићев недовршени роман *Омер-наша Ламас* (1981). То је једино дело Иве Андрића у чешком преводу без икаквог предговора или поговора.

Досада најобимније чешко издање сабраних дела Иве Андрића представља издање које је иницирао 2009. године Милутин Перић са супругом и са сарадницима и финансијски помогао издање *Spisy Iva Andriće* (Сабрана дела Иве Андрића). Сабрана дела је издало прашко грађанско удружење Ластавица.¹⁸ Уредник издања је преводилац и књижевни критичар Душан Карпатски. У сабрана дела је укључио сва досада на чешком језику објављена дела Иве Андрића о којима сам говорио – романе *Most na Drině* а *Travnická kronika*, *Slečna*, три избори приповедака (укупно 40 приповедака). У самостални том Душан Карпатски је унео, поред романа *Омер-наша Ламас*, такође и циклус приповедака *Dům o samotě* (*Кућа на осами*).

У шести (последњи) свезак приређивач је у властитом преводу уврстио избор из Андрићевих лирских проза *Ex Ponto* и *Непокоје* (*Немири*), из збирке лирских песама *Co se mi zdá a co se mi děje* (*О чему сањам и што ми се догађа*), као и избор из записа и бележака *Znamení u cesty* (*Знакови поред пута*). Свезак садржи, у целини или у одломцима, Андрићеве есеје и говор поводом додељивања Нобелове награде, библиографију свих до сада на чешком објављених дела и веома опширну Андрићеву биографију, чији је аутор Радован Поповић.

¹⁶ I. Andrić, *Cesta Aliji Djerzeleza*. Vybral, přeložil, závěrečnou poznámku napsal a vysvětlivkami opatřil V. Kudělka, Praha, 1962.

¹⁷ Уредник издавачке куће Албатрос, аутор водича *Жидовски споменици у Чешкој и Моравској*, превео је избор приповедака Вјекослава Калеба, Крлежин роман *Банкет у Блутви* и неколико драмских текстова Ивана Раоса.

¹⁸ *Spisy Iva Andriće 1–6*. Edice Slovanský jih přátelům českým, editor Dušan Karpatský, Lastavica, o. s., Praha, 2009.

Пре него што су објављени чешки Андрићеви романи и приповетке, Андрић је продро ка чешким и словачким читаоцима преко одломака у антологијама и књижевним прегледима. Изгледа да се Андрић појавио на чешком језику као прозни писац први пут 1926. године, када је преводилац О. Ф. Баблер уврстио у скромни избор српскохрватских прича *Pozdrav z bratrské země* (*Поздрав из братске земље*, 1926) и Андрићеву приповетку *Táboření*¹⁹ (*Логоровање*) и преводилац Франтишек Бицек приповетку *Жена od slovnove kosti*. Поједине приповетке избора биле су објављене као додатак „*Moravskoslezskog dnevnika*” у тадашњој Моравској Острави.

Антологија *Lyrická duše Jugoslávie* (*Лирска душа Југославије*, 1934) садржи преводе по једне песме двадесет петоро, данас познатих или сасвим заборављених, српских, хрватских и словеначких песника *svih generacija* по азбучном реду. Уредник, приређивач и издавач, Адолф Весели, представио је Андрића чешким и словачким читаоцима песмом *San o Mariju*.²⁰ Слависта Julius Heidenreich (после рата Долански), тада је написао да „лирску душу Југославије не може ни летимично да обухвати а камоли дубље осветли”.

У антологији превода Франтишека Чуберке, Франтишека Хрбека и Адолфа Веселог *Jadran v soudobé jihoslovanské lyrice* (*Jadran u savremenoj jugoslovenskoj lirici*, 1935), која садржи преводе песма двадесет шест српских, хрватских (тада српскохрватских) и словеначких аутора, налази се и Андрићева песма *Na moru* у преводу Франтишека Чуберке.

Драмски и прозни писац и преводилац Карел Хадек (Karel Hádek, 1894–1950), који је објавио у часописима свој превод *Хасанагинице* (1935), саставио је од својих превода једну мини-антологију *Jihoslovanská lyrika* (*Jugoslovenska lirika*, 1935), у коју је укључио, поред песама Анице Савић-Ребац, Јеле Спиридоновић-Савић, Светислава Стефановића, Вељка Петровића и Тодора Манојловића, такође и превод песме Иве Андрића *О чему сањам и шта ми се догађа* (са мало промењеним насловом *О чет снџм а цо мне немине*).

Сорабиста и слависта Антонин Фринта (1884–1975), тада је написао да су читава наведена *минијатурна издања* тако названа „да би (ваљда у боља времена) била реализована обимнија антологија из југословенског песништва, уређена према језику оригинала и са информативним уводом.”

Аутори бројних уџбеника и хрестоматија за средње школе, Франтишек Поуличек и Јосеф Спилка (1899–1986), саставили су један зборник чланака, говора, песама и прича и издали под насловом *Oslavujeme Jugoslávii* (*Слави-мо Југославију*, 1938). Садржај зборника био је намењен за школске и јавне прославе.²¹ Зборник садржи и превод једног текста Иве Андрића *Všichni vás dělníky mám rád* (*Све вас раднике волим*).

¹⁹ Ivo Andrić, *Táboření*. Moravskoslezský deník, Ostrava dne 2. února a 8. března 1926.

²⁰ Андрићев *San o Mariju* је такође превео Vilém Nezbeda и објавио у часопису „Archa”, Olomouc, 1935.

²¹ *Oslavujeme Jugoslávii. Sbirka proslovů, článků, povídek, básní a písní ke školním i veřejným oslavám 6.září (narozeniny krále Petra II.) a 1. prosince (státní svátek Jugoslávie), jakož i k oslavám Malé dohody*. Uspořádal František Pouliček a Josef Spilka. Praha, 1938.

Неким прозним и поетским текстовима Иво Андрић је заступљен и у послератним изборима и антологијама, нпр. у избору *Deset jugoslávských novel* (*Десет југословенских новела*, 1971), текстом *Жена на камену* у преводу Миладе Недвједове, затим, у антологији песама и прозе *Sarajevo, město poezie* (*Сарајево, град поезије*, 1971) налазе се преводи Андрићевих текстова *Један поглед на Сарајево* и *Мој прозор у свет* (превод Јарославе Јаноушове), *На сарајевском жидовском гробљу* (превео Jiří Fiedler), *Ex Ponto* (одломак), *Строфа*, *Немири* (одломак), *О чему сањам и шта ми се догађа* (у преводу Душана Карпатског). Последња три одломка су и у опширној антологији *Корална лађа. Хиљаду година хрватског песништва у делу стотина песника*.²²

У међуратним годинама и после Другог светског рата објављено је двадесетак превода Андрићевих приповедака у чешкој и словачкој периодици.

Сада ћемо показати како је Андрићево дело примала и оцењивала чешка књижевна историја и критика. Било је доста књижевних критичара и историчара који су на неки начин допринели чешким преводима Андрићевих дела. С обзиром на ограничени простор, нећемо моћи да наведемо све студије, чланке, расправе, рецензије и критике које су се појавиле о појединим чешким преводима Андрићева дела.

За рецепцију Андрићева дела у Чехословачкој (Чешкој) најзаслужнији су професор југословенских језика и књижевности Јулиус Долански, југослависта Виктор Куђелка и књижевни историчар и критичар Душан Карпатски.

У међуратном периоду и неколико деценија после Другог светског рата најбољи познавалац књижевности народа Југославије био је проф. Јулиус Долански. Његов поговор за чешки превод романа *Slečna dělá peníze* (*Госпођица*, 1947), био је написан зналачки, помало са патосом. Долански је подвукао Андрићев приповедачки стил и актуалност дела. Роман „*аутора братског народа*“, као што је подвукао Јулиус Долански, изазвао је велики интерес читалаца и током три месеца (април и јун) изашао у два издања. Слично је био написан и поговор Доланског за најуспешнији Андрићев роман *Travnická kronika* (1958). Књижевни критичар је указао на „*историју Босне као извор Андрићеве инспирације*“.

За друго чешко издање *Травничке хронике* (1964) поговор је написао млади југослависта и словениста Виктор Куђелка, преводилац Андрићевих првих изданих приповедака *Пут Алије Дјерзелеза* и *Аникина времена* (1962). Куђелка оцењује *Травничку хронику* у контексту целокупног Андрићевог дела, пре свега његових приповедака написаних у међуратним годинама. Указао је на то, да је „*Травничка хроника заснована на трајној конфронтацији два различита света: домаћег света босанске касабе и света западноевропске цивилизације*“.

²² *Koráb korálový. Tisíc let čarvátské poezie v díle stovky básníků*. Uspořádal Dušan Karpatský, Praha, 2007.

Виктор Куђелка је такође и аутор једне опширне расправе,²³ у којој анализом Андрићевих приповедака и три романа (*Slečna, Most na Drině, Travnická kronika*), одредио и спецификовао Андрићев „допринос модерној светској прози”. Истиче Андрићеву повезаност са родним крајем (завичајем), са његовом давном и недавном прошлошћу; „Иви Андрићу било је довољно парче Босне између Травника, Сарајева и Вишеграда да постигне светску славу, да постане чувен” (Kudělka 1999: 101–102). Куђелка га упоређује са Вилијамом Фокнером, који је имао свој завичај на северу државе Мисисипи и с Михаилом Шолоховим, који је био читав живот повезан с родном козачком насеобином на Дону. Куђелка је означио Андрића као песника и летописца родне Босне. У својој студији између осталог је написао: „У својим приповеткама и романима Андрић је открио читаоцима Босну не само као егзотичну земљу на граници два света, Европе и Оријента већ и као место, где се без обзира на различити степен цивилизацијског и културног нивоа, не обазирјући се на разлике у менталитету, психологији и животном стилу, одиграва давнашња драма човечког постојања и човекове судбине” (Kudělka 1999: 101–102).

Приређивач најновијега чешког целокупног издања сабраних дела Иве Андрића (*Spisy Iva Andriće*), Душан Карпатски, није само најбољи познавалац, излагач и преводилац дела Мирослава Крлеже,²⁴ већ преводилац и тумач дела Иве Андрића, а изврсни је познавалац и преводилац из књижевности народа Југославије.²⁵

За неке Андрићеве књиге из сабраних дела, Д. Карпатски је написао опширне аналитичке поговоре о којима не могу овде говорити, јер то захтева много времена. Тако, нпр. у поговору романа *Most na Drině (На Дрини ћуприја)*, који је назвао *Andrićovu Mosty a Znamení u cesty (Андрићеви Мостови и Знакови поред пута)*, тражи тзв. „родослов романа”.

У другој књизи сабраних дела Д. Карпатски анализира „Андрићева конзулска и друга времена”, у четвртој књизи пише о Андрићевим „обичним, простим и необјашњивим судбинама у његовим приповеткама”. О недовршеном роману *Омер-паша Латас* и збирци приповедака *Кућа на осами (Dům o samotě)* пише Карпатски у петој књизи Андрићевих дела на чешком. Означео их је као „торзо Андрићеве сарајевске хронике”.

Рецепцију песничког и прозног дела Иве Андрића у чешкој и словачкој социокултурној средини заокружују и комплетирају информације о њему и његову делу у књижевним лексиконима и општим енциклопедијама.²⁶ Тако, у петом свеску *словачког енциклопедијског часописа модерног човека*, како је издавач насловио енциклопедију *Pyramida*, објављена је одредница *Андрић*

²³ Kudělka, V.: *Andrićův přínos světové literatuře. V: Studie z literárněvědné slavistiky*, editor Ivan Dorovský, Brno, 1999. Pod naslovom *Mytolog Bosny a údělu člověka*, tekst je objavljen i u zborniku *Na křižovatce umění*, Brno, 1973, s. 439–448.

²⁴ Бави се пре свега стваралаштвом М. Крлеже, уређивао је деветотомно издање Крлежених Сабраних дела, превео је готово све Крлежине књиге.

²⁵ Превео и издао је више од сто дела из јужнословенских књижевности, преводи и са чешког на хрватски језик.

²⁶ Хронолошки следим књижевне лексиконе и енциклопедије које су изашле последњих тридесет година. Одреднице цитирам у преводу са чешког или словачког.

Иво. Она садржи детаљне податке о његовом животу и делу. У одредници се, између осталог, наводи: „Иво Андрић се од почетка развија паралелно са модерничким правцима развоја књижевности, али се ниједном не приклања. Ипак не остаје ни близак традиционистичком реализму, већ ствара властити стил. Полази од босанских народних прича и митова, али истовремено запажа како оријенталну културу и филозофију, тако и европску традицију” (Pyramida 1973: 140). Аутор одреднице пише о *мотивима и ликовима у Андрићевим приповеткама* и наставља: „У животу и у књижевности Андрић је усамљеник. Његова проза је сазревала по страни, полако и неупадљиво, није будила пажњу ни формалним, ни садржинским експериментима. Увек се кретао у границама свога света и у њему откривао оне најдубље истине о смислу људске егзистенције... Тематски остаје затворен у својој родној средини, али својим делом са изузетно чврстом поетском и филозофском структуром, превазилази је и сврстава се међу највеће писце 20. века” (Pyramida 1973: 140).

Словачка *Кратка енциклопедија писаца света (Malá encyklopédia spisovateľov sveta*, Bratislava 1978) представља Иву Андрића читаоцима као нобеловца и једног од најбољих писаца двадесетог века. Опширна и веома добро обрађена одредница даје исцрпне податке о целокупном Андрићевом делу. Аутор одреднице пише, да је „Андрић је у бројним прозним текстовима обрадио старе бошњачке догађаје и митове непатетичним, јасним стилем реалистичке структуре и кроз трагични и гротескни приказ”. Према аутору одреднице, Андрић се својом прозом „надовезује на значајну традицију чаробне Босне”, и сматра да сва његова дела „узимају теме из ове земље сиромаштва и страдања”.

Аутор одреднице о Андрићу у првом чешком *Лексикону писаца Југославије (Slovník spisovatelů Jugoslávie. Zpracoval kolektiv autorů. Odborný recenzent M. Kvapil, Praha, 1979)*, Виктор Куђелка, даје опширне информације о животу и стваралаштву писца, наводи основну карактеристику и библиографију свих Андрићевих дела, њихових чешких и словачких превода, библиографију основних стручних монографија о писцу. То је комплетан стручни чланак о писцу и делу.

Још опширнији текст о Иви Андрићу садржи *Лексикон словенских писаца (Slovník slovanských spisovatelů. Zpracovali: I. Dorovský, M. Mikulášek, J. Pelikín, I. Pospíšil. Redigoval Ivan Dorovský, Praha 1984)*. Комплетна библиографија Андрићевих дела у оригиналу, као и у чешком и словачком преводу, допуњена је књижевно-критичком карактеристиком у широком контексту. О романима Иве Андрића аутор одреднице, поред осталог, пише: „Изразито реалистички акценти; историјска свест о судбини једног народа у вртлогу ратова и несреће, тужна и емотивна филозофија људске самоће; неразумевање и проклетство – све то је било сведочанство о Босни, о којој је Андрић писао са носталгијом, са љубављу и пригушеном мржњом”.

Аутор енциклопедијског чланка у наведеном *Лексикону*, Иван Доровски објашњава, на пример, рађање романа *На Дрини ћуприја*, као „прототипа романсиране хронике у којој превладава фактор времена. Време као трајна и

непроменљива објективизирана идеја”. Сличну карактеристику даје аутор о свим Андрићвим романима.

Лексикон светских књижевних дела (Slovník světových literárních děl 1–2. Zpracoval kolektiv autorů za vedení Vladimíra Macury, Praha 1988) у два тома, представља први такав приручник у Чехословачкој. То није лексикон писаца, него лексикон књижевних дела. Садржи око 950 најзначајнијих наслова стотина националних књижевности. Из југословенске књижевности су заступљени: један босанско-херцеговачки, два црногорска, осам хрватских, два македонска, четири словеначка и девет српских писаца²⁷, сваки једним делом, само Мирослав Крлежа са два дела (*Баладе Петрице Керемпуха, Хрватски бог Марс*). Одреднице југословенских аутора, односно дела, написала је југослависта Милада Черна.

У веома опширној одредници о „српском писцу босанског порекла”, Иви Андрићу и његовом роману *На Дрини ћуприја*, Милада Черна даје кратке биографске информације о аутору и његовом књижевном делу, даље даје карактеристику *Вишеградске хронике*, кратки садржај романа, наводи главне ликове и њихове судбине. И наставља: „Композицијски елемент је доследна темпоралност. Доживљај незаустављивог тока времена је филозофска призма излагања (тумачења) догађаја и главни моменат стилске структуре”. Истиче естетску функцију моста у хроничарском контексту, подвлачи карактер Андрићеве поетике.

Општа енциклопедија (Všeobecná encyklopedie 1–4, Praha 1994–1998) у четири свеске у краткој одредници пружа информације о Андрићевом животу, о Нобеловој награди, о пишевој дипломатској активности пре рата и о друштвеној активности после рата. Наводи сва главна књижевна дела која су изашла и на чешком. „Широку слику босанског друштва, многих култура (ислам, православље, католичанство, жидовство) и народности (Срби, Хрвати, Турци, Арапи, Персијци), приказао је у романима *Травничка хроника, На Дрини ћуприја, Проклета авлија* и *Госпођица*. Објавио је такође путописе и есеје о сликарима и југословенским писцима”.

Први чешки књижевни *Лексикон балканских писаца (Slovník balkánských spisovatelů, Zpracoval kolektiv autorů pod vedením Ivana Dorovského, Praha 2001)* садржи одреднице о албанским, босанско-херцеговачким, бугарским, хрватским, македонским, словеначким, српским и црногорским писцима и истакнутим књижевним историчарима и критичарима.²⁸

Понављам и цитирам оно, што сам написао у реферату о рецепцији дела Милоша Црњанског: „Под мојим руководством су поједине одреднице аутора балканских националних књижевности у цитираном *Лексикону* обрадили, осим мене, још седам сарадника са брњенског и прашког Универзитета и из академских научних установа” (Dorovski, 2004: 499).

²⁷ Хронолошки то су: В. С. Караџић, Б. Радичевић, Б. Нушић, Б. Станковић, И. Андрић, М. Црњански, О. Давичо, Д. Ћосић, В. Попа.

²⁸ *Лексикон румунских писаца* изашао је у посебној свесци 2001, док је *Лексикон грчких писаца* изашао у другом допуњеном издању 2006.

Аутор одреднице Иван Доровски понавља и допуњава оно што је написао о Андрићу и његовом делу у већ цитираном *Лексикону словенских писаца*. Осим тога, Иван Доровски даје кратку карактеристику појединих развојних етапа српске и црногорске књижевности, као и кратак историјат осталих балканских књижевности заступљених у *Лексикону*.

На крају наводимо да опширне информације о Иви Андрићу, његовом животу и делу, доноси најновији чешки *Лексикон аутора књижевности за децу и омладину I. Страни писци* (Slovník autorů literatury pro děti a mládež I. Zahraniční spisovatelé. Zpracoval kolektiv autorů pod vedením Ivana Dorovského a Vlasty Řeřichové, Praha 2007). Аутор је у њему објавио ону исту одредницу, која се налази у цитираном *Лексикону балканских писаца*.

Као у *Лексикону балканских писаца*, тако и у *Лексикону аутора страних књижевности за децу и омладину*, главни уредник је написао највише одредница. Применио је принцип оцењивања књижевних стваралаца према томе, какву улогу је играо текст, тј. језик њихових дела. У вези с Андрићем бих хтео овде поновити тај објективни принцип и решити питање коме аутор припада, којој националној књижевности.

Неки српски књижевни историчари говоре о *књижевној припадности* или сврставају поједине ауторе према томе у којој националној средини су живели и радили. Ова веома сложена проблематика није само чешка и словачка или балканска појава, она постоји као проблем и у неким другим европским и светским књижевностима. Повезана је са питањима посебних интерлитерарних заједница, коју је за сада методолошки најбоље обрадио међународни тим тзв. словачке компаративистичке школе на челу са, нажалост преминулим, књижевним историчаром и теоретичаром Дионизом Ђуришином (Дионуз Ђуришин, 1929–1997). Чланови тима обрадили су и обрађају питања чешке и словачке, српске и хрватске, руске и украјинске, бугарске и македонске, финске и шведске књижевности. Теорија о двојној (тројној, многострукој) припадности аутора историји неколико националних књижевности је, по мени, модерна објективна теорија двадесет првог века.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 2009: *Spisy Iva Andriće 1–6*. Edice Slovanský jih přátelům českým, editor Dušan Karpatský, Lastavica, o.s., Praha, 2009.
- Dorovský 2004: I. Доровски, Рецепција дела Милоша Црњанског у Чехословачкој (Чешкој и Словачкој). *Научни састанак слависта у Вукове дане 33/2*, Београд, 2004.
- Kudělka 1999: V. Kudělka, Andričův přínos světové literaturě. In: *Studie z literární vědné slavistiky*, editor Ivan Dorovský, Brno, 1999.
- Pyramida 1973: *Pyramida, encyklopedický časopis moderného člověka*, Bratislava, 1973.

ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ И ЛЕКСИКОНИ

- Jugoslovenski književni leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1971.
- Malá encyklopedia spisovatelov sveta*, Bratislava, 1978.
- Slovník autorů literatury pro děti a mládež I. Zahraniční spisovatelé*. Zpracoval kolektiv autorů pod vedením Ivana Dorovského a Vlasty Řeřichové, Praha, 2007.
- Slovník balkanských spisovatelů*. Zpracoval kolektiv autorů pod vedením Ivana Dorovského, Praha, 2001.
- Slovník spisovatelů Jugoslavie*. Zpracoval kolektiv autorů. Odborný recenzent M. Kvapil, Praha, 1979.
- Slovník slovanských spisovatelů*. Zpracovali Ivan Dorovský, Miroslav Mikulášek, Jarmil Pelikán, Ivo Pospišil. Redigoval Ivan Dorovský, Praha, 1984.
- Slovník světových literárních děl*, 1–2. Zpracoval kolektiv autorů za vedení Vladimíra Macury, Praha, 1988.
- Všeobecná encyklopedie 1–4*, Praha, 1996–1998.

Иван Доровский

РЕЦЕПЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИВА АНДРИЧА В ЧЕХОСЛОВАКИИ
(ЧЕШСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ)

(Резюме)

В настоящей статье рассматривается проникновение и рецепция произведений Ива Андрича, автор указывает на отдельные переводы его книг на чешский язык и на их оценку литературной наукой и критикой. Он также следит за тем, как представлен Иво Андрич в чешских и словацких литературных лексиконах и энциклопедиях.

Горан П. КОРУНОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

„МЕРА ЖЕНСКОГ БИЋА”: ОБЛИКОВАЊА ИДЕНТИТЕТА ЖЕНСКИХ ЛИКОВА У ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА И ЕМИЛИЈАНА СТАНЕВА

Оглед ће бити посвећен компаративно-типолошкој анализи поступака обликовања идентитета женских ликова у пробраним приповеткама Иве Андрића („Жена на камену”, „Злостављање”), и бугарског писца Емилијана Станева („Крадљивац брескви”). Намера је да се из самих приповедних средстава реконструишу погледи на питања идентитета и на родну/полну проблематику, потхрањени у конструкту имплицитног аутора. Компаративно-типолошки увиди би своје полазиште имали у тематизовању сродних ситуација – најпре немогућност жене да надиђе репресивно окружење, затим и самопреиспитивање женске фигуре пред доласком позних година. Постоји тежња да се покаже до које мере употреба уметничких поступака не може бити неутрална пред проблематиком идентитета, будући да није занемарљиво и позиционирање самог рецепијента према праксама маскулине доминације.

Кључне речи: идентитет, детерминација, рецепција, субјект, род, пол, логос, заборав

„Чари” детерминације: лик и читалац као „жртве”

Откуд претпоставка да, при приступу издвојеним приповеткама Иве Андрића и Емилијана Станева,¹ вреди увести категорију *идентитета*, и не задржавати се само у равни описа поступака карактеризације јунакиња? И шта се заправо, при тумачењу, под категоријом „идентитета” подразумева? Већ овде вреди кратко подсетити на разноликост представа о идентитету услед вероватноће укључивања најразноврснијих компоненти у његово конституисање, од његовог могућег происхођења из нововековне традиције питања о

* goran_korun@yahoo.com

¹ У први план су постављене Андрићеве приповетке „Злостављање” (1946), „Жена на камену” (1954), и остварење знаменитог бугарског аутора Емилијана Станева – „Крадљивац брескви” (1948). Блиско време публикавања тих дела, осим сродних мотива (женски ликови у ситуацијама самопреиспитивања и репресије), додатно оправдава компаративно-типолошку анализу.

субјекту и самосвести, преко модерног задобијања представе о индивидуалности, до перспектива које поричу сваку одрживост идентитета услед израженије релеванције разлике и понављања при мишљењу, што може водити „коренимом уништењу *идентитета* ствари и бића, који се разлучују у различитом. Само под тим условима разлика се мисли у себи самој, уместо да се представља, да се посредује” (Delez 2009: 117). Наравно, када се акценат са таквог онтолошког интонираног плана премести у раван искуства живота у заједници, незаобилазан је раст значаја расних, родних/полних, националних, политичких диференција при профилисању и (само)разумевању одређених идентитета, што наговештава „једно вишевалентно, чак противречно теоријско бreme” (Курег 2003: 418), односно плурално поље дискурса позиционираних на густој скали чији су крајњи полови строго схваћена есенцијалистичка, односно конструктивна природа идентитета. У случају издвојених Андрићевих и Становљевих приповедака намеће се, као незаобилазно, управо тумачење приповедних поступака који условљавају да се одређена фигура може описати извесним дискурсом, (само)одређеним према родним/полним, националним, и другим разликама.

Имајући све то у виду, можемо приметити да се у Станевљевој приповеци „Крадљивац брескви” тематизују, између осталог, и околности које условљавају профилисање идентитета главне јунакиње Јелисавете, супруге бугарског пуковника током Првог светског рата. При томе није само реч о тежњи сугерисања једног паланачко-патријархалног духа који подразумева изразиту маскулину доминацију, подржану екстремним, ратним околностима, погодним за додатно минимализовање значаја већ потиснуте воље жене у приказаном свету бугарске провинције. Јер, приповедачки поступак у „Крадљивцу” је заснован на, не увек прецизно демаркираним, наративним позицијама, на увођењу наративног гласа учитеља који добија, стиче се утисак, хомодијегетичку улогу сведока описаних догађања, док се, мимо тога, ипак може препознати низ сигнала који рефлектују свест иницијалног наратора, повратника у провинцију у време Другог светског рата, фигуре која заправо и зачиње само приповедање. Већ само одсуство прецизног синтаксичког разграничења, присутног тек у врло сведеним исказима Јелисавитиног некадашњег суседа (учитеља), сведочи о задржавању могућности да уводни приповедач, својим погледом на свет и на тематизоване околности, спорадично и ненаметљиво, изврши уплив у његов приповедни хоризонт.

Учитељева улога је, дакле, врло функционална – било је неопходно да се уведе лик чије ће излагање, засновано на сећању, спонтано склизнути ка претпостављеним садржајима ситуација које нису имале сведоке (осим самог заљубљеног пара, Јелисавете и заробљеника српског порекла). У прилог томе је и увођење учитељеве супруге² као некадашње повремене Јелисаве-

² „Сваке вечери Јелисавета је одлазила да обиђе учитељеве, чија се вила налазила тачно уз пут којим су пролазили заробљеници идући према логору. Није било тешко приметити да су јој мисли окренуте према заробљенику и да јој све више расте жеља да га види” (Станев 2007: 556). Иако учестале посете главне јунакиње суседима могу, на први поглед, бити чврста потпора легитимишућој улози учитеља и његове супруге, не може се занемарити да постоји приметна

тине саговорнице; иако њени наводи нису експлицитно дати, не би требало губити из вида да је и њено искуство инкорпорирано у употпуњавању слике о идентитету пуковникове супруге.

У контексту тумачења категорије идентитета у Станевљевој приповеци, посебно је важна констатација да је Јелисаветин поглед имао „хладан израз, какав и *иначе имају незадовољне жене без деце*”, и да је „у часовима свакодневне самоће (...) снажно проживљавала онај неискazиви осећај очаја и мање вредности који мучи *сваку* бесплодну жену на прагу старијих година” (Станев 2007: 548–549) (подв. Г. К.). Будући да је приповедачки глас често формиран без прецизног диференцирања удела уводног наратора-повратника, учитеља и његове супруге, без конкретног раслојавања изворишта знања о приповеданоме, није неоправдано поставити питање ко је у ствари чувар погледа на женску природу, по коме *свака* жена без потомства неизоставно таји осећање очајања и незадовољства. „Виђење може бити плурализовано тако да канонизујући, патријархални поглед лиши његовог ауторитета” (Bal 1997: 99); ипак, иако наративизација Јелисаветине судбине поседује потенцијал за пролиферацију тачки гледишта, за раслојавање и конфронтирање позиција из којих би се износила знања и претпоставке о фаталном односу пуковникове жене и заробљеника, видљиво је да, осим цитираног уопштавајућег става који потиरे разноврсност саморазумевања жена које нису рађале, постоји и тенденција да се низ ситуација (лишених сведока) предочи уз значајну дозу фикционалне надоградње, и то до нивоа када се реконструктивне амбиције иницијалног приповедача заправо претачу у *верзију* која пружа једно могуће виђење парадигме женске природе, те њене динамике у специфичним породичним и друштвеним околностима.

Испоставља се заправо да је иницијални приповедач најближи својеврсном имплицитном аутору изнете повести, тј. регулативно-конструктивној инстанци говора о самим околностима из Јелисаветиног живота. Наративизовану судбину пуковникове супруге можемо посматрати као „производ једне особе која одабира, процењује, а не као ствар што постоји сама за себе. ‘Подразумевани писац’ одабира свесно или несвесно, оно што ми читамо (...) он је збир својих избора” (But 1976: 90). Апстрактно-идеализована природа имплицитног аутора свакако да умањује могућност потпуне идентификације са фигуром повратника, али функционално скреће пажњу на то да поглед на свет уводног приповедача свакако наткриљује перспективе учитеља и његове жене, интериоризује их и у приповедним деоницама о Јелисавети, независно од тога да ли препознајемо превласт повратникове или учитељеве перспективе, филтрира и коначно селекује претпостављене садржаје дијалога и реакције главних ликова, посебно у ситуацијама без назначених сведока.

доза интерпретације Јелисаветиног понашања која сеже до процене степена њене чежње за заробљеником. У контексту обликовања идентитета и сопства, то свакако подразумева развијање узрочно-последичног низа реакција из претпостављених осећања главне јунакиње; не би, дакле, требало губити из вида ту сталну окрњеност реконструктивног процеса за којим је посегао иницијални наратор, што наравно имплицира неизоставно конструктивно дејство сведока и приповедача, када је реч о идентитету Јелисавете.

Будући да „наш осећај подразумевао аутора укључује не само значења која се могу извући, већ такође *моралну и емоционалну садржину* (подв. Г. К.) сваког делића радње и патње свих ликова” (But 1976: 89), јасно је да већ поменуто нивелисање разлика у самопоимању жена без деце, и низ душевних реакција Јелисавете у интимним ситуацијама и самоћи, представљају чиниоце једног јединственог дискурса рода/пола који је могуће реконструисати, и чије су две значајне конститутивне компоненте јасно видљиве – поменуто поистовећивање циља живота свих жена са остваривањем порода, те постојање трага непомирљивости и фаталне нијансе у природи главне јунакиње, сугерисане још подсећањем иницијалног приповедача на инфантилни доживљај пуковникове супруге као привиђења (Станев 2007: 544).

Испоставља се да је, у контексту настојања разумевања поменутих „моралних” и „емоционалних” садржаја, провизорних синонима за конфигурацију Јелисаветиног идентитета,³ надређујуће-регулативна улога имплицитног аутора функционална за поимање промена унутар Јелисаветине свести, о чему сведочи и исказ истакнут након једног од сусрета главне јунакиње и заробљеника: „Од тог дана престала је да буде она Јелисавета која је до тада била” (Станев 2007: 565). Прецизније казано, могућу разумењем осећајности главне јунакиње сагледавамо уз истицање преломних тачака које представљају апроксимацију сложених унутрашњих стања, тј. уз конструкцију претпостављене путање дијалектике њене свести о слободи, при чему је поступак у складу са надређујућом перспективом која, иако одржава стереотипну представу самоиспуњења идентитета тек са улогом мајке, донекле одступа од паланачко-патријархалне перспективе. Тај апроксимативни поступак видљив је и при увођењу добро познате метафоре о подвојеном бићу, средства које пружа сведену топографију психичке динамике, погодну и за схематизовану представу идеолошко-дискурзивне матрице којом се експлицирају родна/полна питања.⁴

³ У преломним тренуцима, када схвата да заљубљеност у заробљеника односи превагу над окошталим и унапред задатим саморазумевањем, Јелисавета се присећа свог детињства, чиме се пружа прегледнија мотивација њеног доживљаја сопствене женствености. Младост је „провела у великој, мрачној и глувој кући, где је попут некаквог стражара боравила и њена мајка – висока старица са строгим бескрвним уснама (...) Мајка ју је подигла и васпитавала у духу ондашњег *крутог, примитивног и престрог морала* (подв. Г. К.) трновске више класе, полуеснафија-полубуржуја, који су донекле очували балканску рудиментираност својих предака, проткану мартирским самоодрицањем и осудом путености (...) Сада су јој се ти покојници указивали као затањени ликови византијских просветитеља” (Станев 2007: 565). Иако је неоспорно да је увођење ретроспекције приповедно-конструктивно чин којим се структурира прича подобно одређеној пројектованој смисаоној позадини, и иако није неоправдано у издвојеном опису морала препознати Јелисавету као фокализатора, нема довољно противних сигнала у тексту који би оспорили слутњу да се у истакнутој атрибуцији садржи и нијанса погледа на описани дискурс самог уводног приповедача-повратника. Његова перспектива стога није потпуно преклапајућа са паланачком, и поред већ сугерисаних додирних тачака; осим тога, даје се наслутити дијахронијски аспект дискурзивне равни која условљава конфигурацију Јелисаветиног идентитета – не само грађански морал, већ и идеолошки образци који су му претходили (до „византијских просветитеља”), и поред неизбежних разлика, заједничку тачку проналазе у подређеној улози жене.

⁴ Јелисавета временом, са умножавањем сусрета са заробљеником, одлучније и критичније промишља о окружењу у оквиру ког је одрасла, „јер је оно друго њено биће прозрело њихову плитку, наивну тајну, и препознало обману” (Станев 2007: 565). Јер, „један део њеног бића

Може се додати да категорија „имплицитног аутора” представља заправо кодирајући принцип који је у дослуху са маскулино-доминирајућим поретком, и то на тананији начин него што се у први мах могло учинити. Наиме, када „стара слушкиња” наслути промене у животу главне јунакиње и констатује да се човек „подмлађује када му је душа слободна”, те речи „изненадише Јелисавету својом истинитошћу” (Станев 2007: 567) (подв. Г. К), те се може приметити да се у том исказу и сама еманципаторска свест саморазумева и самопрепознаје под окриљем себи опонентног духа, чак и у сагласју са њим. Повратак младалачке ауре, есенцијалне базе женствености у оквиру маскулино-паланачко-патријархалног кода, доводи се у каузалну везу са мишљу о слободи – оно што јунакињу потенцијално може извести из репресивног света, заправо у њој самој јача пристајање на задате родне/полне образце; жена је ближа свом (од надређујуће инстанце претпостављеном, и од Јелисавете прећутно прихваћеном) есенцијалном језгру тек када освести потребу за надилажењем наметнутих форми идентитета. Иако се стиче утисак да је одлучност протагонисткиње бескомпромисна, да може искорачити из *предодређености* „па макар се сам Бог дигао против ње”⁵ (Станев 2007: 569), ипак рађање идеје о слободи се остварује подобно критеријумима које намеће надкодирајућа равна. Стога и не чуди да Јелисавета окончава свој живот самоубиством – наговештена еманципација заправо је романтизована компонента света који не искључује побуну унутар себе, али и не подразумева могућност преврата или промене, услед чега се судбина главне јунакиње указује као детерминисана путања.

Отуд се отвара још један интригантан проблем: да ли се заправо може говорити и о својеврсној *детерминишућој* снази самог склопа употребљених мотива и топоса по рецепцијско-конкретизацијске процесе, те по слику идеолошког подтекста Становљеве приповести? Јер, Јелисаветин идентитет је условљен бинарном опозицијом чији други пол чини паланачки свет, тј. посредован је метафорама подвојеног унутрашњег бића, те употпуњен уделом стереотипних представа о *femme fatale* и безизлазној судбини; није ли,

припадао је резигнираној, потчињеној жени која са тупим очајем и тугом очекује старост, док је други, до тада непознат, пун вере, заљубљен, полетан и пун жеље да живи слободно срећно, одбацивао разум” (Станев 2007: 565). Јасно је да је на делу раслојавање психичког живота јунакиње по начелу које одражава строго опонентни однос жена-окружење, рефлектован и у слици унутрашњег живота јунакиње. Осим тога, завршне цитиране речи нису једини пример у „Краљивцу брескви” када „разум” постаје, уз интерференцију Јелисаветине перспективе и угла наратора-повратника, синоним за надређујући принцип који прожима ригидни патријархално-паланачки поредок и морал, изразито маскулине доминације: „разум”, рачио, својствен је преваходно мушкој позицији, али и женској свести уколико пристаје на, за њу, унапред задат образац егзистенције.

⁵ Будући да се већ дало уочити да главна јунакиња, у моментима који подразумевају реконструкцију тока њених размишљања, шири контекст у оквиру ког се оформљује њен идентитет, евоцирајући „византијске просветитеље” и снагу „разума”, приметно је да се, са компаративно-хиперболичним зазивањем божје фигуре, употпуњује оквир који је, најчешће, у традицији одређујуће маркирао мушке и женске улоге/идентитете. Ненаметљиво су заправо уведене неке од кључних референци које су осведочено укључиване, у дијахронијској равни, у концепирању представе о субјекту и идентитету подобно маскулино обојеној слици сопства (Irigaray 1995: 59–72): жена се, дакле, не подразумева унапред као субјект, те се њено самоостварење одиграва у заостреном дијалогу са надређујућим дискурсом.

услед свега тога, и читалачки процес подложен регулативној снази значења која су се у традицији таложила у предоченом склопу мотива? „У свакој приповијести могу се пронаћи докази који ће поткријепити алегоријско читање утемељено на језику или идеологији, а то значи (...) да су полови открића и измишљаја, или објективности и субјективности, или констатива и перформатива интерактивно повезани (...) читање ће увијек бити врста поновног писања; *но читање не може протумачити текст у потпуној слободи*” (Currie 2009: 206) (подв. Г. К.). Препозната детерминисаност животног пута протагонисткиње може се указати у разноликом степену, будући да Станевљево остварење, лишено експлицитне тенденциозности и ангажованости, презентује дискурс рода/пола и идентитета који пружа могућност разнородних значењско-идеолошких импликација, у распону од препознавања израза бугарског приповедача као маскулино-афирмишућег писма, минимализоване разлике између имплицитног аутора и пишчеве интенције, до представе идентитета главне јунакиње као трагично обојене позиције у каузалном колоплету, позиције која рефлектује могућност побуне и непристајање на унапред задату конфигурацију сопства жене. Детерминисаност Јелисаветиног пута у дослуху је са предодређеношћу која сенчи рецепцијски процес – уочљиви набој малограђанско-маскулиног духа који прожима повест о Јелисавети није израженије нити критикован нити прокламован од стране имплицитног аутора, чиме се отвара простор за опонирајуће или пак комплементирајуће закључке рецепијената, подобно њиховом одређењу према питањима идентитета и рода/пола.

Може ли објекат да говори?

Андрићева приповетка „Злостављање”, стиче се утисак, поседује извесне типолошке сродности са Станевљевим остварењем: иако овога пута није реч о ратним временима или љубавном троуглу, главна јунакиња такође покушава да искорачи из брачног живота у коме је у изразито подређеној улози. Осим тога, приповедач у Андрићевом остварењу знатно учесталије и смелије казује судове о животу и друштву него што је то случај у „Крадљивцу брескви”, употпуњујући конфигурацију имплицитног аутора знатним уделом дискурса коментара. Сама нараторова позиција није, на први поглед, ван света о коме приповеда – могу се пронаћи искази који откривају да онај ко износи повест,⁶ иако сам није учесник заплета, коегзистира, у истој средини, са ликовима чије судбине износи.

Ипак, питање идентитета главне јунакиње у Андрићевој приповеци изискује извесно проширење интерпретативне оптике, јер је однос супружника у „Злостављању”, спрам аналогне релације у „Крадљивцу брескви”, приказан

⁶ „Није редак случај у *нашим* малограђанским породицама (...) у *нашем* друштву” (Андрић 2008: 254–255) (подв. Г. К.) – неки су од примера који показују да, без ироничног дистанцирања, наратор говори уроњен у свет који познаје, чији је део, и у коме се одвија радња.

лишенији кривуља заплета, контингенција међуљудских односа, комплементирања општих места из књижевне традиције. Својеврсна огољеност Аничиног и Андријиног односа, уочљива усмереност приповедача на мужевљево агресивну логореичност и на градативно проживљавање понижености про-тагонисткиње, измештање релеванције друштвеног контекста (по њихову непосредну комуникацију) на ободу приповести – низ је својстава произведених устројством имплицитног аутора који израженију пажњу посвећује елементарној природи релација између главних јунака. Јер, када је реч о идентитету Анице, фокус интересовања се преноси са друштвено нормираних компоненти, на услове конституисања базичних полазишта субјективитета, на маркирање основа психичке топографије. Догађа се, заправо, да Андријева приповетка доноси парадигматичан однос до нивоа формулативне чистоте, презентујући динамику која често у другим остварењима бива замагљена социјално-друштвеним мотивацијама – на делу је у ствари устоличење субјекта присвајањем права на логос, на артикулацију себе и света, уз самоодређење спрам Друге која не налази начина да изрази своје дистинктивне особености и конституише вид субјективности независан од фалусоцентричне позиције. „Свака теорија субјекта је увек била прилагођена/присвојена за/од стране 'мушког'”; али шта ако би „жена почела да крчи путеве у (*још увек*) једном логосу, који је обележава као кастрирану/‘ону којој нешто фали’, нарочито и изнад свега речи” (Irigaray 1995: 59–72) (подв. Г. К.)? Насиље описано у приповеци више је од пуке вербалне доминације: једна страна кореспонденције опсежно грана своја наративно-имагинативна стремљења, постулирајући себе као субјект и намећући свој дискурс као једино прихватљив. Повратак уобичајено књижевноаналитички схваћеној мотивацији лика не мења парадигматичну природу Андријиног самопојашњавања: независно од степена истинитости свега што излаже, или мере опстајања у опсезима психичке стабилности (разнолико схваћене у теорији), логос Аничиног мужа је постојано наметнут до нивоа обесмишљавања другачијег пута разумевања себе/Друге. Интервенција жене у контексту тако распрострањене мреже језика подразумева или самодескрипцију у оквирима строго заданог хоризонта искуства и мишљења, или (вербализовано) (ауто)рефлексивно прекорачење које би показало да устоличени логос *није једини*.

Међутим, да ли постоји глас који, у оквирима тумаченог приповедног света, проговара у име женске фигуре чији статус показује да раст агресије у интерперсоналним односима „значи да ће бити случајева кад ће однос према Другом спасти на однос према *објекту*” (Butler 2005: 119) (подв. Г. К.)? Управо конструкт имплицитног аутора у „Злостављању” поседује сигнале који наговештавају другачији хоризонт искуства и мишљења од доминантног; на-име, говорећи о навици самопотирања амбиција и идентитетских разлика у односу на паланачки свет, наратор, описујући резултирајуће сопство главне јунакиње, констатује да је она „изван живота уопште”, те да је постала као и друга „безлична *несавремена* створења” (Андрић 2008: 254) (подв. Г. К.). Такође се примећује да је она угушила у себи „*природну* женину тежњу за личном срећом” (Андрић 2008: 254) (подв. Г. К.); у наведеним примерима

се заправо приметније оглашава перспектива која подразумева ограничења малограђанског света, уз свест о постојању разлике између савременог, динамизованог, и херметичног, паланачког духа несклоног промени, чиме се наговештава да је подразумевана фигура приповедача, лишена конкретнијег обриса психичке структуре и одређујуће конститутивна по категорију имплицитног аутора, могући носилац логоса који би могао да подрије описано постулирање субјекта у приповеци.

Ипак, у самом Андрићевом тексту, осим већ цитираног детаља о природној тежњи жене за срећом, нема радикалних заокрета од маскулине концепције субјекта; ипак, није неоправдано препознати уплив света који, независно од прецизирања времена радње, већ поседује разноврсније родне регулације од херметичне паланачке средине. Осим тога, није сувишно додати да поменута *природна тежња жене* може водити ка идеји о есенцијалности родних и полних разлика, ка прихватању покретачког импулса који би недвосмислено откривао родну/полну специфичност сопства, те настојање задобијања среће предочавао као неизоставно својство женске природе, независно од условљености које би долазиле са укључивањем Другог, односно заједнице, у описани контекст. Често оспоравана теза о есенцијалном језгру родних, чак полних позиција, осим што се указује као једна могућа семантичка нијанса проистекла из концепта имплицитног аутора, не потиरे важан слој значења који се даје конкретизовати из расплета радње: Аничин одлазак, иако лишен јасне самосвести, показује да се еманципацијски гест може испоставити „као ослобађање од идентитета, пошто је (...) идентитет инхерентно опресиван” (Frejzer 2007: 94). Њена маргинализована позиција након брачне раставе, позиција једне од „усамљених, одбачених жена” (Андрић 2008: 254), сведочи о парадоксалном устројству њеног идентитета, формираног уз могућност рађања чак и трагичне свести, свести о сопственом преступу, поразу и размерама последица које следе. Прецизније казано, ослобађајући се од наметнутог идентитетског конструкта, Аница не поседује агилност којом би закорачила у свет опсежнијих видика од паланачке средине, у свет који се наслућује као позадина искустава самог наратора; уместо тога, лишена идентитета који би од ње начинио стереотипну фигуру унутар малограђанске породице, она инертно пристаје на образац несрећне и одбачене жене спрам које се паланачка заједница управо самопотврђује, налазећи оправданост морала своје средине у судбини главне јунакиње. Аница до свега тога долази без уобличене самосвести, „као што је често радила у сновима и у оним буновним мислима”, у тренуцима одлуке дошавши до тога да је њена „мисао потпуно стала” (Андрић 2008: 264); неартикулисане свести, импулсивно и у немиру напуштајући брачни дом, главна јунакиња не досеже ниво трагичне мисли о сопственој позицији, стога из своје судбине искључујући опције смртног окончања, или пак надилажења паланачког света. Остајући у малограђанској средини и поред презрености, она сведочи о детерминишућој снази сусрета подређивању склоних карактера и идентитетских/родних конструкта, чиме се допуњује представа о предодређеним животним путањима у малограђанском окружењу, приказана и у „Крадљивцу брескви”.

Заборавом до „мере женског бића”

И Андрићева приповетка „Жена на камену” поседују тачке додира, на типолошком плану, са Станевљевим остварењем „Крадљивац брескви”: у оба случаја главне јунакиње неизоставно морају да се суче са будућношћу, тј. прецизније, са сликом жене у позним годинама, са представом неретко зависном од друштвених норми. У случају поменутог Андрићевог остварења, посебно вреди обратити пажњу на танану повезаност дескрипције идентитета главне јунакиње и занимања за природу устројства стварности, за недоумице које задиру у поље онтолошке позадине описаних ситуација. Тако је већ у уводном делу могуће уочити исказ, надовезан на опис људских тела која леже „на каменим плочама мале плаже под августовским сунцем” (Андрић 2008: 477), при чему „у сваком од њих је цела ова ватрена васиона, и сви они заједно губе се у њој, са свим оним што јесу и што хоће” (Андрић 2008: 477) (Г. К.). Уколико не мимоиђемо констатацију која непосредно претходи наведеном, по којој су тела купача „предана култу сунца и тела, коме све више служи све већи број људи *нашег времена*” (Андрић 2008: 477) (подв. Г. К.), може се уочити да разина имплицитног аутора обједињује увиде који претендују да артикулишу изврстан базични ниво сусрета човека и света, деконтекстуализован од епохалне фиксираности и друштвеног контекста, и, са друге стране, разумевање људских навика и тежњи, прожето повесном специфичношћу одређеног искуственог хоризонта. Глас који износи ток промишљања главне јунакиње Марте о позним годинама, долази, дакле, од приповедачке фигуре која није ни на који начин уплетена у врло сведене токове радње, али ипак поседује персонализоване обресе, пре на плану начелног погледа на свет, него у равни карактерних особености; осим тога, онај ко приповеда, своје ставове доводи у близину својеврсног доживљаја модерних времена, посредованог метонимијским и апросимактивним издвајањем појединих њихових специфичности (предана брига о телесној егзистенцији), без експлицитнијег и детаљнијег вредновања, у наставку, савременог света. Извесна хомогеност ставова о људској природи и онтолошкој подлози света, евидентно интонираних са начелним и несистемским претензијама, откривају нацрте идеолошке основе на коју се ослања конструкција имплицитног аутора, основе из које је могуће реконструисати представу родних/полних категорија до нивоа који, стиче се у први мах утисак, надилази условљености различитих форми утицаја Другог, видљивих друштвеном организацијом живота.

У складу са свим тим, наратор уводи лик главне јунакиње на начин који Мартино осећање за склад боја користи за уочљиво проширење контекста, упућујући на то да „око таквих жена боје просто певају, али нечујно и тихо и тако складно да је то више као *део васионске хармоније, сведен на меру женског бића и моћ наших чула* (...) Полагано и мирно, а *непогрешиво као природа сама*, оне шире око себе, *већ према годинама старости и могућностима и приликама у којима се крећу* (подв. Г. К.), своје боје, као да је то све што имају да кажу другима о себи” (Андрић 2008: 477). На делу је уланчавање исказа којима се подупире дискурзивно поље отворено за прецизнију

логику структурирања, за прегледнији дијалог са сродним садржајима из историје идеја; ипак, изнет у духу донекле блиском наивно поиманом пантеизму, може се уочити патос препознатљив још у концепту о хармонији сфера. Такав начелно назначен контекст подразумева императив комплементирања унутрашњег живота човека (микрокосмоса), са принципом функционисања макрокосмоса, и то готово до потирања граница између та два простора услед поунутрења склада универзума од стране субјекта, при чему се артикулација свепрожимајућег конститутивног начела егзистенције ипак мимоилази, и акценат се премешта на метонимијску улогу интуитивног осећања за склад боја код појединих жена.

Међутим, осим тако назначеног хоризонта рефлексije, приметни су и извесни ограничавајући фактори по хармонизацију односа партикуларног постојања и надмоћне природе, будући да се констатује да ниво релевантности поменуте метонимичне везе зависи од *година старости* жене, те од „могућности и прилика” у којима се „крећу”. Испоставља се заправо да тешко доступна пуноћа егзистенције, посредована до наших чула складним комплементирањем боја, наизглед лишена важности друштвених, културних, политичких, историјских, родних парадигми, привидно произашла тек из непрозирне и непредвидљиве скопчаности душевног живота и макрокосмоса – у ствари трпи детерминишућу снагу начелно побројаних пракси, отелотворених у надпартикуларним, друштвеним формама живљења. Стога се и ниво имплицитног аутора указује у светлу недовољно прецизираног, али ипак наслућеног вредносног раслојавања које преставља и својеврсни родни/полни дискурс – жене одређених година могу прикладније побудити свест у Другом о постојању свеопште хармоније, при чему се може приметити да су, у том контексту, жене познијих година донекле привилеговане. Не могу се мимоићи и извесне разлике у третману старења у „Жени на камену” и у „Крадљивцу брескви”, будући да у Станевљевој делу улазак у позније године подразумева додатно умањење релеванције родне/полне позиције жене у малограђанском браку, док се, ипак, у Андрићевом остварењу, у фигурама жена старијих година, препознаје извештан квалитет рефлектован тек у процесу интерпретације њиховог односа према бојама, све то у оквирима уношења смисла у претпостављени поредак ствари. Жена може, дакле, пре него мушкарац, посредовати до (наслућено есенцијалних) законитости егзистенције; ипак, такав вид апотеозе бива сенчен условљеностима, „могућностима и приликама” које су осведочено у традицији генерисане маскулином доминацијом, чиме се, наизглед парадоксално, оглашавање хармоније универзума на начин доступан нашим чулима, испоставља зависним од дискурзивних пракси. Из позиције приповедача у свему наведеном се не уочава противречност, што би могло да имплицира донекле помирљив нараторов поглед на условљености којима је жена подложна, уз могуће занемаривање дискурзивног порекла тих ограничења и некритичко подразумевање њихове детерминишуће снаге. Стога је позиција жене у описаном контексту тек привидно повлашћена, будући да зависи од доживљаја света продукованог у маскулином духу.

На прагу таквих увида је и извесна сродност мотива анализирани Андрићеве приповетке и „Крадљивца брескви”, видљива у наставку када се изразитије пажња посвећује аутореклексивном току главне јунакиње, у чијој свести се сустичу узнемирујуће мисли о старости и сећање на врло рано искуство, не без еротске нијансе. Наиме, испоставља се да у Марти расте стрепња пред знацима долазећих година, при чему њој није доступан увид у поредак ствари из перспективе коју фаворизује наратор; попут главне протагонисткиње у „Крадљивцу брескви”, Марта поседује утисак да пристизање старости подразумева и ново лице њеног сопства, јер она постаје „усамљено створење, мучено сулудим мислима какве никад раније није познавала” (Андрић 2008: 480). Идентитет познате певачице промене доживљава на дубинском психичком плану, и то у каузалној вези са променама на телу које наговештавају позно доба живота, иако она настоји да задржи пред окружењем слику самозадовољне и успешне уметнице. Стога и њена тежња да, током одмора на плажи, ум лиши сувишних мисли, не би требала да чуди, као и појава сећања на прво превладавање стида пред Другим, на препуштање еротском фантазму у ситуацији прожетој невербалном интеракцијом између Марте (на прагу прве сексуалне зрелости) и Матије, надничара средњих година. Допуштајући Матији да посматрана белину њених ногу док седи на стубу, „борећи се са стидом као са хладном струјом”, Марта се присећа да „по свом положају, изразу лица и целом држању, нити је она била девојчица из господске куће, нити Матија надничар и чудак” (Андрић 2008: 478). Пренувши се из полусна, запитаће се да ли је „проклетство старења толико моћно да не захвата само нашу садашњост, не замрачује само будућност, него влада и нашим сећањима-сновима? Откуд и чему та слика од тридесетак година, смешна, љигава, извитоперена, а болно привлачна?” (Андрић 2008: 479). Сећање на рану младост отуд се испоставља као нова компонента идентитета жене на прагу старости: док је описано искуство некада учествовало у обликовању сопства младе девојке на почетку еротске зрелости, дотле се давнашњи фантазам враћа у изобличеном виду у свест која ни у сећању на младост, ни у до скоро живљеном зениту снаге, не налази сатисфакцију пред надирањем позног доба живота.

У наставку вреди обратити пажњу на делове текста у којима се тачка гледишта често приближава самој Мартиној перспективи, и у којима се рефлектује проток мисли есенцијализованог садржаја, прочишћен од контигентних наноса свакодневице: „То је добро. Тако. Заклопити очи, заборавити да их имаш. (Од њих долази зло, јер оне примећују и мере промене.) *Не знати ко си, ни шта си, ни колико простора заузимаши, ни како изгледаши, ни откуд долазиши ни куда идеш (...)* Предати се сав простим а великим стварима које се не мењају, бар не тако брзо, стени на којој си, сунцу, модрици неба над сестринском, тамнијом модрином мора (...) Још само *једна мисао* живи у њој, а та мисао казује јој да лежи негде међу људима, као чудовишна оаза мрака и леда на јари каменог тла и усијаног ваздуха (...) *Остаје само нестанак (...)* Било и нестало. Зна само још једно: да ће заспати на камену. 'Спавати... на камену'. *Шта значи 'спавати'?* *Шта значи 'камен'?* Па и то се губи у

океану непостојања. *Сава. Вечност.* (...) Није се пренула из кратког сна, него лако изронила (...) Споро али лако се дигла *покретима бесмртне богиње* (...) расла је у њој снага мирног задовољства које нема потребе ни да се крије ни да се показује, не пита се о трајању, не мисли о циљу, не зна краја (...) Осећа како јој негде у дну утробе клија и ниче *тихо блаженство без имена* (...) Сва је у гипком, светлом, ваздушасто лаком а непробојном оклопу, *безимена, сама себи незнана*” (Андрић 2008: 481–483) (подв. Г. К.). Наведени сегменти откривају куда заправо води Мартина мисао: долази до својеврсног редуктивног процеса при коме се субјект лишава перципирања окружења (укидање визуелног аспекта ефектно сублимира тежњу пренебрегавања свих чула), што неоспорно доводи до потирања многобројних предзнака које субјект у процесу самопојашњавања себи приписује, служећи се симболичким потенцијалима управо садржаја који га окружују и спрам којих се одређује. Марта престаје да буде биће друштвених условљености, не само услед заборава чулног аспекта егзистенције већ и због стишавања динамике мисли, посредством које се и одигравају аутодескриптивни процеси који су још од картезијанског подухвата добијали врло разнолике, амбициозне видове (Тејлор 2008). У том понирању феноменолошке провенијенције, главна јунакиња се помера ка самозабораву, борећи се још само са *једном мишљу* – са мишљу о нестајању. И провизорни трачак извесне метаистанце, која рефлектује гашење свести о разнородним идентитетским предзнацима, потири се замаглењем означитељске снаге појмова који, у погледу на свет главне јунакиње, не траже никакав напор интерпретације (камен, спавање). Потпуним *самозаборавом* Марта чини сувишним границе свога сопства, расплињавајући некадашњу „меру женског бића” пред поретком ствари који човека не држи повлашћеним у општем смењивању нестајања и обнављања.

Гашење свести, на плану наративног решења поистовећено са падом у туп сан, открива могућност испитивања релеванције многобројних конструктивних компоненти идентитета у равни када изостаје аутореференцијална мисао; наиме, није неоправдано питање да ли на тој разини значај губе родни, чак и полни регулативи, да ли са достизањем „безименог” стања, измештеног из људске представе о времену, постаје сувишно говорити да ли је „жена”, или је можда „мушкарац”, дошао/ла до стања бесловесне утопљености у неограничени ток постојања? Трагајући за одговором на то питање, није без значаја чињеница да Марта до стања потирања сваког импулса свести долази вођена жељом за превладавањем очајања пред старењем, при чему је њена резигнираност прожета родном и полном специфичношћу – иако је култ посвећености телу већ означен као својство модерних времена, карактеристично и за жене и за мушкарце, извесно је да су родна и полна профилисаност у овом случају од пресудне важности, јер „ништа није теже ни страшније него гледати на свет око себе очима бивше лепотице” (Андрић 2008: 481). Постаје заправо битан садржај у који ће се преточити свест о себи као жени која стари; да ли ће након искуства безимености и безвремености израсти сопство које ће другачије мислити пролазност? Јер, „полна разлика се не односи само на тело које осећа своју несавршеност, него на несвесно

тело или несвесно као тело. То јест, као одвојено од мишљења – чак и аналошког мишљења” (Liotar 1995: 209). Пробудивши се из сна у који је ушла тражећи излаз из мисли о пропадљивости, Марта се, како је већ назначено, компарира са „бесмртном богињом”, што, стиче се утисак у први мах, може да представља конвенционално увођење митолошке подлоге; такво тумачење би само следило нит литерарног поступка фреквентног у традицији, и донекле би превиђало да се Марта, иако на концу предана мудрој помирености пред свеопштим законима егзистенције, буди у новом/старом родном/полном обрасцу, у позицији која само привидно, услед поменутог поређења са богињом, надилази дејство дискурзивних пракси. На трагу апострофираних митолошких схема (нпр. алузије на Венерин излазак из воде), може се учинити да је управо жена привилегована, јер се, након буђења, са новим односом партикуларности и макрокосмоса, у њеној појави и егзистенцији може отелотворити какво базично и недохватно начело постојања.

Ипак, таква заводљива интерпретација не обухвата надређујућу улогу имплицитног аутора, не узима у обзир продуковање погледа на свет из позиције наратора; јер, није тешко наслутити топос препознатљив у многим поетикама ранијих епоха, по којима фигура жене (или какве богиње) добија метафоричну улогу, будући да се у њој зрцали људима непојамна и дивљења вредна лепота. Међутим, нема наговештаја да жена, мимо те статично-посредничке улоге, бива лишена подређене позиције, чак није неоправдано наслутити да се употребом поменутог општег места имплицитни аутор формира подобно дискурсу који, и поред тематизације стања свести узмичућег пред родним и полним одређењима, не налази нове родне/полне могућности након повратка будности. Излазак из сна излазак је у дискурс који је наговештен већ на почетку приповести метонимијско-посредничком улогом укуса за боје код појединих жена, те се, у складу са тим, може констатовати да Марта на почетку својом појавом асоцира на недохватну хармонију постојања, док на крају досеже тренутно помирење са свеопштом сменом пролазности и обнављања. Ипак, завршне мудросне Мартине мисли сведоче да је изостала могућност да се бивствујуће, са повратком свести утонуле у безименост и одсуство разлике, огласи у светлу неочекиване полне и родне диференцијације; „враћајући се на расутост и на умножавање (*Zerstreuung, Mannigfaltigung*), зар не можемо да започнемо промишљање полне разлике (без негативности, прецизирајмо то) која не би била запечаћена са два, која то још не би била, или то не би била више? (...) Повлачење дијаде упућује према другој полној разлици” (Derida 2000: 192). Заборав, до ког је потонула Мартина деконтекстуализована свест, наизглед стигавши до краткотрајне безмерности огољених онтолошких квалитета, евидентно је провизорне природе, будући да се главна јунакиња вратила у прегледније оквире промишљања о себи и свету, изнова се удомљујући у „мери женског бића”, лишеног изненађујуће полне и родне расподеле.

Евидентно је да се и у Андрићевим приповеткама, и у „Крадљивцу брескви”, могу запазити извесни обрасци идентитета који поседују детерминишућу снагу, и да јунакиње, чији се преломни животни моменти темати-

зују, не успевају да у тренуцима самопосматрања ојачају самосвест до нивоа трансформације сопства у идентитете неподложне дискурзивним праксама маскулиног порекла. Осим тога, оба аутора остварују наративне инстанце које нису потпуно преклапајуће са надређујућим, чак репресивно устројеним погледима на позицију жене у друштву. Ипак, приповедне перспективе нису дате у каквом једнообразном виду, те отварају простор да при рецепцијском процесу разумевање рода/пола самог читаоца регулише нијансе семантичког плана.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2008: И. Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Bal 1997: М. Bal, *Oko njegovog gospodara*, Београд: *Ženske studije*, 7, Београд, 99–123.
- Butler 2005: J. Butler, *Raščinavanje roda*, Сарајево: Шаћипашић.
- But 1976: V. But, *Retorika proze*, Београд: Nolit.
- Delez 2009: Ž. Delez, *Razlika i ponavljanje*, Београд: Fedon.
- Derida 2000: Ž. Derida, *Polna razlika, ontološka razlika*, Београд: *Ženske studije*, 11/12, Београд, 174–193.
- Irigaraj 1995: L. Irigaraj, *Spekulum*, Београд: *Ženske studije*, 1, Београд, 59–72.
- Kuper 2003: Rodžers Brubejker, Frederik Kuper, *S onu stranu „identiteta“*, Београд: *Reč*, mart, br. 69.
- Liotar 1995: Ž. Liotar, *Može li misao da nastavi bez tela?*, Београд: *Ženske studije*, 2–3, Београд, 199–211.
- Станев 2007: Е. Станев, Крадљивац брескви, у: М. Панћић (уред.), *Бугарска књижевност*, Београд: Филолошки факултет, Ниш: Братство, 540–594.
- Tejlor 2008: Ѓ. Tejlor, *Izvori sopstva*, Нови Сад: Академска књига.
- Frejzer 2007: N. Frejzer, *Lažne antiteze*, у: Šejla Benhabib i dr.: *Feministička sporenja: filozofska razmena*, Београд: Београдски круг, 79–98.
- Currie 2009: M. Currie, *Istinite laži*, у: V. Biti (ured.), *Politika i etika pripovedanja*, Загреб: Хрватска свеучилишна наклада, 191–206.

Горан П. Коруновић

„МЕРА ЖЕНСКОГ СУЩЕСТВА” И ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ПОВЕСТЯХ ИВЫ АНДРИЧА И ЭМИЛИАНА СТАНЕВА

(Резиме)

Работа посвящена сравнительно-типологическому анализу приёмов формирования идентичности женских образов в подобранных повестях Ивы Андрича („Пытка”, „Женщина на камне”) и болгарского писателя Эмилиана Станева („Похититель персиков”). Замысел состоял в

том, чтобы восстановить на основании самих повествовательных приёмов взгляды на вопрос идентичности и гендерной проблемы, содержащиеся в концепции абстрактного автора. Сравнительно-типологическое понимание может исходить из тематизации схожих ситуаций, прежде всего это невозможность женщины превзойти репрессивную среду, а также самоанализ женского образа перед приближающимся пожилым возрастом. Имеется тенденция показать в какой степени использование художественных приёмов не может остаться нейтральным перед проблемой идентичности, имея в виду то, что нельзя пренебречь позиции самого воспринимающего к действию мужской доминации.

Ключевые слова: идентичность, предопределение, восприятие, субъект, род, пол, речь, забвение

Марија Ђ. ЦИНДОРИ-ШИНКОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

РЕЦЕПЦИЈА ИВЕ АНДРИЋА У МАЂАРСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Аутор истражује присутност Андрићеве прозе у војвођанској и матичној мађарској књижевности од првог превода 1924. до наших дана. Успоставља хронологију мађарске рецепције дела Иве Андрића: међуратни, од 1947. до 1961, период после Нобелове награде, од 1961 до 1989, и период од 1989. до данас. Посебан осврт даје на посредничку улогу мађарских превода према западним и средњоисточним европским књижевностима.

Кључне речи: Иво Андрић, мађарска књижевност, рецепција, преводиоци, Корнел Сентелеки (Szenteleki Kornél), Јанош Херцег (Herceg János), Золтан Чука (Csuka Zoltán).

Матична и војвођанска мањинска мађарска књижевност 10. децембра 1961. године спремно су дочекале нашег Нобеловца. Почетком шездесетих година и за једну и за другу књижевност Иво Андрић био је већ познати писац, његова дела била су у толикој мери превођена да је ускоро по уручењу престижне награде, већ током 1962. године, на мађарском језику су објављена његова изабрана дела у четири тома. Тај издавачки подухват можда чак и претходи, а засигурно је једним делом паралелан са првим објављивањем Андрићевих сабраних дела на српском језику од 1962. до 1963. године. Разуђена и, како ћемо видети, по много чему специфична рецепција Андрићевих дела у Мађарској и у регионима мађарских мањина одиграла је важну посредничку улогу, с једне стране, према немачком језичком подручју, а с друге стране према источно средњоевропским књижевностима. Постоје све-дочења да је управо мађарски превод романа *На Дрини ћуприја* утврдио пут Андрићеве прози ка немачким издавачима и европској рецепцији. Међутим, захваљујући мађарској мањинској књижевности и билингвизму једног слоја читалачке публике у Словачкој, Румунији и Украјини, мађарски преводи су били посредници и према књижевностима већинских народа ових држава.

Први превод Андрићевог текста на мађарски језик објављен је 1924. године под насловом *Звоно (Harangszó)*. Освануо је у суботичком листу *Napló*

* cindori@open.telekom.rs

(Дневник), касније *Bácsmegeyi Napló* (Дневник Бачке жупаније), у најбоље уређиваном мањинском листу тадашње краљевине. Његови књижевни додаци по обиму и квалитету преузимали су функцију књижевног гласила. Уредници листа били су авангардни писци Микеш Флориш (Mikes Floris) и Шандор Хараста (Haraszti Sándor), који су са Петром Добровићем, Золтаном Чуком и другим младим песницима и уметницима емигрирали у Војводину после пада тзв. Печујске републике. У тој групи истакао се нарочито Золтан Чука који је 1922. у Новом Саду покренуо авангардни часопис *Út* (Пут), успоставио и одржавао непосредне везе не само са српском и хрватском авангардом већ и са мађарском авангардом у Бечу (која је деловала у емиграцији) и западноевропским авангардним часописима. Мањински писци овакве усмерености дали су печат рецепцији савремене српске и читаве југословенске књижевности предратног и поратног периода. Золтан Чука је у Југославији провео 12 година, у Мађарској се настанио 1933. Током живота превео је око сто двадесет књига на мађарски језик. Међу њима су скоро сва класична дела јужнословенских књижевности и неколико антологија, укључујући и народну књижевност. Све до данас он је један од најзначајнијих Андрићевих преводилаца. Поводом тако обимног преводилачког рада једном приликом Андрић му је рекао: „Ви, драги друже Чука, пружате редак и задивљујући пример преводилачке делатности и овај Ваш рад, који обухвата читаву једну малу библиотеку, доприноси томе да се наша књижевност у Вашој земљи боље упозна”.¹

Упитамо ли се зашто је Андрић у првој деценији међуратног периода у мађарској књижевности заступљен само песмама, треба имати у виду чињенице да до првог мађарског превода на српском језику су објављене исто тако само његове песме (у *Босанској вили*, *Вихору*, *Савременику*, *Књижевном југу*), у зборнику *Hrvatska mlada lirika* (Загреб, 1914), збирке песама у прози *Ex Ponto* (*Књижевном југу* Загреб, 1914, бр. 1 и 2.) и *Немири* (Београд, 1920), а једино његово прозно дело штампано до 1924. године била је приповетка *Пут Алије Берзелеза* (1920). Дакле, и југословенска књижевна јавност и мађарска читалачка публика Андрића је упознала најпре као песника. То је основна карактеристике првог међуратног периода Андрићеве рецепције у војвођанској мађарској књижевности.

Модерна српска поезија и проза предмет је интересовања многих мађарских песника и прозних писаца. Одсечени од матичне књижевности, упућени на сопствене интелектуалне и стваралачке снаге, мађарски књижевници су често иницирали интегративне процесе, желели су да се укључе у књижевне токове новог југословенског простора. Као узор имали су пред собом „српску Атину” у некадашњој Аустроугарској, а савремена српска књижевност била је значајна за конституисање новог идентитета, заснивање институција (културних, издавачких), одабир стваралачких поступака, теоријских поставки и књижевних жанрова који ће гарантовати опстанак, развој и широки замах мањинске мађарске књижевности у окриљу јужнословенског

¹ Пал Шандор, „Золтан Чук” (1901–1984), *Бечејске новине*, 1984.

окужења. Поред Андрића, у то време на мађарском су објављени преводи дела Дучића, Ракића, В. Илића, Црњанског, Крлеже, Тодора Манојловића, Тина Ујевића, Растка Петровића, Симе Пандуровића, Диса, Бошка Токина, Душана Васиљева, Жарка Васиљевића, Вељка Петровића, Сиба Миличића, Светислава Стефановића, Милана Ћурчина, Јована Поповића, а посебном пажњом се прате дела Данице Марковић, Јеле Спиридоновић-Савић, Анице Савић-Ребац, Десанке Максимовић и Анице Ћукић.

Мађарске преводне прате прикази, биографије аутора (или „аутобиографски фрагменти“), интервјуи, огледи, студије, као и критика превода. Поред осталих војвођанских градова, млади српски песници радо су долазили на књижевне матинее у Суботици где су наступали у великој сали позоришта, а промоција њихових дела представљала је прави културни догађај. У граду је излазило неколико листова и часописа, а њиховим сарадницима за превод су се каткад уступали и такви текстови чији оригинали до тада нису објављени. Иво Андрић је био гост тих матинеа. Позната су два његова наслова који су се први пут појавили у суботичкој периодици. У *Књижевном северу* 1928. објављен је његов текст који ће тек 1976. године, под другим насловом ући у његова сабрана дела.² Вероватно је слична судбина и првог мађарског превода *Звоно (Harangszó)* који чини одломак из приповетке *У ћелији број 115*, први пут у целини објављене 1960. године.³

Поред Золтана Чуке друга значајна личност у војвођанској књижевности тог времена био је песник, прозаиста, културни посленик и преводилац Корнел Сентелеки (Szenteleki Kornél, породично име Корнелије Станковић), који се после Првог светског рата вратио из Будимпеште и настанио у свом родном Сивцу. Са Золтаном Чуком био је оснивач, уредник и сарадник неколико часописа, са Јожефом Дебреценијем аутор мађарских превода и уредник *Антологије модерних српских песника* која је, са избором из лирског стваралаштва 32 аутора, објављена 1928. под насловом *Bazsalikom (Босиљак)*. Непосредну подршку и драгоцене савете о избору песама за антологију Сентелеки је добио лично од Јована Дучића који му је саставио списак аутора и сопствених песама за које је сматрао да треба да уђу у ову антологију. Мада их је прелиставао, Сентелеки није водио много рачуна о српским антологијама *новијег* и *најновијег* доба Богдана Поповића и Симе Пандуровића. Његову антологију отвара циклус од три Андрићеве песме под насловом *Шта сањам и шта ми се догађа*. На препоруку Младена Лесковца ове Андрићеве стихове преузео је из београдског часописа *Мисао*, где су први пут штампане 1922. године. Уз врсне саветнике, Сентелеки се свесрдно посветио упознавању савремених југословенских песника. Андрићеве књиге *Ex Ponto* и *Немири*, које му је Лесковац позајмио, задржава у својој библиотеци, а из његове преписке сазнајемо да их прелистава чак и 1930, две године по објављивању антологије.

² Реч је о тексту *Један дан у Сарајеву крајем јула 1878. г.*, *Књижевни север*, IV, март–април 1928, књ. IV, св. 3–4, 151–153, који је под насловом *Јулски дан* објављен тек 1976. у збирци *Кућа на осами и друге приповетке, Сабрана дела Иве Андрића*, књ. 15, 145–150.

³ Под насловом *Одломак из приповетке „У ћелији број 115“* објављена је 1960. у часопису *НИН*, год. 10, бр. 486, а исте године у целини у часопису *Живот*, год. 9, бр. 3, стр. 131–144.

У Корнелу Сентелекију Андрићева поезија нашла је правог тумача. Он не само да има изванредан „Einfühlung” већ преко поезије Илића, Дучића и Ракића показује изванредан дистинктивни однос према тзв. „класичној модерни” српске лирике, а као песник, суверено влада новим стваралачким поступцима „новог модернизма”, осећа значај ритма и мелодије у слободном стиху, а дубоку контемплативност и својеврсну меланхолију Андрићевих стихова. Колико га је његова поезија дотакла и понела, говори и податак да је током 1929. године у часопису *Vajdasági Írás (Војвођанско писмо)* објавио још један избор од девет песама из збирки *Ex Ponto* и *Немири*. Одабиром, посебним редоследом при сврставању ових песама у нови циклус, преводилачким поступком који припања на песме, Сентелеки је дао своје виђење Андрићеве поезије. Мађарска публика је, дакле, Андрића читала и упамтила најпре по песама у прози у Сентелекијевом тумачењу. Поред тога, његова антологија модерних српских песника имала је одјека и у Будимпешти. У водећем часопису *Нугат (Nyugat, Запад)* објављен је приказ⁴ који даје велики значај не само избору, већ и преводилачком поступку Сентелекија и Дебреценија, (в. Циндори 2010а: стр. 149–156; 2010б 229–235).

Антологија *Базаликом* настаје у време када и код Андрића и код Сентелекија наступа стваралачки преокрет ка прози. Док се Андрић повлачи из јавног књижевног живота и одлази у дипломатију, Сентелеки се управо враћа вртлогу књижевних токова. Његова „теорија локалних боја” постаје основа и покретачка снага нове војвођанске мађарске прозе. У тридесетим годинама као уредник сусретао се са Андрићевим приповеткама, чак је редиговао превод једне његове новеле, а могао је да чита и његове збирке приповедака објављене 1924. и 1931. године; међутим, оне су га остављале равнодушним; у њима није препознао чак ни стваралачку потпору за своје теоријске поставке, нити је нашао мотива да их преводи (Бори 1975: 799–811).

Током међуратног периода и војвођанској мађарској књижевној периодици, поред поезије, Андрићева проза је доживела своју промоцију преводима приповедака *У Мусафирхану* (1932), *Исповијед* (1933), *Један дан у Риму* (1935) и *Чудо у Олову*. Поред тога, 1938. године на страницама часописа за књижевност *Kalanga (Смог)* објављен је оглед Јаноша Херцега под насловим *Новеле Иве Андрића*.⁵ Херцег већ препознаје везу између Андрићевог локалног колорита везаног за теме, мотиве и босанске пејзаже и оних Сентелекијевих теоријских поставки које је заступао и часопис *Смог*, а за које се веровало да ће се остварити на високом естетском нивоу у војвођанској мађарској књижевној пракси. „Ако се неко занима за Босну, дао бих му Андрићеве новеле – у којима је”, сматра Херцег, „оваплоћен Тенов теоријски принцип средине и *миџа*”. У осврту на приповетку *Мара милосница* Херцег истиче сукоб два света, исламског и католичког. Упоредњује Босну са Ердељом (Трансилванијом) и напомиње да Исток у Андрићевим делима није егзотична слика Клода Ферара или Пјера Лотија, већ свакодневна реалност. Сматра

⁴ Aszlányi Károly, „Bazsalikom, Modern szerb költők antológiája”, Szenteleki Kornél és Debreczeni József fordításában, Nyugat, 1928, 1. [epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm; 1. новембар 2011.]

⁵ Hecceg János, „Ivo Andrics novellái”, Kalanga, 1938, 7. évf. 8–9, 391–393.

да „локални карактер” Андрићевих новела „надраста себе” и добија универзална значења. Све су то биле теме које ће занимати и касније аналитичаре Андрићевог стваралаштва.

Поменути преводама песама и новела и Херцеговим огледом завршава се међуратна рецепција дела Иве Андрића у војвођанској мађарској књижевности. Она је и у погледу превода и књижевно-критичко-историјском погледу дала поуздане темеље на којима ће се остварити прави Андрићев култ у мањинској и матичној мађарској књижевности.

Други ток рецепције Андрића одвија се у матичној књижевности, а почео је преласком Золтана Чуке у Мађарску 1933. године. Настанио се у Ерду недалеко од Будимпеште и још исте године покренуо часопис *Láthatár* (*Видик*), који је излазио до 1941. године намењен културним везама међу суседним народима и мађарској мањини у земљама у окружењу. Око часописа се окупио велики број сарадника из најразличитијих области, а достигао је завидан тираж од 4000 примерака. Као културни посредник, Золтан Чука 1936. године приређује прво југословенско књижевно-музичко вече у Будимпешти, 1938. мађарско књижевно вече Београду, а нешто касније и сајам мађарске књиге. У само предвечерје Другог светског рата, у врло отежаним историјским условима почетком 1941. године, у Универзитетској штампарији у Будимпешти издао је превод Ивана Цанкара са словеначког, Славка Колара са хрватског, а као трећу књигу – *Сеобе* Милоша Црњанског (I део). Исте 1941. године, по престанку излажења *Видика*, покреће *Југословенско-мађарску ревију*, тромесечник за југословенско-мађарско зближавање. Чини то у време када је због кршења мађарско-југословенског међудржавног уговора о ненападању гроф Пал Телеки (Teleki Pál) извршио самоубиство, а нацистичке трупе започеле окупацију Југославије.

У свом културно-посредничком раду у Мађарској Золтан Чука није био усамљен. Од многобројних сапутника, сарадника његових часописа и „ученика” овом приликом издвојићемо само Ласла Немета (Németh László), писца, есејисту и преводиоца, који као дете стасао уз Веселина Ћисаиловића, творца мађарско-српског речника. Српско-хрватски је научио читајући Змаја, Бору Станковића, Андрића и Крлежу. Поуздану основу у учењу језика, како је изјавио, пружале су му заједничке и сличне речи у мађарском и српском језику. „Уплео сам се у многе словенске језике, али српски је најједноставнији, има најоштрије контуре, као што их имају њихове баладе, које много личе на наше баладе из Ердља. У приповеткама боје згрушане крви (које су ми служиле за учење језика), босански писац Иво Андрић има осећај за тежину форме која подсећа на мађарске реалисте, али је изражена у исклесанијем виду, са љућим зачинама и много жешће...”

У есејима и студијама Ласла Немета јужнословенске теме имају значајно место, у његовим проучавањима тежиште је на границама и природи источноевропејства, његовим сличностима и разликама о односу на европесјтво. Андрићев *Мост на Жени* чини исходиште једном од његових значајнијих текстова под насловом *Мост на Драви* који је објављен свега неколико недеља пре окупације Југославије, а писаном за *Југословенско-мађарску ре-*

вију. Мада је познавао само збирку од шест Андрићевих приповедака, Немет у њима препознаје „словенску духовност” и њене сличности са сродним цртама у мађарској књижевности.

По завршетку Другог светског рата, као круну свог дотадашњег преводилачког и посредничког рада, Золтан Чука је 1947. објавио превод Андрићевог романа *На Дрини ћуприја*, а наредне 1948. Његошев *Горски вијенац*. Покреће часопис *Déli csillag* (*Јужна звезда*). Серију превода наставља објављивањем романа *Vaca Reunkekt* (о Игњатовићу пише биографски роман под насловом *Szentendrei rebellis – Сентандрејски бунтовник*, 1969). Ове преводе прати повољна критика, а међу компаратистима који Андрићу посвећују посебну пажњу истичу се Ендре Анђал (Angyal Endre), Ласло Петер (Péter László) и Иштван Лекеш (Lőkös István). Сумирајући књижевно-критичке и есејистичке текстове о Андрићу објављене у Мађарској, Лекеш примећује: „ако посматрамо одјек тих многобројних текстова, међу њима налазимо анализе са префињеном естетском претензијом уз радове који истражују фактографију дела, али има и покушаја својеврсних вредновања стилистичких домета Андрићеве прозе”.

Међу преводима роман *На Дрини ћуприја* има посебан значај. Наиме, према сведочењу Золтана Чуке, један немачки издавач Андрића је открио управо преко овог превода. Продор његових дела у немачку и друге европске књижевности значио је прву степену на путу ка Нобеловој награди. Када је услед политичких догађаја (раскид са Стаљином) дошло до наглог погоршања односа између Мађарске и Југославије, у јеку антијугословенске пропаганде, забрањен је рад многих културних посредника, међу њима и Золтану Чуки и Ласлу Немету, све до 1955. године. Континуитет културних веза између Мађарске и Југославије успоставља се тек крајем педесетих година. После Нобелове награде 1961. године, у Мађарској рецепција стваралаштва Иве Андрића добија нове видове.

У годинама после Другог светског рата ситуација је сасвим другачија у војвођанској мађарској култури и књижевности. Проучавање јужнословенско-мађарских односа добија институционализовани вид оснивањем Катедре за мађарски језик, Института за хунгарологију, покретањем научне периодике, одржавањем међународних конгреса, покретањем књижевних листова. Превођење на мађарски језик је у замаху, што програмским опредељењем многих часописа и културних установа, што подстицањем финансирања издавачке делатности. Услед већег степена слобода који је успостављен како у односу на земље Источног блока, тако и у односу на Мађарску Јаноша Кадара, војвођанска мађарска књижевност каткад предњачи испред матичне у многим областима стваралаштва, књижевно-историјским и књижевно-теоријским истраживањима. Крајем осамдесетих и почетком деведесетих настају велике књижевно историјске и компаратистичке студије о јужнословенско-мађарским књижевним везама, о авангарди и надреализму, монографије и појединим писцима. Имре Бори, један од репрезентативних представника те нове послератне епохе, 1992. објавио је монографију и о Иви Андрићу. Она је штампана најпре по часописима и културним рубрикама дневника и

недељника, а после објављена под насловом *Поглед на приповедачки дело Иве Андрића*.

Нобелова награда 1961. значила је велики подстицај за читање, проучавање и објављивање Андрићевих дела од којих су нека достигала тираж и до 100.000 примерака, а пратила их је адекватна промоција по књижевној периодици. Тако је на мађарском језичком подручју Андрић био један од најчитанијих страних писаца друге половине XX века. Његова дела су адаптирана за извођење на радио-таласима, за позоришну и балетску сцену. Од 1924. до 2007. године објављено је укупно 33 посебна издања Андрићевих дела, од којих 15 у Будимпешти, 10 у Новом Саду, 5 у Букурешту, а по један у Братислави, Суботици и Београду. Занимљиво је поменути да од тих издања Золтан Чука је превео чак 27, Јанош Херцег 3, Стојан Вујичић 1, а остала два су настала сарадњом ових преводилаца. Поједине Андрићеве књига доживеле су неколико издања на мађарском језику, као, на пример, збирке приповедака девет, *На Дрини ћуприја* двадесет и четири. Овим подацима треба придружити и око 180 наслова објављених у мађарским листовима, часописима, књигама, антологијама у чијем је превођењу учествовао 41 књижевни преводилац (Библиографија 2011).

Избијањем рата на простору бивше Југославије поново је порасло интересовање за Андрића. Међутим, овога пута за Андрића као историчара Босне. Читала се његова докторска дисертација, проучавала се историчност његове прозе. У 2007. години посвећен му је тематски број часописа *Ex Symposion* у којем је дошло до изражаја ново ишчитавање његовог стваралаштва. Интересовање према њему не јењава ни данас. У мађарским новинама недавно је осванула вест о снимању филма *На Дрини ћуприја*, а објављена је и опширна најава обележавања 50-годишњице Нобелове награде и великог међународног славистичког скупа у Београду који је посвећен Иви Андрићу.

ЛИТЕРАТУРА

- Циндори 2010: М. Cindori-Šinković. A Bazsalikom magyar-szerb kapcsolattörténeti vonatkozásai. In.: *Bazsalikom. Modern szerb költők antológiája* [válogatta és fordította] Debreczeni József, Szenteleki Kornél, Minerva, Subotica 1928. – Fototipsko izd. Subotica: Grafoprodukt.
- Циндори 2011: М. Циндори-Шинковић, Српско-мађарске антологије *новијег и најновијег* доба (1881–1928), у: *Philologia Mediana*, god. 3, br. 3, Ниш: Филозофски факултет, стр. 229–235.
- Бори 1975: Bori Imre: Ivo Andrić művészete a magyar irodalom tükrében, *Híd*, god. 39, br. 9. 799–811.
- Библиографија 2011: Библиографија Иве Андрића (1911–2011), гр. аутора, ур. Миро Вуксановић, Београд–Нови Сад.

Marija Đ. Cindori Šinković

THE RECEPTION OF IVO ANDRIĆ IN HUNGARIAN LITERATURE

(Summary)

The first translation of a work by Ivo Andrić into Hungarian was published in 1924. The Vojvodina Hungarian audience first read Andrić as a poet in Kornél Szenteleki's translations published in journals and in his anthology of modern Serbian poets, the *Bazsalikom* (*Basil*), featuring Andrić as the first author. In the afterwar period Zoltán Csuka translated almost all of Andrić's works into the Hungarian language. Even before winning the Nobel Prize, Andrić was a renowned and established writer. Zoltán Csuka's translations served as mediators towards German and West European reception, and owing to the bilingual literary audience, also towards Czech, Slovak and Ukrainian literature. Andrić's thirty-three works went through several editions, and 180 contributions in Hungarian periodicals were translated by 41 translators. On the outbreak of war in the former Yugoslavia, the interest of the Hungarian literary public turned towards Andrić the historian of Bosnia. In that context, attention was focused on his Ph.D. thesis and his diplomatic career. During 2011 the Hungarian press reported regularly on the events in Belgrade on the occasion of commemorating the 50th anniversary of the Nobel Prize.

Key words: Ivo Andrić, Hungarian literature, reception, translators, Szenteleki Kornél, Herceg János, Csuka Zoltán.

Татјана САМАРЦИЈА-ГРЕК*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИВО АНДРИЋ И АМЕРИЧКА КЊИЖЕВНОСТ: МОТИВ БЕЛИНЕ У *ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ* И *МОБИ ДИКУ* ХЕРМАНА МЕЛВИЛА

Симболичко значење мотива белине (снега) на почетку/крају *Проклете авлије* потпуније сагледавамо у светлу значења истог мотива у *Моби Дик*у Хермана Мелвила, као и у његовом међуодносу са симбиозом Авлија-Карађоз у *Проклеtoj авлији*. Белина у оба романа подразумева амбивалентан однос између човека и Бога/богова. Истовремено величанствено и лепо, бело је за Мелвила, али донекле и за Андрића, и непојмљиво и засташујуће: оно је симбол неприступачности и етичке дволичности трансцендентних сила које управљају светом препуним зла, сила чија моћ сатире човека уместо да га штити.

Кључне речи: Проклета авлија, Моби Дик, белина, снег, Бог, дуализам, богумили, зло

„Тада дођоше слуге домаћинове и рекоше му: господару! Нијеси ли ти добро сјеме сијао у својој њиви? Откуда дакле кукољ? А он рече им: непријатељ човек то учини. А слуге рекоше му: хоћеш ли дакле да идемо да га почупамо? А он рече: не; да не би чупајући кукољ почупали и тиеницу.” Јев. по Матеју 13, 27–29.

0. Увод

Ове 2011. године навршава се истовремено 50 година од уручења Нобелове награде за књижевност Иви Андрићу и 160 година откако је светлост дана угледало прво издање највећег романа америчке књижевности – *Моби Дика* Хермана Мелвила.

Поред свих географских, временских и идејних разлика које деле ова два човека и писца, не смемо да превидимо њихову *мисаону блискост*. Штавише, у овом раду указујемо на низ сродних мотива присутних у *Проклеtoj*

* statjana2003@yahoo.com, tatjana.samardzija.grek@fil.bg.ac.rs

авлији и *Моби Дику* који ту блискост потврђују, а нарочито на мотив белине, који је квантитативно и квалитативно наглашен у оба романа, као и на његово значење у једном и другом делу.

Показаће се да аутори *Проклете авлије* и *Моби Дика* користе мотив и симбол белине како би указали на филозофски проблем који, попут хладне и моћне морске струје, протиче дубинама двају романа и повремено израња на површину: то је *парадокс коегзистенције добра и зла у свету* (често дефинисан и као проблем људске патње) као и дуалистичка представа Бога која из њега произлази. Како је целокупан роман *Моби Дик* сав у знаку овог болног питања, и како, пак, у *Проклетој авлији*, на ову тему указује још неколико великих мотива и личности у делу, свакако да обим овог рада може да обелодани само део текстуалних и мисаоних паралела ове врсте између два романа.

У том циљу ћемо најпре анализирати сам мотив белине у *Проклетој авлији* у односу на симболику белине у *Моби Дику*. У другој фази ћемо проверити предложено тумачење белине у односу на симболичко значење *Проклете авлије* и самог Карађоза. У трећој фази ћемо сравнити сличности и разлике у обради мотива белине код двојице аутора, те кроз њих показати песимизам једног, и дискретни оптимизам другог.

1. Зовем се бело

Без обзира на то да ли се Иво Андрић у писању свог дела надахнуо Мелвиловим¹, које му је готово извесно било познато², или су идејне паралеле између *Проклете авлије* (у даљем тексту *ПА*) и *Моби Дика* (у даљем тексту *МД*) једноставно последица сличних духовних путовања, једно је сигурно – белина којом почиње и завршава *ПА* открива нам се у свој *сложености својих подмотива и наизглед непомирљивих значења* тек када сагледамо као се она кроз призму Мелвиловог текста расипа у раскошан спектар боја од којих је сачињена.

У занимљивом тексту под називом „Вечити календар матерњег језика”, Иво Андрић овако пише о вишезначности белог и о мноштву асоцијација које буди:

„БЕО, БЕЛА, БЕЛО – лепа и *тајанствена* реч са *више значења*. Пун је народни говор те речи у разним значењима, као и и митологија, географија, и ботаника и зоологија. (...) Реч вишеструког смисла и великог домаћаја (...) испунила би можда још много простора, а не би могла да обухвати ни приближно све варијанте, ни да објасни своје

¹ Експлицитан доказ у прилог овој могућности за сада нисмо нашли ни у критичкој литератури ни у разговору са стручњацима за америчку и српску књижевност.

² Захваљујемо проф. Јелени Новаковић са Катедре за француски језик Филолошког факултета у Београду, која нам је скренула пажњу на присуство Мелвилових цитата у Андрићевим свескама, а чије порекло треба истражити. Иначе, Исидора Секулић пише 1946. године кратак чланак „Једно класично дело америчке књижевности”, у коме представља *Моби Дика* и његовог писца (Секулић 1962). *Проклета авлија* објављена је 1954, исте године када је објављен и Недићев превод *Моби Дика*.

вишеструко значење, ни означи свој крајњи домашјај. Стајала би и даље пред нама, светла, моћна, звучна и блештава, а нејасна и тешко објашњива (...)”³

Иако наведени редови не одају ниједно конкретно значење белине, Андрић истиче „вишеструко значење” речи која је „нејасна и тешко објашњива”, која измиче моћи човековог сагледавања и поимања. Осим тога, епитети које Андрић везује уз белину – „светла, моћна, звучна и блештава” – подразумевају њену узвишеност (*sublime*), коју Мелвил разрађује кроз цео роман, инспирисан чувеним теоријским списом Едмунда Берка *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*⁴ (1756).

То што Иво Андрић причу о Проклетој авлији и њеним несрећним становницима уоквирује *белином гробља у снегу*, у том спољном кругу приповедања, довољан је показатељ важности овог мотива и његовог значења. Уводни приказ којим почиње *ПА* испуњен је белином и тишином манастирског гробља. Поред непосредне текстуалне асоцијације белине и гробља,⁵ у последњој сцени се даје, макар и делимично, значење ове асоцијације:

„И ту је крај. Нема више ничег. Само гроб међу невидљивим фратарским гробовима, изгубљен попут *пахуљице у високом снегу* што се шири као океан и све претвара у *хладну пустињу* без имена и знака. Нема више ни приче ни причања. Као да нема ни света због ког вреди гледати, ходати и дисати. Нема Стамбола ни Проклете авлије. Нема ни младића из Смирне које је једном умро још пре смрти, онда кад је помислио да је, да би могао бити, несрећни султанов брат Џем. Ни јадног Хаима. Ни црне Акре. Ни људских зала, ни наде и отпора који их увек прате. *Ничег нема. Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу*” (стр. 148).⁶

У овој завршној сцени снег се просторно и значењски доводи у везу са смрћу.⁷ Михајло Пантић нам казује да свака од асоцијација коју бело прозводи води коначно ка *метафизички универзалном*, сажимајући, у својеврсном предговору, поруке низа песама о снегу:⁸

„Једна од мојих најдубљих слика, моје далеко сећање, јесте: белина. Снег који затрпава свет, и поглед кроз прозор, у сумрак, на приметно поље, иза којег се, у даљини, открива *бесконечност*. (...) Та тема је, иначе, у *блиској вези са смрћу* и обично је, а по правилу које се *не може објаснити* али се може сензитивно усвојити, *меланхолично* обојена. (...) На сваком углу сачекује ме тишина бића, силазак у његову немост, сетна *слутња смрти*.

³ PDF текст на http://www.pravoslovo.net/tekstovi/lingvistika/Andric_maternji_jezik.pdf. Истакла Т. Самарџија-Грек

⁴ В. студију проф. Барбаре Глен (2002) о утицају Берковог списа на узвишено у *Моби Дик* код Мелвила.

⁵ Упор. исте мотиве у „На јеврејском гробљу у Сарајеву”, у: *Стазе, лица, предели*, стр. 212 и 213.

⁶ Сви наводи из *Проклете авлије* потичу из издања које је „Просвета” објавила 1962. године поводом седамдесет година живота писца. Сва истицања унутар навода наша су.

⁷ Костић 2006:123 истиче као кључне појмове у *ПА*: „Пустош. Празнина. Патња. Смрт. Зло.”

⁸ То су, у 1. броју часописа *Поезија*, стр. 123–127, „Први снег” Војислава Илића, „Пада снег бео...” Милоша Видаковића, „Веје снег” Душана Васиљева, „Снег” Радета Драинца, „Стојимо под небом док по нама ...” Стевана Раичковића, „Први снег” Милована Данојлића, „Нека пада снијег Госпoде” Рајка Петрова Нога и „Ево га, дубок снег” Мирослава Максимовића. Додајмо им, другде објављене, и „Белину” Јовице Јанковића, понешто другачију „Змију белу као снег” Мирослава Лукића, „Белину” Александра Дрндаревића Сингера и изузетно речиту „Белину” Небојше Деветка.

(...) У снегу, у белини, гледамо *чистост почела* и 'чујемо' немушти наговештај да ћемо се, смрћу, вратити у *небивање*. Боје, према једном мислиоцу, 'остају увек и свугде упоришта симболичког мишљења.' Бело је *најстарија од свих боја, боја и мајка свих боја*. Са њом, као космогонијским освитом, као контрастом (црној) небоји, почиње светлост, *прастање бивања, надвременост*, укратко, претходи оно што претходи Свеуму. (...) Белином, у језику, и снегом, у животу, далеким пра-језичким сећањем (...) дозивамо једну нарочиту, коренску озареност бића, просветљење којим се испуњује и *превазилази сама смрт*. У индоевропским митовима бело је, као невино јединство других, још нерођених боја, симболичка ознака '*трансценденталног савришенства*' човековог док је још био Бог, док још није био смртан (...) Црно је страх од смрти, бело је *благост, помиреност небивања*'⁹.

М. Пантић ствара један од асоцијативних ланаца који креће од теме смрти и завршава у равнодушном ништавилу: *смрт* → *меланхолија* → *бесконачност/надвременост* → *небивање* → *почело* → „*трансцендентално савришенство*” → „*благост, помиреност небивања*”.

У Андрићевој уводној слици снежне белине, ваља учити и дискретан контраст боја:

„Једино ту се виде трагови уске стазе кроз целац снег; стаза је пропћена јуче за време фра-Петровог погребa. На крају те стазе танка пруга пртине шири се у неправилан круг, а снег око ње има *румену боју расквашене иловаче*, и све то изгледа као *свежа рана у општој белини* која се протеже до унедоглед и губи неприметно у *сивој пустињи неба још увек пуног снега*” (9).

Насупрот „општој” белини *снега, људске трагове* на гробљу одликује „*румена боја расквашене иловаче*” која изгледа „*као свежа рана*”. То је боја човечијег меса и пути, човечије рањивости и смртности, боја Адама чије име значи „*земља*” (хебр. *адама*) који је начињен „*од праха земаљскога*”.¹⁰ Целовита слика представља свеприсутни снег, и по земљи и на небу како *покрива*, тј. уклања трагове и дела рањивог, смртног човека. При том, веома значајно, *небо*¹¹ је пуно снега и личи на „*сиву пустињу*”, симбол немерљивог времена и вечности.

Док је у *ПА* белина асоцијативно везана првенствено за снег на почетку и крају романа, у *МД* се она јавља у разним асоцијативним везама, пре свега и понајвише у нераздвојној вези са „*главним ликом*”, китом Моби Диком, о чијој је симболици¹² много и понешто противречно писано у књижевној критици. Наиме, Бели кит истовремено симболише „*Божију животињу*”,¹³ за писца-Исмаела или Старбака, али и „*све скривено демонско у животу и мисли*”¹⁴ за капетана Ахава. Другим речима, у складу управо са основним

⁹ Пантић 1996: 121, 122

¹⁰ 1. Мојс. 2,7. Упор. Паусанија, *Периегесис*, 10,4,4., опис Фокиде у Беотији: „У Панопеју, поред пута (...) у кланцу леже два камена, од којих је сваки довољно велик да напуни теретна кола. Они имају боју глине, не глине из земље, већ оне која се налази кланцима или пешчаним наносима, а миришу као човечија кожа. Прича се да су то остаци глине од које је Прометеј начинио целокупан људски род. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0160%3Abook%3D10%3Achapter%3D4%3Asection%3D4>. В. у Самарџија-Грек 2011 о Прометеју као другом и добром створитељу, а Зевсу као првом и злом.

¹¹ Видећемо да за Мелвила ово подразумева хладноћу и равнодушност Бога/богова спрам људске патње.

¹² Стаут 1970; Хофман 1961; Озборн 1956.

¹³ В. Хофман 1961: 207.

¹⁴ Погл. 41, стр. 160.

философским становиштем писца, и овај величанствени Левијатан¹⁵ представљен је наглашено амбивалентно: час као Божије ремек-дело¹⁶ о коме се говори у библијској Књизи о Јову¹⁷ – важном интертексту за *МД*, час као створење демонске злобе и интелигенције¹⁸. Свој неизбрисиви печат на ово трансцендентно и амбивалентно тумачење ставља у више наврата сам капетан Ахав, опседнут жељом да у киту убије и самог бога који је свет устројио на човекову несрећу:

Сви видљиви предмети, човече, само су маске од картона; али, у свакој „прилици (...) нешто непознато, али ипак *интелигентно изводи на сцену одливе свог лика који се крије иза безумне маске*. Ако човек треба да удари, нека удари кроз ту маску! (...) За мене је бели кит тај зид пред којим стојим. Понекад ми се чини да иза нема ничега. Али само толико. Он ме опседа, он ме мучи; ја у њему видим *застрашујућу снагу прожету недокучивом злобом*. То *недокучиво* је управо оно што мрзим; и било да је бели кит само оруђе, или узрочник, сву своју мржњу искалићу на њему” (36.143).

Тако и пре самог 42. поглавља под насловом „Белина кита” (“The Whiteness of the Whale”), Мелвил белој боји већ даје застрашујуће, сабласно, демонско и истовремено божанско значење кроз њено асоцирање са самим Белим китом:

„Моби Дик покретао је у човеку неке друге мисли, боље речено неки нејасан, безимен страх, који је на тренутке бивао толико јак да је превазилазио све остале: а опет, било је у томе нечег тајанственог и скоро неизрецивог што, чини ми се, једва могу да изразим на разумљив начин. Оно што ме је плашило више од свега била је *белина* тог кита. Али, како уопште могу да се надам да ћу то овде и објаснити?” (42.163).

Поглавље „Белина кита” полази од позитивних асоцијација које белина ствара (Берково *лепо*), и постепено иде ка двозначним асоцијацијама у којима се крије језовитост, загонетност, зло (Берково *узвишено*):

„у неким природним предметима, белина профињује и тиме уздиже лепоту, као да им приписује неку себи својствену врлину, као код мермера, камелија и бисера” (42.163).¹⁹

Он потом повезује бело са елементима цивилизације:

„краљевско величанство ове боје”; „предњачење белог односи се и на људску расу (...) дајући белом човеку власт над сваким племеном тамне боје коже”; „белина је одувек

¹⁵ Традиционално се сматрало да се име „Левијатан” односи на кита, и тако га схвата и Мелвил, док данас већина библичара у њему види крокодила.

¹⁶ Моби Дик је „свеприсутан” и, по аналогiji, „бесмртан”, 41.157, 158; китови уљешуре попут Моби Дика „вођени су непогрешивим инстинктом, тј. тајним дослухом са самим Божанством”, 43.173; „у великој уљешури... узвишено и моћно боголико достојанство својствено његовом челу... када га гледате спреда, осећате Божанство и страховиту моћ”, 79.301.

¹⁷ Стаут 1970 цитира познати рад Наталије Рајт „Biblical Allusions in Melville” (*American Literature*, 1940.), која тврди да се, поред мноштва других алузија на догађаје и идеје из Књиге о Јову, сам Јов помиње 6 пута.

¹⁸ „то опиљиво зло старо колико и свет, које су древни офити обожавали у лику ђавола”; „све скривено демонско у животу и мисли”; „интелигентно зло”, 41.159–160.

¹⁹ Бројеви наведени поред свих навода из *МД* односе се на поглавље-страну оригиналног дела (в. „Корпус” на крају), које цитирамо у сопственом преводу, будући да превод М. С. Недића сматрамо често неверодостојном репликом стилске и садржајне величанствености оригинала.

означавала радост, јер је међу Римљанима бели камен означавао радостан дан”, „иста је боја симбол племенитих ствари – невиности невесте, доброћудности старости”; „белина је типична ознака узвишености Божиње правде у хермелину судија, а бели коњи доприносе свакидашњем сјају краљева и краљица” (42.164).

Мелвил ће затим анализирати белину као верски, а посебно хришћански симбол:

„иако је чак и у врхунским мистеријама најузвишенијих религија бело постало симбол *божанског савршенства и силе*, те су персијски поклоници ватре одржавали бели рачвасти пламен на свом најсветијем олтару, а у грчкој митологији сам се велики Див утеловио у *снежнобелог* бика; иако је за поносне Ирокезе жртвовање светог Белог пса средином зиме било најузвишенија светковина целе њихове теологије; (...) иако у римокатоличким светковинама бело нарочито користе у 'ламентацијама' пред Ускрс; иако у својој визији свети Јован Богослов види беле хаљине на откупљенима, а двадесет и четири старешине стоје обучени у беле одежде пред великим белим престолом, док Свети Бог седи онде сав бео као вуна...” *ibid.*

Граматички гледано, сви наведени делови овог поглавља представљају делове једне једине многоструко сложене реченице, чија синтаксичка структура сама по себи сугерише супротност и парадокс; наиме, писац најпре, кроз низове допусних реченица, ниже позитивне асоцијације које производи белина, сугеришући самим везником (*though ... and though... and though...yet ...*) да следи супротност – негација позитивних конотација у којима се јавља белина.

Погледајмо сада како писац постепено понире у све црње и црње дубине беле боје:

„*Упркос* свим овим нагомиланим асоцијацијама, повезаним са љупкошћу, чашћу и узвишеношћу, *ипак* се у самој суштини беле боје притајило нешто што нам измиче, али нас и плаши више од црвене боје од које се леди крв.

Управо то притајено својство чини белину, када се она одвоји од неких пријатнијих асоцијација, страшнијом од свега што се може замислити. Погледајте белог поларног медведа и белу ајкулу из тропских мора; зар управо њихова чиста, пахуљаста белина не ствара неку натприродну језу? Та аветињска белина њихове појаве ствара у нама осећање некакве мрске благодати, пре одвратне него страшне” (42.164).

У сопственој фусноти, Мелвил делом објашњава зашто бело у човеку изазива страх:

„Кад је реч о поларном медведу (...) није сама белина оно што ту звер чини толико страшном (...), већ је то *неодговорна крволочност одевена у рухо небесне невиности и љубави*; према томе, производећи у нама два опречна осећања, поларни медвед плаши тако *неприродним контрастом*²⁰” (165).

Конечно, Херман Мелвил отворено исказује „неизрециво” значење Китове белине:

Но ми још нисмо проникли у магијску моћ ове белине, нити сазнали зашто толико снажно утиче на душу човека (...) зашто се њоме истовремено *заогрнуо хришћански Бог*, кад она појачава *страхоту свега онога што човека највише плаши*. Шта ако својом неод-

²⁰ Упор. са текстом из *ПА*: „Из Авлије се *не види ништа од града* ни од пристаништа и напуштеног арсенала на обали испод ње. *Само небо, велико и немилосредно у својој лепоти*” стр. 25.

ређеношћу она описује *равнодушност празног и бескрајног свемира*, и тиме нам као нож у леђа зарива мисао о ништавности свега док посматрамо беле дубине Млечне стазе? А шта ако је бела боја у својој суштини не толико боја колико *одсуство боје*, а истовремено и најконкретнија од свих боја? Можда отуд потиче она немужта празнина пуна значења којом одишу *предели прекривени непрегледним снегом* – та безбојна *јединствена боја атеизма* од које зазиремо?” (170).

Шта нам то дакле казује ова сабласна белина? Објединимо наведене исказе:

„неодговорна крволочност одевена у рухо небеске невиности и љубави”
 „зашто се њоме истовремено *заогрнуо хришћански Бог*, кад она појачава *страхоту* свега онога што човека највише плаши?”
 „она описује *равнодушност празног и бескрајног свемира*, и тиме нам као нож у леђа зарива мисао о ништавности свега док посматрамо беле дубине Млечне стазе?”
 „предели прекривени непрегледним снегом – та безбојна *јединствена боја атеизма* од које зазиремо?”

Шта нам то казује скептик Мелвил? Бело као боја атеизма? Да ли је то и сми-сао снега у *Авлији*? Мелвил нам казује да ништа толико не води ка атеизму као доживљај моћног, али злог/равнодушног бога. Ако не могу да појмим „Божије путеве” јер ми се чине неправеднима и округнима, онда је следећи корак да закључим да – Бога и нема. Тај спој, као белина крволочне и моћне животиње, разара у човеку осећање за правду и сврховитост у свету и свеми-ру. Бог који ћути. Равнодушна небеса. „Неодговорна крволочност одевена у рухо небеске невиности и љубави”. Или, можда, два бога, један добри Ство-рител, други тренутни владар и мучитељ човека. На неки начин, као Хронос, Зевс и Прометеј.

Овакво тумачење белине можемо да подупремо значајном улогом коју у *МД* има онтолошки и космолошки дуализам: Федала, демонска сенка Аха-вова, јесте Парс, зороастријанац и поклоник ватре, коју²¹ сам Ахав проко-сећи обожава на отворен начин, а роман више пута помиње гностичке идеје и саме офите²². Мелвил непрестано указује на двојство света: „Иако много тога говори да је овај свет створен са љубављу, невидљиве сфере створене су са страхом” (42.169). Сам видљиви свет препун је прелепих боја, али је у позадини и изнад свега хладна и бешћутна белина – одсуство боје, одсуство живота²³.

Мелвил ће ову оптужбу²⁴ против Бога/богова изрећи на десетинама дру-гих места у роману, и то углавном кроз доминантан симбол мора.

²¹ В. З. поглавље овог рада и анализу Карађозове демонске природе.

²² Од гр. *офис* – „змија”. О гностичкој секти офита, чији оригинални текстови нису сачу-вани, Псеудо-Тертулијан и Епифаније из Саламине пишу, један да су више ценили змију него Христа (*Haereses 2.1*), други да су змија и Христос исто (*Panarion 37.1.2; 2.6; 6.5–6; 8.1*).

²³ Чувени књижевник, теолог и оксфордски професор књижевности К. С. Луис употребља-ва, у првом наставку *Хроника Нарније*, снег као доминантан мотив и симбол зла и магијске опседнутости. Зла вештица Жадиса завладала је Нарнијом и оковала је у вечити снег, зиму која никада не престаје. Како браћа и сестре Певенси долазе у Нарнију и придобијају становнике Нарније против Жадисе, снег се отапа и наступа пролеће. (*Лав, вештица и орман*)

²⁴ В. Томсон 1952, стр. 147 идаље, о „Мелвилујој расправи са Богом”.

„Размотрите само *подмуклост* мора; најстрашнија бића клизе испод његове површине, готово неприметна, и издајнички притајена испод најлепших тонова плаветнила. Размотрите и ђаволски сјај и лепоту његових немилосрдних племена, као и *прекрасни облик многих врста ајкула*. Сетите се и општег канибализма у мору: сва та бића вребају једно друго, ратујући у вечном рату²⁵ од када је света и века²⁶” (погл. 58, стр. 240).

Као и многи други пре њега, Мелвил у природном свету види недокучиви парадокс: чудесни дизајн живих бића и савршено уређење света природе, али и невероватну окрутност смрти коју ова бића подносе и једни другима доносе²⁷.

Управо на овај начин ми тумачимо призор при крају *Проклете авлије*, када фра Петар креће из Стамбола у Акру, те посматра Стамбол ноћу:

„Те ноћи је фра Петар са азијске обале, где је требало да се прогнаници искупе пре поласка, видео први и последњи пут Цариград у свој његовој сили и лепоти. – (...) Ноћ без звезда и месеца. А пред њима се целом једном страном мрачног видокруга дизао *вечерњи Стамбол, налик на ватромет који је застао у полету*. Био је рамазан и на мунарама свих џамија горели су кандили трепћући као *правилна сазвежђа* изнад безбројних градских светлости. Већина осуђеника је седела оборене главе. Неки су већ лежали. Фра Петар је једно време гледао то што је дању Стамбол а што се сада моћно и изазовно пропиње као искричав талас пут невидљивог неба, у бескрајну ноћ. (*Колико је требало да се ужезу толика светлила? Ко ће их икад моћи погасити?*) *Изгледало му је да ту нема нигде места за Проклету авлију, а ипак она је тамо негде, на једној од оних малих тамних површина, међу густо разасутим светиљкама*” (144).

Иако ова ноћ нема ни звезда ни месеца, Стамбол ноћу личи на звездано небо (*правилна сазвежђа; Колико је требало да се ужезу толика светлила? Ко ће их икад моћи погасити?*), величанствено и блиставо, тако сјајно и раскошно, да је тешко замислити да се негде међу тим светлима крије мрак Проклете авлије, „а ипак она је тамо негде, на једној од оних малих тамних површина, међу густо разасутим светиљкама.” Опште је место код хришћанских бого-слова да планету Земљу описују као тамну сенку, „долину сена смртнога”, чије је зло и смрт тако неспојиво са непрегледним величанством и сјајем звезда које је начинио исти Бог.²⁸ На ову слику неодољиво подсећа мрак Проклете авлије скривен међу стамболским светлима.

Бела боја у *МД* управо је јесте толико важна да би се разумело шта заправо прогони и лови капетан Ахав. Управо то „притајено” својство – равнодушност, тиме и злочинство божанског – јесте лице иза картонске маске. Или можда пре, баш као и сам Моби Дик, маска без лица – ужас празног свемира. Није ли то дубље значење снега који покрива манастирско гробље, празнина свемира која покрива монахе који су живот провели у трагању за његовим Творцем?

²⁵ Упор. почетак 6. дела *Проклете авлије*, где се помиње „вечити рат у хиљаду облика”.

²⁶ Упор. са Андрићевим „вечитим ратом у хиљаду облика” *ПА*, стр. 107.

²⁷ В. у *МД* сцену умирања кита окренутог ка залазећем сунцу, погл. 116, „Кит на умору”.

²⁸ Едвард Саид и сам пише: „*Моби Дик* је космологија” (Саид 2002, 2008: 46).

Исти тај ужас са којим се у белини света суочава Мелвил – упознао је библијски Јов.²⁹ Наиме, врхунац патње Праведног Јова, коју сотона узрокује, али коју – да ни читалац ни Јов не схватају зашто – Бог дозвољава, састоји се у неразумевању улоге Божије у човековој патњи. Јов не види „удео ђавла“³⁰ и све зло приписује само Богу, који, на Јовово „зашто“ не одговара откривењем сукоба са побуњеним анђелом који претендује на његов престо, већ епифанијом, објављивањем свог величанства и моћи, што је вековима збуњивало херменеутичаре.

Покушаћемо да у наставку утврдимо да ли таква дилема, у имплицитном виду, постоји и у *ПА*.

2. Бео снег, а црн свет

Д. Костић (2006)³¹ прихвата становиште С. Кораћа, а потом и Тараса Кермаунера – да је свет *ПА* – свет без Бога. Ако је, у крајњем смислу, тачно да у свету *ПА* Бог фра-Петра нема учешћа, сматрамо да је метафизичка стварност Авлије много сложенија и суптилнија од простог света материјалног детерминизма. Авлија има свог бога. Име му је Карађоз.

Стога је јединствено трагање Тихомира Брајовића за богумилским траговима у *ПА*:³² аутор примећује дуализам у „древној причи о два брата“, као и у средишњем значају „вечитог рата у хиљаду облика“. Он помиње и студију Петра Џацића о мотиву завађене браће у књижевностима и религијама света³³.

Овом приликом указујемо на један други траг богумилске метафизике: дуалистички приказ Бога/богова који Андрић вешто улиће у друге мотиве и ликове.

Како и сам Т. Брајовић казује, Иво Андрић изучавао је богумилство већ за своју докторску тезу; сматрамо уједно да, од Кјеркегоровог *Или-или*, који је био *livre de chevet* младог Андрића, до богумилске³⁴ етике, има тек један

²⁹ Управо се стихом из Књиге о Јову 2,17 завршава *Моби Дик*. То је стих који указује на несхватљиво и појмљиво зло за које Јов, не видећи иза завесе видљивог света, нужно оптужује Бога. Јер, ако Бог и није нанео Јову зло, већ је то учинио сотона, свакако га јесте допустио, што га за многе опет чини кривцем.

³⁰ Како гласи и наслов чувене књиге Денија де Ружмона (Denis de Rougemont, *La part du diable*).

³¹ У Костић 2006: 128, који наводи Кораћев наслов *Андрићеве романи или свијет без бога* (Загреб: Просвјета, 1989) и Кермаунерове речи: „У Авлији је потпуно одсутна религиозност ... Нема ни бога ни било какве вечне перспективе.“ (*Отвореност, лудило, затвор*, САНУ, 1979). Сам Костић тврди: „Из Проклете авлије се види само небо. Али на њему нема Бога. Свет Проклете авлије је, уистину, свет без Бога.“

³² Брајовић 1992: 17–28.

³³ Брајовић 1992: 21.

³⁴ Један стећац бележи „А сеј је кам од Тртише. / Живјех мирно, Бога молећ и зла не мислећ. / Овден, гди ми је кам, уби ме гром. / *Зашто Боже?* / Да су клете и проклете руке које би ово претуриле *док одговор не добијем*. 1174. годне по Господу нашем.“ „Живјех, ал’ водом не загасих жећ, нит плодовима земље не утолих глад, јер се глад и жећ враћаху сваки дан у утробу моју, као што се сваки дан враћах ја из поља кући својој исти, ал’ за тај дан друкчији. / И стално мишљах

корак.³⁵ Од Бога који је суров и чини неразумне ствари, али га ваља веровати, до двају богова, добро и лошег, није далеко. И, отуда, до агностицизма, и атеизма.

Мисаона полифонија Кјеркегорова силно наликује Мелвиловим пасажима о религијама, Богу, моралности и лепоти,³⁶ у којима Американац дискретно оптужује Бога за дуализам физичког и духовног света кроз који броди Ахавов *Пеквод*.

Међутим, аутори *ПА* и *МД* никада не бирају између монотеизма (доброзли бог) и дуализма (добри и лоши бог), већ вешто осцилују између њих и одбијају да се одлуче.³⁷ „Ал’ не да ђаво, ил’ не да Бог”, рекао би Ћ. Јакшић.

Андрић разматра проблем зла у човеку и у људима уопште у већини својих дела, и то на хоризонталној оси. Вертикална, метафизичка димензија зла, као да не постоји од „Пута Алије Ђерзелеза”. У *ПА* је, међутим, вертикална димензија етичког представљена управо кроз белину снега и кроз архетипове религијског порекла. Већ сама прстенаста структура дела, која причу отпочиње тамо где је и окончава, сугерише митско/архетипско ишчитавање *ПА*. Надвременску димензију приче наглашава и сам мотив причања:

„И сада, док гледа његов гроб у снегу, младић уствари мисли на његова причања... Причао је као човек за ког време нема више значења³⁸ и који стога ни у туђем животу не придаје времену ни редовном току времена неку важност. Његова прича могла је да се прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја” (12).

Укидање наративног следа огољује митску димензију безвремене општости, а прича постаје алегорија универзалне примењивости. Сетимо се и Андрићевог разумевања сврхе причања из његовог говора приликом доделе Нобелове награде:

„Можда је у тим причањима, усменим и писменим, и садржана *права историја човечанства*, и можда би се из њих бар могао наслутити, ако не сазнати *смисао* те историје.”

Причати тако да време постане неважно, а оно што се не мења најважније – судба човекова – то је наративна техника *ПА*. Зато је, од неколико стоти-

на Тебе, Господе, и са молитвом Теби склапах обноћи очи своје, и са молитвом Теби јутром их отварах, као што се јутром отварају прозори и двери дома твојега и мојега. / И стално те чеках и надах ти се стално. *Ал’ Ти се не појави, нити ми се Ти обзнани. Само мук. И роди се сумња у души мојој, сумњи несклоној, да и Ти негде, ко ја овди, узалуд не чекаш спасење од мене. И с’ том тешком мишљу легах по ови биљег и ту мисо усијекох у тврди кам, да они који прочитају виде тко ће од нас двојице први дочекат спасење. / Легах грк 1389. лета по Господу...”*

³⁵ У оном чувеном рефрену циганске баладе „Размисли, Боже, други пут кад свет ствараш”, налазимо истовремено и веру у Бога, и неслагање са њим и са светом који је начинио.

³⁶ у којима он већ примењује декомпозицију и кроз њу исказује своје сумње и свој агностицизам.

³⁷ Ниједан не успева да направи синтезу између Плача Јеремијиног („Не долазе ли и зла и добра из уста Вишњега?”, Плач 3,38) и Књиге о Јову („А Господ рече сотони: ево ти га у руке; али му душу чувај” 1,12; 2,6).

³⁸ Релативно времена једна је од бројних паралела са *Чаробним брегом* Т. Мана, који по много чему, а нарочито по мотивима снега и мора у *Чаробном брегу*, представља мост између *МД* и *ПА*. У оба случаја реч је о наглашавању митског значења приче.

на страна рукописа, остало стотинак у коначном тексту *ПА*. Сам је Херман Мелвил својим „пажљивим нередом” (*careful disorderliness*, 82.313) настојао да пажњу читалаца усмери, са лова на кита, на филозофску потрагу за трансцендентном истином.³⁹

Тако оба писца, и мотивима и структуром дела, сугеришу читаоцу да трага за елементима „праве историје човечанства” и у овом роману.

2.1. Авлија

Два су велика симбола испреплетена у једну јединствену Андрићеву дуалистичку слику света: Проклета авлија и њен управник – Карађоз. Делићи и целина комплексне слике коју гради симбиоза Авлије и Карађоза доказују да је Авлија представљена као свет човекове несреће и зла, где је велико небо визуелно присутно, али метафизички одсутно, док је Карађоз осликан као њен једини доступни добро-зли демијург, истовремено суров и сажаљив према затвореницима.

Заједничко својство које Карађоз приписује свим становницима Авлије јесте неки облик кривице. „Сви су криви”, каже он. Штавише, он ће чак ову кривицу прогласити општим својством човека и изван Авлије:

Овде невиног човека нема. Али има их на хиљаде кривих који нису овде и никад неће ни доћи, јер *кад би сви криви доспели овамо, онда би Авлија морала бити од мора до мора*. Ја људе знам, криви су сви, само није свако писано да овде хлеб једе” (36–37)

Израз *од мора до мора* среће се у старозаветним псалмима и пророцима као синоним за цео свет (нпр. Псалам 72,8 и Захарија 9,10). С једне стране, помишљамо на католичко учење о „источном греху”, на које алудирају речи „Ако ништа друго, мајка ми је, кад га је носила, помислила нешто рђаво” (36). Та кривица се у гностичком виђењу света може састојати и у самој материјалности човека и света, спрам читаве хијерархије духовних⁴⁰ светова и њихових богова.

Поређења ради, сам опис Авлије садржи два елемента који подсећају на сценографију драме *У очекивању Годоа*: стабло и небо. У Бекетовој драми, једно усахло стабло предлаже ликовима самоубиство, док у Авлији

„(...) *два-три убога и малокрвна дрвета*, растурина само средином дворишта, увек израњављена и огуљена, живе мученичким животом, *изван годишњих доба*” (18).

Два-три неугледна стабла указују на оскудност живота и одсуство сваке лепоте у микрокозму Авлије, на пустош људске егзистенције. Једина лепота долази са неба, али она је недодирљива и не мења стварност Авлије:

„Сам положај Проклете авлије био је чудан, као срачунат на мучење и веће страдање затвореника... Из Авлије се *не види ништа од града* ни од пристаништа и напуштеног арсенала на обали испод ње. *Само небо, велико и немилосредно у својој лепоти*, у даљини

³⁹ О митолошком у *МД* видети код Д. Хофмана, стр. 205 и даље.

⁴⁰ Капетан Ахав се у 99. поглављу *МД* моли „чистом духу ватре”, в. крај 3. поглавља овог текста.

нешто мало од зелене азијске обале с друге стране невидљивог мора, и тек понеки вршак непознате цамије или циновског кипариса иза зида. Све недоређено, безимено, и туђе. Тако човек *странац* има стално осећање да је негде на неком *ђаволском острву*, изван свега што је дотада значило за њега живот, а без наде да ће га скоро угледати (25).

Небо је лепо, али далеко и „немилосрдно”, као што смо то видели и у *МД*. На тренутке, сјај сунца испуњава и Авлију, и то су тренуци посебне лепоте:

„ – Уранио, зору преварио! Свануло, Ђамил ефендија. Хеј!... Не хули и не говори будалаштине. Док год има мрака, биће и сванућа. Видиш ли ти ову *љепоту у бога?* – Не видим...’А мени га дође жао па не знам шта бих учинио да му помогнем. *Око нас сва Проклета авлија сјајем преливена*” (139).

Чаробни приказ Авлије окупане сјајем излазећег сунца као да даје ноту наде, и подсећа фра-Петра да Авлија није сав свет:

„Понављам сам себи да осим ове Авлије има и другог и другачијег свијета, да ово није све, и није заувјек. И трудим се да то не заборавим и да останем код те мисли. А осјећам како Авлија као водени вртлог вуче човјека *на неко тамно дно*” (140–141).

То „изван Авлије” подразумева и могућност да се на земљи живи другачије него у Авлији, слободно и испуњено, и то је била нада и жеља Андрићевог постојања, која се најотвореније исказује у *Травничкој хроници*.

У међувремену, небо изнад Авлије исто је тако немо као и оно у које гледају Бекетови антијунаци док чекају Годоа, односно Бога – који никако не долази. Приметимо да је човек „странац” у Авлији, која подсећа на „ђаволско острво”. У *МД*, већину посаде *Пеквода* чине они чије име на енглеском/шпанском представља игру речи – *isolatos* – тј. „усамљеници”, односно „острвљани”. У својој чувеној 17. медитацији, Џон Дон пише да „нико није острво”, већ су сви људи део једног континента, али Ахавови морнари као да су самотни светови, по угледу на свог капетана.

Да и *Пеквод* и Проклета авлија сликају човечанство у малом, види се јасно у саставу посаде Ахавовог брода (припадници двадесетак нација из целог света и свих раса), као и у експлицитним Андрићевим речима да „То џомбасто и пространо двориште личи преко дана на *вашариште разних раса и народа*” (18).

2.2. Карађоз

Међутим, симболика Авлије постаје много очигледнија када се сагледа у односу на Карађоза и његов однос према њој.

Пре свега, Карађозова амбивалентност је вишеструко потенцирана: добар младић постаје лош криминалац, па онда добар полицајац. Сам опис Карађозова управниковања у Авлији почиње веома детаљним описом његовог имања. Зашто?

„Нови управник је целим својим ставом и свима поступцима стао одмах да примењује друкчији начин. [*наступа прелаз на нову тему*] Већ прве године Латиф је, кад му је отац умро, продао велику, лепу очинску кућу у Новој махали и купио једно запуштено, велико имање изнад саме *Проклете авлије*. Све у кипарисима, оно је личило на запуштено острво или старинско *гробље*. Од Проклете авлије било је *одељено сеновитом раселином*

са шумом племенитих дрвета и читавим системом разних ограда и високих зидова. Ту је, поред богате живе воде, међу старим дрветима, саградио лепу кућу, која је гледала на противну страну падине и тако била заштићена од јужног ветра и нездравог задаха из арсенала и пристаништа. Кућа је имала велико преимућство да је и врло удаљена од Проклете авлије и веома близу њој. По целом изгледу, по миру и чистоћи, то је био други свет, на хиљаду миља одавде, а ипак у самом суседству Авлије и невидљиво везан са њом. Служећи се преким, самом њему приступачним путевцима, Карађоз је могао у свако доба дана, право од своје куће, неопажено ући у Авлију. (Тако се никад није тачно могло знати кад је ту а кад није, ни откуд може одједном искрснути.) Управник се том могућношћу често користио. Надзирао је лично и затворенике и њихове чуваре” (31–32).

Ако сјединимо истакнуте појединости у опису – имање изнад саме Проклете авлије; одељено сеновитом раселином... и читавим системом разних ограда и високих зидова; поред богате живе воде; кућу, која је гледала на противну страну падине и тако била заштићена...; врло удаљена од Проклете авлије и веома близу њој; то је био други свет, на хиљаду миља одавде, а ипак у самом суседству Авлије и невидљиво везан с њом; Карађоз је могао у свако доба дана, право од своје куће, неопажено ући у Авлију; надзирао је лично и затворенике и њихове чуваре – моћемо ли одговорити на два питања: шта симболише Карађозова кућа? Ко је онда Карађоз?

Карађозова кућа, по свим овим својствима, описује управо оно што би Библија назвала „царством небеским”, „новим Јерусалимом”, мада Карађоз, као бог Авлије, није налик Богу Библије. У Библији, небо и земља повезани су, иако на небу нема зла и смрти који на Земљи царују. Кућа је близу, али је заштићена од свега кужног што би доспело из Авлије. Бог је, наиме, истовремено и на небу и „зачас” Светим Духом присутан међу људима (4. Мојсијева 4,7; Јован 14,23, итд.). Велика и сеновита раселина између куће и Авлије неодољиво подсећа она ону провалију коју у параболи о богаташу и убогом Лазару Исус Христос ставља између раја и пакла. Извор живе воде један је од најважнијих мотива у опису Новог Јерусалима у Откривењу 22. Карађоз је час у кући, час у Авлији, он је невидљиво везан са њом. Ако је први управник био недоступан и потпуно одвојен од затвореника, као недодирљиви бог, Карађоз је бог Авлије: и њен део и изван ње. Штавише, он као да чита затворенике, познаје њихове мисли:

„И познајући готово сваког од заточених, његову прошлост и његову садашњу кривицу, он је са доста права говорио да *’зна како дише Авлија’*. А кад појединца и није знао баш у главу, познавао је ону скитничку или преступничку душу у њему и у сваком тренутку могао је стати пред њега и *наставити* разговор о његовој или туђој кривици. А исто тако, и још боље, познавао је сваког чувара и његове *добре и рђаве, јавне и скривене особине и склоности*.

Тако је бар сам говорио и тиме се увек хвалио. И такоје целог века остао у *најужој вези са светом нереди и криминала*, који је у младости заувек напустио, и у исто време *изнад њега и далеко од њега, одељен својим положајем и својим густим баиштама и за друге непрелазним железним оградама и вратницама”* (32).

Нови „бог” Авлије је неко ко и сам има досије, човек са сопственом кривицом. По свим наведеним обележјима, у њему овде препознајемо лик Луцифера – првог бунтовника. У целокупној хришћанској литератури, он је описан као неко ко познаје човека и његове слабости, ко се поиграва са човековом

крхкошћу и грешношћу. У Мелвилу преважној Књизи о Јову, Луцифер је – криминалац и полицајац: он од Бога добија дозволу да на Јову испољи своју деструктивну мржњу према човеку. Сличан људима по кривици – побуњености против Бога и његовог поретка – он истовремено манипулише том сличношћу на њихову несрећу.

„Од самог почетка је Карађоз *'радио изнутра'*. По том свом необичном начину рада он је био и много гори, тежи и опаснији, и у извесном смислу, понекад и бољи и човечнији од ранијих управника. Од *бескрајног и несхватљивог преплитања тих супротности* састојао се његов необични однос према Авлији и целом оном људству које је као спора, мутна река пролазило кроз њу” (32).

Једно посебно поглавље могло би бити посвећено позитивним представама Луцифера у књижевности, нарочито од доба предромантизма и романтизма, где је он изједначен са Прометејем, као човеков добротвор и борац против злог Зевса-Јахвеа. Није дакле ни чудно да се и у Авлији Карађоз јавља и као зао и као добар (гори, тежи, опаснији – бољи и човечнији), као неко ко човеку ипак оставља простор да се избави из Авлије:

„И кад већ мора да постоји Проклета авлија и у њој управник, онда је најбољи овај и овакав. Његов начин рада чудовишан је и понекад за појединца страшан, али у том начину постоји увек *могућност изненађења, у рђавом али и у повољном смислу, као нека врста вечите лутрије и сталне неизвесности за апсеника*” (41).

Двојност Карађозова бића веома је сликовито исказана чудном игром његова два ока, која, као у Јануса, гледају свако за себе.

„Иза поспаног и мртвог лица и склопљених очију крила се *увек будна пажња и ђаволски немирна и довитљива мисао*. На том лицу тамномаслинасте боје није никад нико видео осмех, ни онда кад би се цело Карађозово тело тресло од тешког унутарњег смеха. То лице је могло да се стеже и растеже, *мења и преображава*, од израза крајњег гнушања и страшне претње до дубоког разумевања и саучешћа. *Игра очију* у том лицу била је једна од великих Карађозових вештина. Лево око било је редовно готово потпуно затворено, али се између састављених трепавица осећао пажљив и као сечиво оштар поглед. А десно око било је широм отворено, крупно. Оно је живело само за себе и кретало се као неки рефлектор... Оно је нападало, изазивало, збуњивало жртву, прикивало је у месту и продирало у најскровитије кутове њених мисли, нада и планова. Од тога је цело лице, наказно разроко, добивало *час страшан изглед час смешан изглед гротескне маске*” (30–34).

Карађоз није добри и праведни Бог Створитељ, он је и добар и зао, али у Авлију заводи једно специфично уређење, које се заснива на управљању човековим страховима, подсвешћу, на подилажењу његовим поривима тако да се човек на Авлију привикне:

„Сви су се они навикли на Карађоза... Грде га, али као што се грди *вољени живот и клета судбина*. Он је *део њиховог проклетства*. У сталној стрепњи и мржњи, они су постали једно с њим и тешко им је било замислити живот без њега. И кад већ мора да постоји Проклета авлија и у њој управник, онда је још најбољи овај и овакав” (41).

У животу у ком је човек истовремено и кривац и жртва Карађоза-Луцифера, губи се из вида могућност да се живи без Авлије, кривице, Карађоза, баш као у Платоновјој алегорији о пећини. Капетан Ахав управо је по томе велик

и трагичан, и у томе је његов *хибрис*, што удара у зидове своје Авлије да их сруши и види ко је иза. Јер, маздеистичка ватра којој се он клања и диви иста је она која га је опржила и оставила дуж његова тела онај ожиљак налик на муњу; но, он сам посеже за том истом ватром да јој се супротстави:

„О, ти чисти душе ватре, ком сам се на овим морима некад као Персијанац клањао, све док жртвену ватру толико ниси распалио да и дан-данас носим овај ожиљак; сада те знам, о чисти душе, и знам да се *право служење теби састоји у томе да ти се супротстављам. Теби није мила ни љубав ни поштовање*; а и на мржњу одговараш само убијањем; и сви бивају убијени.... ја поседујем твоју безимену, свеприсутну моћ, али ћу до задњег даха свог немирног живота оспоравати твоју безусловну, делимичну власт нада мном. (...) О, чисти душе, од ватре своје начинио си ме, и као твоје право дете, ја ти ту ватру издишем назад у лице...” (99.435–436).

Тако Ахав доживљава свог маздеистичког бога као ватру која човека спаљује, али и гори у њему самоме. За разлику од Старбака, он одбацује библијско разумевање Бога („овај седокоси и безбожни старац који прогони Јониног кита широм света”, каже Старбак за Ахава, 41.162), и одлучује да на зло и патњу одговори осветом и враћањем милог за драго. У овом смислу је лични доживљај Бога рефлексивна човекове сопствене личности.

3. Закључак. Излазак из Авлије?

Док сам проблем сапостојања добра и зла Андрић и Мелвил сагледавају умногост слично, дотле веома различито виде могућност превазилажења света који је „тиран тиранину, / а камоли души благородној”.⁴¹

И на почетку и на крају романа, тишини белог гробља и засталих часовника Андрић супротставља једно танано, слабашно, али упорно и доследно решење – звукет алата фра-Петровог који побрајају братри за фра-Петром. Већ сами *гласови* фратора пописивача симболишу, како каже Андрић, „победоносни живот” који иде даље, и који прича о мртвима, али их и оставља у причи и наставља да живи даље. Међутим, она клешта и тестера, то је алат који представља, дубоко смо уверени, симбол оне прометејске *техне*, знања и вештина – цивилизације једном речју – којом човек покушава да се избави од мрака из ког долази и у који иде. У духу свих Андрићевих изјава и његовог идејног становишта у послератном периоду, човек није много, али људи су већ нешто више. Тако снег није задњи мотив у роману, већ је то глас људи, глас који бележи дела мртвог човека.

Живот дакле иде даље са свим својим потребама, каже Андрић. Да ли је то одговор на питање зла? Одговор као констатација, да; одговор као решење, не, јер то „нису леви победници” и њихова је победа незаслужена. Андрић на то питање, са ову страну реалности, и не може друкчије да одговори. Андрићево небо, пуно снега, ћути као да је празно, а на земљи остаје, суочен са злом, сам човек и „оно мало душе” у њему.

⁴¹ Горски вијенац, ст. 2500.

Са друге стране, кроз страсно метафизичко и дословно путовање Прометеја Ахава и његове посаде, те кроз њихово коначни пораз, Мелвил истовремено признаје надмоћ природних сила и демонског демијурга над човеком, као и немоћ тог истог човека да цивилизацијом превазиђе своју трагедију. Двоструки песимиста и скептик⁴² који кроз свој роман прозива и преиспитује све космогоније и теогоније, Мелвил врло јасно исказује своју сумњу у могућност човекове среће у свету који тако много личи на Проклету авлију.

Поражени *Пеквод* страхотно тоне у дубине јужних мора, тог раскошног попрџшта суровог умирања, какав је и Андрићев Стамбол, а море, тај велики, прелепи и застрашујући симбол човекове маленкости спрам природе и њеног Творца, склапа се над њим и гута сваки траг једне страсне потраге за одговором на питање „што је човек, а мора бит' човек”, односно зашто смо истовремено и тако велики, и тако мали.

Бели кит или бео снег, по земљи, у мору и на небу, одаје човекову немоћ, страх и неразумевање усред шуме симбола света од којих се отуђио. И тако, када се чини да и небо, и море и земља ћуте, човек остаје сам усред злокобне белине.

4. ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1976: И. Андрић, Разговор с Гојом, *Сабрана дела. XII : Есеји I*, Прo-света, Београд / Младост, Загреб / Свјетлост, Сарајево / Државна zaloжба Словеније, Љубљана / Мисла, Скопље, 24–25.
- Бекић 1987: Т. Бекић, *Томас Ман у нашој књижевној критици*, Нови Сад: Матица српска – Институт за стране језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду.
- Бенкс 2006: R. Banks, Lire et relire *Moby Dick*, *Magazine Littéraire*, 456, 30–32, trad. Pierre Furlan.
- Брајовић 1992: Тихомир Брајовић, Скривена симболика *Проклете авлије*, *Контрoверзни метатекст*, Београд: Видици, 17–28.
- Венке 2002: J. Wenke, Ahab and ‘the Larger, Darker, Deeper Part’, *Moby-Dick*, ed. Hershel Parker & Harrison Hayford, New York – London: W.W. Northon & Company, 702–711.
- Глен 2002: B. Glenn, Melville and the Sublime in *Moby Dick*, *Moby-Dick*, ed. Hershel Parker & Harrison Hayford, New York – London: W.W. Northon & Company, 165–182.
- Ђорђевић 1968: М. Ђорђевић, *Чаробни брег* и његова симболика, *Анали Филолошког факултета*, 8, Београд, 343–359.

⁴² У 85. поглављу под називом „Врело” (85), Мелвил пише: „И тако кроз дебелу маглу нејасних сумњи у мом уму, понекад изрони божанска интуиција, обасјавајући моју маглуштину небеским зраком. На томе ја захваљујем Господу: јер сумње имају сви, а многи поричу; но, сумњали или порицали, ретки међу њима имају и интуицију. Сумње у све земаљско, а интуиција о понечему небеском – и то је онај савез који не ствара ни верника ни неверника, већ човека који на обојицу гледа једнаким очима” (стр. 419).

- Живковић 1956: Д. Живковић, Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду I*, Нови Сад, 251–270.
- Исани 1972: М. Ali Isani, Zoroastrianism and the Fire Symbolism in *Moby-Dick*, *American Literature*, XLIV/3, 385–397.
- Јанковић 1969: В. Јанковић, Предговор, у Х. Мелвил, *Моби Дик*, Београд: Народна књига, стр. 5–11.
- Костић 2006: Д. Костић, Целац снег. Једна клијешта велика, једна, *Српски југ*, III/6, 123–145.
- Кригер 1960: М. Krieger, *The Tragic Vision. Variations on a Theme in Literary Interpretation*, Chicago and London: Phoenix Books, The University of Chicago Press.
- Михајловић 1960: Б. Михајловић, Читајући *Проклету авлију*, у И. Андрић, *Проклета авлија*, Београд: СКЗ, 5–21.
- Нимајер 2006: М. Niemeyer, *Moby Dick*, un classique américain, *Le Magazine Littéraire*, 456, 36–38.
- Озборн 1956: R.V. Osbourn, The White Whale and the Absolute, *Essays in Criticism*, VI/2, 160–170.
- Пантић 1996: М. Пантић, Белина. Песме о снегу с коментаром, *Поезија*, I/1, 121–122. Такође: Белина, снег, у: Три кратке приче о поезији, *Летонис Матице српске*, год. 180, 473/6, 2004, 865–867.
- Пир 2006: В. Pire, Une baleine dans la Pléiade, *Le Magazine Littéraire*, 456, 37.
- Самарџија-Грек 2011: Т. Самарџија-Грек, Мит о Прометеју – бунтовникова верзија историје, *Научно разумевање религије*, Зборник радова са конференције „Научно разумевање религије” одржане 3. априла 2009. у Београду, Теолошки факултет Београд, 121–151.
- Саид 2008: Едвард В. Саид, Предговор *Моби Дик*у, *Поља*, 452/53, прев. Игор Цвијановић. Изворник: *Edward W. Said, Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2002.
- Секулић² 1962: И. Секулић, Једно класично дело америчке књижевности, *Из страних књижевности I*, Нови Сад: Матица српска, 341–345.
- Сенборн 2002: G. Sanborn, The Name of the Devil: Melville's Other 'Extracts' for *Moby-Dick*, *Moby-Dick*, ed. Hershel Parker & Harrison Hayford, New York – London: W.W. Northon & Company, 582–585.
- Стаут 1970: J. Stout, Melville's Use of the Book of Job, *Nineteenth-Century Fiction*, XXV/1, Berkeley: University of California Press, 69–83.
- Стојанчев: Срђан В. Стојанчев, Непознати Иво Андрић. Молитвени шапат. *Новине Београдског читалишта*. http://www.antikvarne-knjige.com/elektronskeknjige/detail-item_id-150#book. 16. 06. 2011.
- Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поетике*, Београд: Нолит, 243–263.
- Томсон 1952: L. Thompson, *Melville's Quarrel With God*. Princeton: Princeton University Press.
- Хофман 1961: D. G. Hoffman, Moby-Dick. Jonah's Whale or Job's?, *The Seawane Review*, LXIX/2, 205–224.

Џејкоби 1931: J. E. Jacoby, Herman Melville gentleman and scholar, *Le Mysticisme dans la pensée américaine*, Paris: PUF, 206–240.

5. Корпус

- Албахари 1995: Д. Албахари, *Снежни човек*, Београд: Време књиге.
- Андрић, Иво. Вечити календар матерњег језика, одредница *Бео, бела, бело*, http://www.pravoslavo.net/tekstovi/lingvistika/Andric_maternji_jezik.pdf, 22. 06. 2011.
- Андрић 1981: И. Андрић, На јеврејском гробљу у Сарајеву, *Стазе, лица, пределе*, Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна založba Словеније, Скопје: Мисла, Титоград: Побједа, 212–222.
- Андрић 1962: И. Андрић, *Проклета авлија*, Београд: Просвета.
- Деветак 2000: Н. Деветак, Белина, *Летопис Матице српске*, год. 176, 466/10, 472–473.
- Дрндаревић 2009: А. Дрндаревић Сингер, Белина, *Свита* год. 16, 57/58, 82.
- Јанковић 1994: Ј. Јанковић, Белина, *Књижевна реч*, год. 23, 440, 10.
- Луис 2005: К.С. Луис, *Летописи Нарнице. Лав, Вештица и орман*, Београд: Лагуна.
- Лукић 1994: М. Лукић, Змија бела као снег, год. 23, 444/446, 13.
- Ман 1987: Т. Ман, *Чаробни брег*, Београд: Просвета. Превели: др Милош Ђорђевић (I–V) и Никола Половина (VI–VII).
- Мелвил 1949: H. Melville, *Moby-Dick or, the White Whale*, London: J.M. Dent & Sons Ltd.; New York: E.P. Dutton & Co. Inc.
- Мелвил 1954: Х. Мелвил, *Моби Дик*, Рад: Београд; превоо М.С. Недић.
- Мелвил 1999: H. Melville, *Moby Dick ili Bijeli kit*, Загреб: Школска књига; превод: Златко Горјан и Јосип Табак.
- STEĆCI. http://www.zemljabosna.com/bosanski_srednjovjekovni_epitafi.html.9.9.2011.

Tatjana Samardžija Grek

WHITENESS IN *THE DAMNED YARD* BY IVO ANDRIĆ AND IN HERMAN MELVILLE'S *MOBY-DICK*

(Summary)

The paper analyses the motive of whiteness in *The Damned Yard* by Ivo Andrić against the canvas of H. Melville's *Moby-Dick*. On the basis of Melville's associations of whiteness with the cruelty of nature and its god(s), and with the consequent atheism, we argue that the whiteness of the snow opening and closing *The Damned Yard* stands for more than just the silence of death. *The Damned Yard* reveals, through the complex interaction of the yard and its governor, many religious motives melding Christianity and Gnosticism of Bosnian Bogomils. The oppressive picture of the Yard stands for the

Gnostic concept of the material world as a prison full of evil, while Karadjoz is a caricature of Christian God as resembling rather to an ambivalent god-evil Demiurgos. As a fervent reader of Kjerkegaard and an excellent pupil of Bosnian Franciscans, Andrić represents and thinks existentialist dilemmas of his era by using some Christian ethical concepts. While the tragical result of Captain Ahab's pursuit conveys Melville's doubt on God/gods and his pessimism about the perspective of humanity, the closing scene of *The Damned Yard* ends not in the silent whiteness of the snow on the graveyard, but resounds in voices of living men and the sound of the tools that survive those who used them. We argue that these motives stand for the frail faith of Ivo Andrić in humanity and civilization.

Немања Ј. РАДУЛОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

СМРТ ОД ЖАБЕ/КОРЊАЧЕ У УСМЕНИМ НАРАТИВИМА О СУДБИНИ (АТУ 934)**

У класификацијама приповедног типа „Предодређене смрти” (АТУ 934) какве дају Арне-Томсон, Утер или Бредних није посебно истакнута врста смрти која човека стиже од жабе или корњаче. Примери су карактеристични за простор јужне Србије, Македоније, Бугарске те се може сматрати да је реч о регионално одређеном подтипу. Мада записи имају неких композиционих особености, структурално ипак одговарају основном обрасцу типа. Са становишта историјске поетике, и у овим текстовима се препознају остаци архајских митских представа везаних за божанства судбине.

Кључне речи: класификација, трикстер, хибрис, мит

Тип предања о судбински предодређеној смрти у издању Арне-Томсоновог индекса из 1961. обухвата више подтипова чије је разграничавање изведено јасно не само према распореду мотива него и према различитом реализовању носећег мотива, тј. према разликама у начину смрти. (Ове разлике је Утерова ревизија прекрила сврставши све подтипове у један – 934; структурно је ово сасвим оправдано, што и јесте најважније за питање класификације; али, тиме се замагљују семантике различитих начина смрти који у историјскопоетичком истраживању имају значај.).

Ова могућност разграђивања поделе назначена у *Индексу*, развијена је у Бредниковој студији о суђеницама у приповедном фолклору. АТ 934 је аутор, том приликом, сврстао у „европска предања о судбини”.¹ Суочен са мноштвом грађе био је подстакнут да постојећи материјал класификује по подтиповима које нису могли да обухвате одређења типова из *Индекса*. Као критеријум за поделу европских предања о предодређеној смрти он узима начин смрти те разликује – да наведем само неке – смрт од коња, од вука, од уједа змије, утапањем, од палог дрвета итд. Бредних признаје да су мотивски

* nem_radulovic@yahoo.com

** Рад је урађен у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (бр. 178011), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ R.-W. Brednich – *Volkserzählung und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, FFC 193, Helsinki, 1964, стр. 78–152.

и композиционо ова предања веома слична, а разликује их тек начин умирања јунака.

У српском материјалу се, међутим, може издвојити још један подтип, који ни Бреднихов детаљан рад није издвојио као засебан, а који ћемо, следећи предложен критеријум начина смрти, назвати „смрт од жабе/корњаче”. Примере налазимо код Милана Ђ. Милићевића, Драгутина Ђорђевића, Драгољуба Златковића, Радоша Требјешанина. Ови наративи свакако спадају у групу о предодређеној судбини, мада не прате о потпуности схему АТУ 934 (предсказање-контраакција-испуњење) како ју је издвојила Н. Милошевић-Ђорђевић.² Издвајањем овог подтипа показује се још једном да увек остају регионално и локално одређени типови које велики класификаторски системи никад не могу да обухвате, те да регионално оријентисане монографије и студије и даље имају важну улогу. С друге стране, показује се, ипак, оправданост структуралног приступа јер подела заснована на једном мотиву никад неће моћи да обухвати све варијанте. У коментарима уз приповетке и предања из записа Драгутина Ђорђевића (бр. 120, 121), Н. Милошевић-Ђорђевић је сврстала овај тип (две варијанте) под АТ 934 А, наводећи да имају исту структуру као и друге варијанте о прореченој судбини, али да је само прорицање испуштено. Дакле, следећи потподеле можемо, барем на српском терену издвојити по начину смрти и овај тип.

Регија у којој се налази овај подтип је јужна Србија. Ова област је већ у изучавању епске поезије – као и дијалектологије – издвојена као засебна, а обухвата и запад Бугарске и Македонију. Исто се може рећи и за распоред приповедних типова, тј. за одређене екотипове, стилске и наративне карактеристике, утицај оријенталних токова преношења прозе. Ово запажање потврђује и Индекс бугарских народних приповедака Даскалове, Перковске и сарадника где је смрт од жабе издвојена као посебан подтип (*934А3). Постоји и македонска варијанта Цепенкова, која се у распореду мотива потпуно подудара са нашим примерима, али је животиња која доноси смрт змија – што и одговара већини наратива о судбини.³ Иначе се у народном говору жаба и корњача користе као синоними, некад и спојено (жаба-корњача).

Навешћу укратко неке од мотивских и структуралних разлика по којима се овај подтип одваја од већине текстова о предодређеној судбини. Док се у највећем броју примера ради о младој особи, чешће момку него девојци, овде године јунака нису одређене или се назива човеком, не момком. Самим тим, изостаје и могућност смрти у дан свадбе која носи посебну иницијацијску симболику.

Изостављање прорицања изгледа није само круњење пуне схеме у познатим варијантама, него део наративног поступка. Одређење судбине се у варијантама из Ђорђевићеве збирке сазнаје ретроспективно. То би морало

² Нада Милошевић-Ђорђевић – Структура предања и приповедака о прорицању судбине при рођењу, *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2000, стр. 56–61.

³ Бредних је сврстава у подгрупу смрти од змије; композиционо се, међутим, не поклапа ни са осталима из ове Бреднихове групе, ни са смрћу на дан свадбе.

упућивати не на „декаденцију” схеме, већ на другачији приповедни поступак. У записима Д. Златковића (156, 156/1–3) нема ни одређења, ни ретроспекције, него се додељивање судбине свело на једноставно уводно саопштење. „Писало му, или му вражалица рекла, да че умре од жабу” (156), „А на једнога од косачити било суђено да пођине од суву жабу” (156/1), „Чул сам, на човека било судено од жабу да пођине” (156/2), „На једнога речено че пођине од жабу” (156/3). Ове варијанте су и иначе изузетно сведене. Варијанта из Требјешанинове збирке (407/297) уопште и не садржи мотив судбине те је наводимо као пример процеса измене. Композиционо је сродна осталим текстовима, али нема дидактичког и вером одређеног усмерења.

У варијантама из Лесковачке области човек бежи од куге. Развијени су прикази антропоморфизованих болести (као у бајалицама и веровањима, али не искључује се ни успомена на историјске велике епидемије). Мужеви чума (који наступају као помоћници) раде у пољу, што је детаљ небитан за развој радње, али открива уобичајене процесе реалистичке стилизације. На формулативне исказе бајки подсећа то што куге миришу благу људску душу. Јунаково бежање од болести ствара напетост, која кулминира када га куге пронађу. Тада долази до преокрета јер му (бр. 120) виде на челу да му није одређена смрт од болести, него од жабе. У варијантама (Ђорђевић) се помиње смрт од корњаче („жељке”), штавише њен оклоп објашњава како се коса косца одбила и повредила јунака. Најстарија позната варијанта, из нишке области, коју је забележио Милан Ћ. Милићевић⁴ развијене је композиције, а садржи исте мотиве; бежање од „чуме” уклопљено је са бајковним мотивима (скривање у чуминој кући, „двоглави” – варијанта псоглава), али сиже је исти, заједно са хибрисом који доводи до смрти.

У свим варијантама веома је важан мотив *хибриса* – човек на крају сам скриви смрт. „Прошло мало време, онај човек па ће у ливаду да коси и наиђе на жељку. Погледа је па је казао: ’па од тебе ли ја да погинем, а?’ Узме косу па држалицом замане да је прободу. Но држалица или се сломи или клизне с глатке корубе жељкине и само сечиво – коса падне на врат и отсече му главу” (Ђорђевић 121). „И како ју видел, он рекъл: – Чекај да те набодем на косилото, да те убијем, од теб ми прети да чу пођинем! И како да ју набоду с косилото, косата му главу отсече” (Златковић 156/1).

Идејни слој је најизраженији овде. Човеков обесни и самоуверени поступак заправо потврђује његову немоћ пред судбином. Има одређене застрашујуће и трагичне ироније у томе што смрт долази случајно, готово глупо и охоло од сопствене руке, као и у томе што је изазвана малом и безбавном животињом. Хибрис у усменом стваралаштву чешће одређује поступке, и често смрт, епског јунака – Патрокла, нпр, који пређе постављену границу, или у српској епици Милоша Обилића чији се поступци делом могу посматрати као јуначки хибрис (Сувајцић).⁵ Хибрис се јавља и у другим подтиповима 934 – јунак ком је преодређено утапање одгурне помоћника који му

⁴ М. Ћ. Милићевић – *Краљевина Србија*, Београд, 2006, стр. 151–152.

⁵ Б. Сувајцић – *Милошев hybris*, *Даница* 16, 2009, стр. 152–161.

спречава приступ бунару те страда својом кривицом, онај ком је одређена смрт од вука, шутне кост мртвог вука и од убода умре.

Ако би се тражили трагови веровања, вероватно би се могло утврдити да не фигурира случајно управо жаба. Ова животиња се доживљава као нечиста, сродна змији⁶ (отуда игра и улогу у бајкама, као животиња из чије коже и облика треба ослободити уклете ликове, попут невесте). Без обзира на неке мање композиционе разлике, ови текстови подударају се са другим варијантама АТУ 934 управо на дубинском плану, јер у њима смрт долази од животиње хтонског карактера – змије или вука. (Изузетак чине ретке варијанте смрти од коња.)

Жаба је по реконструкцијама митске слике света Гамкрелидзеа и Иванова животиња доњег света⁷ (као и змија), везана за подножје космичког стабла. Ако се прихвати претпоставка да је она повезана са митским ликом бабе, хтонске богиње, Велике Мајке (Кулишић), староевропске Велике богиње (Гимбутас), још једном откривамо повезаност судбине са женским хтонским божанствима, које се овде испољавају преко своје култне животиње.⁸ И у савременим веровањима етнологија проналази женску симболику – (порекло од претворене девојке, улога у љубавној магији);⁹ са њом се повезују смрт и болест.¹⁰ Мада се овде суђенице не именују, као носилац смрти наступа животиња која припада свету хтонске и матријархалне митологије. Тиме још једном приповедање о предодређеној смрти остаје у знаку женских божанстава, макар то било и прикривено и дубински.

Помињање корњаче уместо жабе није само дијалекатска варијанта, него се и на плану веровања за њих везују сличне представе и посматрају се као сродне животиње.¹¹ Не само код Словена, о чему детаљно говори Гура, него је, нпр, код Грка корњача била посвећена Афродити.¹² Као што је веровања о настанку кише повезују са воденом симболиком, тако је друга веровања повезују са змијом.¹³ Још једна веза са тим слојем веровања, а која потврђује повезивање ових варијаната са другим текстовима из 934 групе јесте то што су и жаба и корњача везане за воду, а у претежном броју текстова, смрт коју суђенице досуђују јесте утапање. Веза жабе и воде у различитим веровањима (жаба изазива кишу)¹⁴ али и у једноставном опажању пребивања ових животиња, активира водено-хтонску симболику и аналогон је смрти утапањем.

На дубљем плану историјске поетике постоји веза између суђеница и воде, тј. између хтонских женских божанстава или велике богиње и воде,

⁶ А. Гура – *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд, 2005, стр. 282.

⁷ Т. V. Gamkrelidze, V. V. Ivanov – *Indoeuropean Language and IndoEuropeans*, Berlin-New York, 1995, стр. 451–452.

⁸ М. Гимбутас – *Цивилизација Великой Богини. Мир Древней Европы*, Москва, 2006, стр. 244; 267 (у светиљштима се богиња најчешће представља као жаба); *Српски митолошки речник* („Баба”)

⁹ Гура, стр. 283.

¹⁰ Gamkrelidze, Ivanov, стр. 452.

¹¹ Гура, стр. 291 и даље.

¹² Ј.Ј. Бахофен – *Матријархат*, Сремски Карловци, 1990, стр. 537.

¹³ Гура, стр. 292.

¹⁴ Гура, стр. 284–285.

извора, смрти утапањем како се јавља у приповедању. Примери из европске грађе су добро посведочени (норне, средњовековна грађа) и говоре о вези суђеница и бунара/извора; реконструкција српских паганских веровања са њима се подудара. У обредима балканских народа је посебно присутна веза жена и воде.¹⁵ Архетипологија такође повезује женска божанства са водом. Потврђује се да се наративи о воденим животињама дају повезати са митологијом суђеница.

Постоји одређена изоморфност између смрти утапањем и смрти од змије или жабе или корњаче, јер су ово такође доња бића (змија је у пуном значењу те речи и хтонско биће). Веза посмртних култова и воде присутна је и у раширеним обичајима поливања гроба водом.

Међутим, митска реконструкција остаје само реконструкција. На нивоу приповедања функционише очигледан контраст између безбедне животињице и предодређене смрти. Већ спајање та два појма при одређењу судбине (макар то не било уобичајено одређење) ствара извесну напетост и буди радозналост како ће се разрешити. А у самом разрешењу жаба постаје агенс који подстиче човека на непромишљену акцију. Тиме људско није потпуно искључено, али је човек приказан у својој ограничениости, и ту се крије одређена дидактичност приповедања. Сама жаба постаје симбол надмоћи судбине и привидна гротескност са почетка (смрт од жабе) постаје као трагична неминовност, невероватно се ипак остварује.

Сличност са митом указује се не само на плану значења и реконструкције древне слике света. Митско као начин мишљења, као стално актуелан и потенцијално присутан једноставно облик има своју логику која се и овде може препознати. Миту је близак људски хибрис који доводи до смрти. Митски карактер има, међутим, не само понашање човека, него и саме судбине, тј. животиње која носи смрт. Ако човека носи хибрис, судбина се понаша трикстерски. И у другим подтипovima: осуђени на утапање успешно пређе реку, али се удави од капи са коњског репа; осуђен на смрт од вука буде затворен у собу, али из свеће настаје вук.

Израз „трикстерски” употребили смо у нешто ширем смислу. У етнографској и фолклористичкој литератури се обично везује за специфично понашање једне категорије лика (трикстера, подвалације) који је карактеристичан за архаични фолклор (сибирски, индијански), о чему су детаљно писали Пол Радин и Мелетински, али се обрасци могу препознати и у европском фолклору (Локи). Трикстерски користимо у значењу сижера који се среће и у фолклору других области. Управо поводом бајки, Ј. С. Новик говори о трикстерским сижеима. У њима постоје субјект и антагонист; игра трикстера одређује се према тачки гледишта антагониста, трикстер се понаша тактички (умањује своју снагу), провоцира, да би изазвао антагониста на дејство. „Заиста, практично у свим преварама антагонист сам изводи то што је неопходно јунаку,

¹⁵ D. Burkhardt – *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Berlin-Hamburg, 1989, стр. 52.

тј. невољно помаже његовом успеху: Јагина кћерка сама седа на лопату”.¹⁶ Ова запажања се могу применити и на разматрани тип предања. Судбина одговара јунаку, а „јунак” (осуђени човек) антагонисту; антагонист покушава (не директно, него преко заменика) да савлада „јунака” (судбину). Све се прати из човекове тачке гледишта, чини се да је судбина савладана (прикрива се, умањује снагу), а потом делује триком. Човек је често сам испровоциран на дејство (шутне кост, замахне косом), што смо назвали хибрисом, и тако проузрокује своју смрт. Важна разлика је у томе што судбина, мада персонификована у уводној епизоди (у другим подтипovima 934), касније не наступа кроз персонификованог носиоца. У смрти од жабе нема ни персонификације судбине, како је истакнуто, тј. демона субине у уводној епизоди. Догађаји се одвијају наизглед сами од себе, као и у бајци. Само, у бајци је такав поредак света имплицитан и део је света, а у разматраној групи приповедних типова сва збивања детерминише виша сила.

И у митским традицијама до предсказане смрти јунака може доћи од наизглед слабог предмета. Нпр., у германској митологији младом богу Балдеру (Балдуру) предсказана је смрт од руке слепог бога. Богови заклињу све предмете и жива бића да не повреду Балдера. Да би проверили успешност заклинања, богови и на њега бацају стреле, копља, камење и ништа му заиста није могло наудити, све док Локи, трикстер и „негативац” скандинавског пантеона, није издејствовао да се на Балдера баци гранчица имеле, једине ствари која није заклета, као мала и безопасна. Али, бачена имела убија Балдера. У једној верзији хиндуистичког мита о Индрином убијању Вртре, громовник се налази пред нерешивим задатком. Демон Вртра не може бити убијен ни дању ни ноћу ни оружјем, ни сувим ни влажним. Индра се досети и баца на њега морску пену. Ово је такође вид преварне, трикстерске, смрти.

„Тaj raskorak između beznačajne sitnice, koja je redovno štoviše iluzorna sa stajališta svake temeljite analize motivacije, s jedne strane, i sudbinskog značenja koje joj u oblikovanju priče o životu pripisujemo, s druge strane, jasno se očituje u mitovima: zbog beznačajne svade unuke i bake izgubljena je besmrtnost u Trobrijanskim mitovima, a i Gilgameš je izgubio travu besmrtnosti zbog male nesmotrenosti.

Banalnost događaja u daleko najvećem broju poznatih mitova tako je u začudnom raskoraku sa sudbinskim značenjem koje im se pridaje, pa vas s prvom mogu pitati da li se u onim slučajevima, kada takav dojam ipak nemamo, radi o kvaliteti samih događaja, ili se radi o tome da im takvu kvalitetu naknadno pripisujemo, jer smo samo prihvatili da upravo ti događaji kodiraju naše razumijevanje odnosa među ljudima, pa čak i tok celokupne povijesti”.¹⁷

Без обзира на дубински садржане митске слојеве, предање – као и мит чије је предање можда сачувани „каменчић”, „инсерт из мита”¹⁸ – наглашава не толико значење жабе, корњаче него контраст њене привидне безопасности и улоге коју испуњава, а кроз коју се види дејство судбине.

¹⁶ Е.С. Новик – Структура сказочног трюка, *От мифа к литературе. Сб. в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского*. Москва, 1993. стр. 145–160.

¹⁷ М. Solar – *Edipova braća i sinovi. Predavanja o mitu, mitskoj svijesti i mitskom jeziku*, Zagreb, 1998, стр. 225

¹⁸ Н. Милошевић-Ђорђевић – Драмски елементи у митолошким народним предањима, *Од бајке до изреке*, Београд, 2000, стр. 112.

И када нема хибриса (Ђорђевић 120) смрт се остварује на исти начин – човекова коса удари у корњачин оклоп, склизне и посече га по ноzi. „Ногу много исече, крв се отрује, и онај човек умре”. Формулација садржи и реалистички тон, несумњиво близак руралном друштву, који судбинску тему обликује као несрећу у пољу, чак и као сепсу. У Требјешаниновом запису човек се на почетку хвали да му смрт ништа неће моћи, на шта га старац опомиње да онај ко се „сили” гине и од најпростијег; јунаку неко из шале каже да ће погинути од жабе. Да би доказао бесмисленост „претсказања” јунак иде у вир да убија жабе и убије их стотину. Тек касније, приликом косидбе, када је и заборавио на претходне догађаје, покушава да убије жабу и, као и у другим варијантама, косом убије себе. „И он стварно погинуја од жабу, али не од жабу но од своје незнање и брзгање”. Приповетка је могла настати на фону претходно разматраних варијаната, само је дошло до рационализације, видљиве у завршном коментару. Одређење судбине постаје шала. Задржава се, међутим, јунаков хибрис овде протегнут од почетка приповедања до самог краја, а који кулминира у епизоди вишеструког убијања животиња, која је само умножена епизода једног убијања жабе из предања о судбини. Овде је умножавање и даље у функцији приказа хибриса. Ипак, мада нема судбине, због наглашавања хибриса здражава се дидактичност, осуђује се осиноност и потврђује човекова смртност.

ГРАЂА

- Ђорђевић 1988: Д. Ђорђевић, *Народне приповетке и предања из Лесковачке области*, Београд.
- Златковић 2005: Д. Златковић, *Приповетке из пиротског краја*, Београд-Пирот.
- Милићевић 2006: М. Ђ. Милићевић, *Краљевина Србија*, Београд, Београд.
- Радош Требјешанин – рукописна збирка – Етнографска збирка Архива САНУ бр. 407.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахофен 1990: Ј. Ј. Бахофен, *Матријархат*, Сремски Карловци.
- Гимбутас 2006: М. Гимбутас, *Цивилизација Велике Богини. Мир Древнеј Европе*, Москва.
- Гура 2005: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд.
- Добрева, Коцева, Мицева 1994: Даскалова-Перковска, Д. Добрева, Ђ. Коцева, Е. Мицева, *Български фолклорни приказки*. Каталог, Универзитетско издаваштво „Св.Климент Охридски”, Софија.

- Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд.
- Милошевић-Ђорђевић 2000: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, стр. 56–61.
- Новик 1993: Е. С. Новик, Структура сказочног трюка, От мифа к литератури. *Сб. в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского*, Москва, 1993. стр. 145–160.
- Самарџија 1997: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд.
- Сувајџић 2009: Б. Сувајџић, Милошев hybris, *Даница* 16, стр. 152–161.
- Aarne, Thompson 1961: Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale* (second revision), FF Communications, 184, Helsinki.
- Brednich 1964: R.-W. Brednich, *Volkserzählung und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, FFC 193, Helsinki.
- Burkhardt 1989: D. Burkhardt, *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Berlin-Hamburg.
- Gamkrelidze, Ivanov 1995: T. V. Gamkrelidze, V. V. Ivanov, *Indoeuropean Language and IndoEuropeans*, Berlin-New York.
- Solar 1998: M. Solar, *Edipova braća i sinovi. Predavanja o mitu, mitskoj svijesti i mitskom jeziku*, Zagreb.
- Uther 2004: Hans Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson Part I (Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction)*, FFC 284, Helsinki.

Nemanja J. Radulović

DEATH BY FROG/TURTLE IN SERBIAN ORAL NARRATIVES ABOUT FATE (ATU 934)

(Summary)

In folk-tales classifications, as given in Aarne-Thompson-Uther systems, among subdivisions of 934 (Predestined Death) there is no subtype of death caused by frog/turtle enlisted. These narratives are characteristic of southern Serbia and Bulgaria (as corroborated by index of Bulgarian folk tales) – so it is justified to regard them as belonging to the regionally defined subtype. Although these narratives have some compositional idiosyncrasies, structurally they fit into the general pattern of 934. At the same time, some survivals of archaic mythological conceptions can be discerned. In ancient mythologies frog and turtle were animals consecrated to the chtonic goddesses, and female demons of destiny in contemporary beliefs are of the similar character.

Смиљана ЂОРЂЕВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ОД НАРАЦИЈЕ ДО РЕФЛЕКСИЈЕ – ХИПЕРТРОФИЈА АУТОРСКИХ КОМЕНТАРА У НОВИЈЕМ СЛОЈУ ХРОНИЧАРСКЕ ЕПИКЕ**

У раду се разматрају различити типови хроничарског епског певања (од текстова из перашких рукописа, преко граничарске епике, црногорског хроничарског певања, устаничке епике из Вукових записа, до новијих слојева епског (постфолклорног) певања – песме које се везују крупне историјске догађаје из 20. века – Балкански, те Први и Други светски рат). Детаљније се анализирају процеси хипертрофије ауторских коментара и последице оваквих процеса на измене у слојевима формулативности као базичног својства усменог израза.

Кључне речи: усмена епика, хроничарска епика, нарација, коментар, формула.

За епику се у теоријским разматрањима најчешће везују појмови наративности и објективности. Категорију „објективности” свакако треба узети сасвим условно, будући да се обликована слика увек пружа из перспективе аутора, односно, када је о усменој епици реч – певача. Могуће је говорити о „илузији објективности” која се, како је приметио Бахтин, постиже дистанцирањем догађаја у домен далеке прошлости колектива, неупитне у аксиолошком смислу, самој себи довољне, јасне, затворене, од садашњости омеђене успостављеном „епском дистанцом”. Са друге стране, илузија објективности остварује се и релативно стабилном нараторском позицијом која искључује ангажоване ауторске коментаре, процене поступака ликова, односно директно тумачење смисла догађаја. Овакав изостанак коментара из индивидуалне ауторске перспективе предуслов је за постојање трећег момента на којем се илузија објективног темељи – момента примарне усмерености на јунаке и њихово делање.

* smiljana78@yahoo.com

Рад је урађен у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (бр. 178011), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Разматрајући особености јужнословенске хришћанске епике, Шмаус истиче ослањање на једну, заокружену радњу која се, готово по правилу, води праволинијски, ретку појаву певача који би „говорио у своје име”, тежњу за концентрацијом радње и значај технике понављања, при чему се у хришћанској, за разлику од крајинске епике, схема већ описане радње понављања кроз каснији монолог неког од ликова (Schmaus 1953: 123–125). Хришћанској епизи (укључујући и хроничарски тип епског певања), у класичном виду, готово су непознате широке експозиције и коментари који би долазили од самог певача. Класичном епском изразу својственије је приказивање догађаја, но њихово описивање и коментарисање, мада (сведени) коментар није искључен из епске структуре.

С. Самарџија (2000) издваја различите типове коментара у зависности од места и функције у структури песме. Примећује да је ауторски глас увек експлицитно или имплицитно присутан у тексту, било кроз директне, мање или више развијене коментаре, било маскиран иза гласа неког од ликова. Анализа коментара показала је сложеност релација на нивоу певач/песма/аудиторијум.

Новији слој епског хроничарског певања показује, међутим, склоност развијању широких ауторских коментара, чак и извесни степен њихове хипертрофије. Овакви коментари значајну улогу добијају како на семантичкој тако и на морфолошкој равни текста, чиме се њихове функције показују као комплексне и многоструке: од историјско-политичке контекстуализације епске радње, преко изношења директних аксиолошких судова и идеолошких ставова, до сегментирања текста.

Овом приликом биће детаљније размотрени процеси хипертрофије ауторских коментара и последице оваквих процеса на измене у слојевима формулативности као базичног својства усменог израза.

Процес стилизовања грађе према одређеном „социјално-уметничком” узору Герхард Геземан означио је појмом „херојско-епска стилизација”. Антиципирајући резултате будућих Паријевих и Лордових истраживања, Геземан је утврдио два момента суштински значајна, како за импровизацију, тако и за обликовање нових садржаја који до тада нису били предмет певања. Први је „композициона схема”, а други „херојско-епска” стилизација. Певач, како уочава овај истраживач, песми мора дати „примерену”, „адекватну” форму. Остварење овог циља захтева познавање формалних карактеристика текста (са свим што он обухвата), способност декламаторског певања (које у музичком смислу подсећа на речитатив), те владање вештином свирања на (адекватном) инструменту. „При механичком владању овим средствима (...) и при добром познавању епског песничког језика (који уопште није одмах и народни језик!) (...) украсних атрибута, устаљених обрта, песничких слобода (које по себи нису никакве ’слободе’ него принуда стиха), као и при потпуном владању начином репродуковања или излагања и инструменталном пратњом, могу се остварити прилично добре творевине, то значи да се путем импровизације (а не ’напамет’) може изложити једна предањем пренесена или очувана песма, или чак и да се може створити и нека нова песма” (Гезе-

ман 2002: 126). Под „композиционом схемом” Геземан подразумева „начин на који се неко збивање као такво *епски стилизује*” (Геземан 2002: 127).

Посебно су значајна Геземанова запажања о улози композиционе схеме у процесу настанка нових песама, односно њихове улоге у примарном обликовању „реалних” збивања. Већ и најстарији записи хроничарских песама указују на вероватноћу да процес епске стилизације најпре захвата оквира текста.¹ У том смислу чини се значајним још једном скренути пажњу на Лотманово (Lotman 1976) дефинисање почетка и краја текста као „јаких”, односно критичних момената текстовне структуре, посебно значајних за усмеравање рецепције и адекватни пријем текста. Иницијалне формуле, особито

¹ Најстарије забележене стиховане хронике објављене су у зборнику Валтазара Богишића (*Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Биоград, 1878). За ово разматрање од највећег су значаја бугарштице из перашког рукописа Јулија Баловића, будући да припадају типу хроничарских песама у најужем смислу, односно да је стилизација ових текстова у најмањој мери одмакла од хронике према мотивском обликовању опеваних песама. Поменути рукопис настао је највероватније крајем 17. века. Девет бугарштица из Баловићевог рукописа разликују се према степену стилизације, односно и према позицији певача. Степен епске стилизације најдаље је одмакао у песмама *Како војвода Радуге дође да Пераст пороби и погибе* 1571. год, *Како Пераштани осветише на Турцима смрт Пераштанина Сокола* (бр. 71), *Бој Пераштана и Которана с Турцима и невеста Которана* (бр. 73). Прва од поменутих песама, која опева поход влашког војводе на Пераст, отпочиње дијалогом јунака са мајком. Мајчино упозорење: „Немој земљу робити, која те је отхранила.” бива пренебрегнуто. У наставку војвода Радуге одлази у Пераст, стиже у дом побратима Мартешу Пераштанина, овај га, иако у постељи болестан, убија. Песма завршава мајчиним туговањем, али и свешћу о неумитности оваквог исхода, чиме се успоставља прстенаста композициона структура. Песма о освети Пераштанина Сокола отпочиње познатом иницијалном формулом – пристигла књига лошим вестима прене јунаке који разговарају и пију вино. У развијању радње опажа се присуство епског понављања (перашки капетан Вицковић дружини саопштава садржај књиге), не тако карактеристичног за песме дугог стиха. Јунаци се опремају и лукавством успевају да заварају турску стражу те упадају по ноћи у Нови. Даље се хроничарски излажу догађаји: тужење Новљана которском провидуру на Пераштанине и правдање Мартина Вицковића. Мајчина заклетва, односно последице његовог непоштовања (смрт мајке Розговца Ивана) препознају се као вероватно накнадно у песму уведени мотив. Бугарштица о боју са Новљанима и издаји Которана у знатно мањој је мери стилизована. Изумимајући формулу писања књиге, у највећој је мери обликована као једноставно, хроничарско излагање догађаја, уз извесну тежњу за прецизношћу. Инсистира се на тачном броју јунака с обе стране, при чему наведени бројеви нису уобичајени и устаљени:

Новљана у боју бјеше девет стотин’ и двадесет,

Добријех јунака’;

А Пераштана бјеше четири сто и тридесет.

Како показују најстарији записи епских хроничарских творевина, крупнији историјски догађаји који су уведени у домен епске историје били су напад Турака на Пераст 15. маја 1654. године (сачувана је једна бугарштица у рукопису Баловића, једна десетерачка паралела, вероватно препев бугарштице у рукопису Мазаровића, кратка десетерачка песма из рукописа Баловића, те и једна осмерачка песма сачувана у рукопису Мазаровића) и бој за ослобођење Новог 1687. године (осим бугарштице из рукописа Баловића и једне десетерачке паралеле код Мазаровића, сачувана је и једна десетерачка песма у рукопису Баловића). Посебну пажњу привлачи једна десетерачка песма о овом догађају. Садржај је уоквирен формулом пророчног сна, а сиже се развија по устаљеном моделу десетерачке епике сан → казивање сна (у овом случају без понављања) → тумачење сна → сан се обистини.

Десетерачки препев бугарштица, премда су несумњиво настали према већ постојећим писаним предлошкима, судећи према подударностима у детаљима, те у неким случајевима и у броју стихова, нису без значаја за реконструкцију живота епике на овом подручју. Оне су показатељ значаја који се чувању историје у оваквом виду придавао. Жеља за „превођењем” песме дугог стиха на језик и стил тада знатно популарније (могуће и једине живе) епске форме, несумњиво указује на значај традицијом сачуваног историјског знања и његовог ауторитета.

оне које имају и значајни удео на плану композиције, регулишу структурирање текста, стварају одређени „хоризонт очекивања” публике, те свакако јесу и битан елемент који омогућује импровизацију. Међутим, сва је прилика да овакве иницијалне формуле са значајном уделом на плану композиције функционишу и као битни „жанровски маркери”, односно бивају погодна средство епске стилизације (историјске) грађе на примарном нивоу (поетског) обликовања.

Увид у различите типове хроничарског епског певања (поменути текстови из перашких рукописа, граничарска епика, црногорска хроничарска епика која обухвата догађаје из 18. и 19. века, у одређеној мери и устаничка епика из Вукових записа, те и новији слој епског (постфолклорног) певања, песме које се везују крупне историјске догађаје из 20. века – Балкански, те Први и Други светски рат) указује на изразиту фреквентност и постојаност неколико типова композиционих формула. Најпостојанији типови епског моделовања свеже грађе јесу композициона схема „гавран гласоноша”, формула „клицања виле”, те у нешто мањој мери и формула „пророчког сна”.²

² Неопходно је, ипак, напоменути да горе изнесени закључак треба прихватити сасвим условно. Поменути типови формула извојени су као, пре свега, најпостојанији, њихова је примена „континуирана” и није регионално условљена. Тако су нпр. песме о сукобима Црне Горе и Турске из *Јуначког споменика* војводе Мирка Петровића у великој мери ослоњене на већ развијену традицију, тежећи да усмере радњу на конкретан догађај, односно, да у нешто снажнијој мери изграде и портрете јунака. Срећу се препознатљиви мотиви: крвна освета као повод за поход „харамбаша” на какву турску кулу, тужење у турском табору на „непослушност” и бахатост кога од црногорских јунака, за којим уследи (кобни, како ће се у наставку показати) завет турског јунака-осветника, односно бранитеља части или се тражи помоћ јунака-заточника (нпр. *Погибија Ђулек-бега у Дуги, Четовање Јована Лучина* и др.), тужење на турске зулуме књазу (који се обликује као „позадинска” фигура), окупљање војске на обе стране, опис сукоба комбинавањем крупног плана и истицањем одликовања појединих јунака, уз, готово неизбежан, податак о губицима и задобијеним „трофејима”, елемент који се у овом типу певања развија у један од стабилних композиционих елемената (нпр. *Бој на Зутцима*), пијење вина и појава јунака који прекором или опоменом покреће радњу (нпр. *Опет бој на Колашину*).

Осим тога, спорадично је у текстовима из различитих раздобаља могуће препознати остатке одлика регионалних традиција. Карактеристична би у том смислу била нпр. песма *Победа над Арнаутима на Валбону* (Зоговић 1931: 23–26). Иницијална ситуација призива и хајдучку епику, али, чини се, преваходно црногорско-херцеговачку традицију певања о четовању. У формулативној сцени јунаци у гори пију, при чему се један издваја и речима (опоменом, упозорењем или предлогом) покреће акцију (*Вино пије храбри Вешовићу, / у Гусињу испод Проклетије, / на граници крише Албаније! / с’ њиме пије тридест официра: / Васовића војних командира*). Иступање јунака Вукајла Лабана доноси сумирање дотадашњих успеха у ратовању црногорске војске у Првом балканском рату, али и упозорење на могуће нападе. Говор Вешовића и предвиђање о доласку помоћи са Јанком Вукотићем, прекида управо приспеће Вукотићевих чета. Песма се даље развија као опис кретања црногорске војске кроз врлети Проклетија према Валбону. Присутни су развијени ауторски коментари, а песма се наставља описом сукоба, који је приказан у крупном плану (*Црногорци/Арнаути*), уз кратко сумирање мртвих и рањених на обе стране. Могуће је говорити и о извесним укрштањима регионалних карактеристика и доминирајућих тенденција епског обликовања на ширем простору (може се претпоставити, под утицајем штампаних и рукописних збирки). Карактеристичне су и песме са иницијалном фомулом „подиже се једна чета мала”.

Сасвим посебан проблем представљала би и анализа епских хроника начињених са знатнијим уметничким претензијама (у том смислу посебно би се могла извојити читава скупина песама о Балканским и Првом светском рату аутора Драгутина Илића, који укршта модел хроничарског излагања и тенденцију развијања симболичко-алегоријских слика и визија). О проблему „уметничког” удела у обликовању песама из *НОб*-а писао је Т. Чубелић (Џубелић 1966).

Занимљиво је да је управо поменуте формуле као доминантне и постојане схеме на ширем динарском културном простору издвојио и Г. Геземан (2002: 128–144). Новији (постфолклорни) слој епског певања у том се смислу, дакле, не разликује од класичног слоја епике.

„Тајна” фреквентности ових епских образаца вероватно лежи у два момента. Први је „техничке”, практичне природе. Певачу (или, уколико говоримо о епици с краја 19. и из 20. века, најчешће и аутору) овакве формуле нуде образац за организовање грађе на најширем композиционом плану и представљају готове моделе, отворене за нове садржаје. Са друге стране, управо због такве ширине, оне формирају само „скелет” будуће епске творевине. Изразито флексибилне, ове формуле ће показати и велику моћ „растварања”, постајући погодна средства увођења посредованих ауторских коментара.

Друга „предност” поменутих формула лежи у њиховој „типичности”, препознатљивости, односно у чињеници да се њихово „деловање” активира већ на почетку текста. У том смислу, осим композиционе, оне прихватају и значајну комуникативну функцију. Осим поменутог најширег композиционог плана који фиксира неколико „критичних” сижејних тачака, ове формуле поседују и ситније фиксирани елементи „спуштене” до равни стиха. Отуда се, нарочито у иницијалним моментима, лако препознају, јер сигнализирају увођење у сферу епског певања („Полећела два врана гаврана”, „Сан уснила”, „Бијела је кликовала вила”). Стога се за овакав тип композиционих формула може рећи да поседују изразито снажан жанровски импулс.³

Појмом „растварање” класичних композиционих формула (на целовитом или ужем плану структурирања текста) може се означити процес делимичне дефункционализације формуле, који је најчешће праћен и експанзијом броја стихова о новим садржајима. На тај начин формуле се и префункционализују, постају адекватно „средство” за увођење нових садржаја, и превазилажење проблема обимности грађе (широког распона догађаја које је потребно увести као вид мотивације на ширем плану, нпр. објашњавање узрока ратова, политичких прилика које му претходе, односа снага на нивоу европске политике, излагање тока рата и сл.).⁴

³ И моменат реинтерпретације класичних, „канонизованих” епских текстова може се тумачити у знаку жанровског сигнализатора.

Улога жанровског сигнала, у крајњој инстанци, могла би се приписати и стиху (епском десетерцу), начину извођења (речитатив), те и инструменту (будући да је примарна симболика везана за херојски етос). Неопходно је, свакако, прецизирати да поменути фактори нису независни од читавог извођачког контекста, односно низа паралингвистичких елемената (могућност пародирања и сл.).

⁴ Г. Геземан је запазио неке назнаке ове појаве већ у црногорској епици из 19. века: „Већ се по мноштву примера у Вуковим књигама IV и VIII може видети да се зов виле издашно користи углавном у Црној Гори. То потврђују црногорске збирке *Огледало српско* (бр. 8, 30, 58, 59) и збирке Симе Милутиновића (бр. 8, 12, 47, 59, 134, 171, 174). Код свих ових и других овде наведених песама зов виле користи се или као дужи, или као краћи увод, али често тај мотив овде дубље захвата у експозицију, подстичући вишеструке дијалоге између виле и јунака, пре него што уследи епска прича или се она доврши” (Геземан 2002: 135). Геземан је у две реченице интуитивно наслутио смер трансформације традиционалне композиционе схеме, односно путеве њеног даљег развоја.

Оваквом виду екстензивирања особито су подложне формуле саопштавања (посебно уколико су везане за иницијалну позицију у тексту). Размотрићемо, овом приликом, два најкарактеристичнија случаја: формулу клицања виле, и писања књиге/писма/телеграма.

Обраћање виле као демонског бића у најархаичнијим слојевима епике примарно је носило снажне конотације контакта јунака са „оностраним”, те и кодирано обавештење о његовој извесно блиској смрти (Лома 2000). У каснијој фази и оваква веза се губи, или се значање може „прочитати” тек након исцрпне реконструкције претпостављеног примарног текста.⁵ Вила постаје превасходно заштитник јунака, а формула клицања виле учествује у креирању представе о његовој изузетности, те добија и значајну функцију у мотивацији радње (вила најчешће упозорава јунака на опасност, односно подстиче на делање). Снижавање актерског кода епског текста праћено је, очигледно, и измењеном функцијом митског бића.

У најновијим слојевима хроничарског епског певања, о догађајима из 20. века, вила, са једне стране, задржава функцију опомињања јунака на опасност (најчешће се везујући за ликове владара – краља Петра, Александра, Јосипа Броза Тита,⁶ или за истакнуте јунаке локалних хроника, нпр. вођа устанака у појединим крајевима у песмама које тематизују догађаје с почетка Другог светског рата). Међутим, осим ове, очекиване функције, формула клицања виле доживљава и знатне трансформације. Њено обраћање јунаку може, осим функције упозоравања на опасност, попримити и функцију креирања својеврсног „пролога”. Тако се она врло често јавља и као заштитница народа, обавештава владара о његовим патњама и позива га да преузме улогу заштитника. У оваквим обраћањима виле даје се врло широка „предисторија” збивања која ће бити предмет конкретне песме.⁷

Представа о вили – заштитници јунака прерашће, свакако и под утицајем романтичарских тенденција из 19. века, у идеју о вили као заштитници конкретног народа/нације, односно ужег колектива.⁸ У том смислу, дијалог неколико вила са различитих поднебаља треба да у иновираним епском коду

⁵ Анализу поменути формуле, њене функције у структурисању текста као и бројних модификација, на метријалу „класичног епског корпуса” в. у Самарџија 2002. О пророчким сновима у епци, уз упућивање на ширу релевантну литературу в. Радуловић 2003.

⁶ Наводимо овом приликом неколико карактеристичних примера: *Срби се дижу на оружје*, Томић I – о почетку Првог балканског рата, вила се јавља у улози онога ко опомиње, позивајући краља Петра да „похита на Косово равно”; једна хроника о Другом светском рату обликована је као дијалог „вила са Авале” и „вила са Урала” („вила са Авале” описује слом „Старе Југославије”, записано од гуслара Милоша Стевановића из околине Ужица). Слични стихови срећу се и у орској традицији – вила се обраћа Титу, саветујући му да крене у обнову земље (в. Недељковић 1960: 134). Мотив се, у нешто измењеном виду, јавља и у неким савременим текстовима. Случај увођења класичног епског оквира – гавран гласоноша – у певање о догађајима из сфере локалног, готово приватног, уочава Р. Меденица (1975: 399–400) у једној песми из Лубурићеве заоставштине. Овај проучавалац поменути појаву тумачи као вид „банализације”.

⁷ Тако нпр. у песми *Вила тужи над Бојником* вила саопштава читаву историју страдања становништва овог краја у Другом светском рату (текст в. у Туровић 1968).

⁸ У крајњој инстанци представа о вили као заштитници народа резултира и формирањем идеје да сваки народ/нација поседује и сопствену вилу заштитницу. Тако ће се у песми појавити и „вила од Земуна”, покровитељка Аустрије, у улози шпијуна (*Јер је она вила, ал модерна, / па се вила за шпијуна дала*).

конкретизује жељене представе о креирању сложеног колективног/националног идентитета, односно и да обележи (жељене или нове) територијалне границе државе. Илустративна је песма *Пропаст ћесарове војске на Церу и Јадру* (Томић II, 478, аутор М. Ђуричић). Вила са Авале дозива своје поестриме са Цера и Шаргана, позивајући их да запевају песме о новим херојима. Кроз, доминантно монолошки обликовано, обраћање виле са Авале пружена је из епске визуре рекапитулација кључних догађаја из дотадашњег тока Првог светског рата, укључујући и излагање о ширем геополитичком контексту поменутог сукоба (европска политичка сцена и ратни сукоби на овом подручју).⁹

Мотив виле заштитнице показао се већ у песми *Расанак Кара-ђорђија са Србијом* као релативно погодан модел и за вид успешног оправдавања јунака и његових, политички и/или морално, проблематичних потеза. Готово истоветну улогу има вила и у песми *Четири цара ударила на краља Петра* (Томић II, 491, аутор Б. Граховац). Она краљу Петру препоручује повлачење преко Албаније.

Композициона схема „гавран гласоноша” по својој је природи погодна за обликовање представе о збивањима ширег обима. Усмерена на ретроспективно излагање догађаја, захвалан је обликотворни образац за врло широк репертоар реалија које треба увести у домен епског певања.¹⁰

Извесне трансформације, сличне онима које је претрпела формула „клицања виле”, доживеће и формула писања књиге (писма/телеграма). Она ће задржати основну функцију примарног покретача епске радње (позив на мегдан), односно функцију обликовања једног сегмента сужејног модела (нпр. окупљање сватова, окупљање чланова чете/војске са додатном улогом формирања каталога јунака). Међутим, у појединим случајевима (довољно фреквентно да може бити означено као стилска тенденција) показале се могућност увођења нових садржаја. Тако се кроз писма уводи излагање о политичко-историјском контексту у којем се одвија опевани догађај, пружа се идеолошко образложење сукоба.¹¹

⁹ Оваква представа о вили, те обликовање епског текста кроз дијалог виле заштитнице и другог (демонског или људског) бића није посве нова појава. Овако је, примера ради, компонована и песма *Туговање змаја на Ловћену* Сава Матова Мартиновића (вила са Ловћена дозива змаја, змај излаже догађаје из историје Црне Горе од боја на Грахову 1835. до смрти књаза Данила Петровића). Ове стваралачке особености, укључујући и индивидуализам, свест о ауторству и његовом значају, извесни рад на „самопромоцији”, те и постојање тенденције креирања представе о себи као јунаку/ратнику/певачу (у „Мемоарима”, те у аутобиографским елементима које је у своје широке епске творевине уткао), нуде основ за посматрање овог певача као једног од кључних међаша у трансформацији епског хроничарског певања ка постфолклорном моделу.

¹⁰ Анализу функционалности овог песничког оквира и његове постојаности (од примера из Богишићевог зборника и *Ерлангенског рукописа*, преко Вукових записа, *Огледала српског*, до записа из Лубурићеве збирке) начинио је Р. Меденица. Аутор је такође указао на вероватни утицај Вишњићеве песме о боју на Мишару, те присуства овог оквира у неколиким песмама из *Огледала српског* на додатну „популаризацију” поменуте композиционе схеме (Меденица 1971: 386–401). О овој схеми в. и Геземан 2002: 137–139.

¹¹ Примере је могуће наћи већ у Вуковом корпусу (нпр. *Освојење Цетина*, Вук VIII, 38).

Сличне моделе увођења широког политичко-историјског плана у песму преузимају и развијени монолози јунака (најчешће владара, односно војсковође, уз ближе или даље реминисценције на сличан мотив из *Кнежевe вече-ре*), у крајњој инстанци, и сам глас певача/аутора.

За значајан број текстова намењених певању уз гусле, насталих последњих година, суштински се поставља питање о њиховом „епском” карактеру, будући да наместо приказивања збивања нуде ауторово/певачево сагледавање актуелног политичко-историјског тренутка.

Отуда се може говорити о све „отворенијој” ауторској позицији, у смислу тежње за креирањем својеврсних експозиција из визуре певача/аутора. Уколико су овакви елементи уткани у поменуте, најфреквентније композиционе формуле, може се говорити о делимичној формализацији формуле која „маскира” ауторски глас. Процес формализације формуле и снажења гласа ангажованог певача/аутора довешће, у свом крајњем стадијуму, до апсолутизације ауторске позиције, карактеристичне за велики број текстова насталих последњих година.

Оваква „апсолутизација” ауторске/певачке/гусларове позиције плод је, са једне стране, раног фиксирања текста писаном формом која се касније узима као релевантна. Са друге стране, овај би облик делимично одговарао форми гусларског припева.¹²

Будући значајно експлицитно идеолошко-политички, чак пропагаторски обојени, овакви текстови могли би имати паралеле у дугим монолозима ликова-идеолога (од кнеза Лазара, до ликова из рецентне епике постфолклора), можда и врсту праузора, или чак и самог извора (но, такав закључак вредео би једино када би се са потпуном сигурношћу могло тврдити да и овакви типови текстова нису уз гусле певани у знатно даљој прошлости).

ЛИТЕРАТУРА

- Богишић 1878: Валтазар Богишић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Биоград.
- Вук II–IV, *Сабрана дела Вука Караџића. Српске народне пјесме. (Пјесме јуначке најстарије*, Београд, 1988; *Пјесме јуначке средњијех времена*, Београд, 1988; *Пјесме јуначке новијих времена*, Београд, 1988).
- Вук VI–IX, *Српске народне пјесме 1–9*, скупио их Вук Стеф. Караџић, државно издање (*Пјесме јуначке најстарије и средњијех времена*, Београд, 1899; *Пјесме јуначке средњијех времена*, Београд, 1900; *Пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу и о војевању Црногораца*, Београд, 1900; *Пјесме јуначке новијих времена о војевању Црногораца и Херцеговаца*, Београд, 1902).

¹² О овом проблему детаљније у Ђорђевић 2010.

- Геземан 2002: Герхард Геземан, *Студије о јужнословенској народној епизи*, Завод за уџбенике и наставна средства – Матица српска, Београд – Нови Сад.
- Добричанин I 1998: Мирко Добричанин, *Јуначка епика српског народа 1840–1905*, Чигоја штампа, Београд.
- Добричанин II 1995: Мирко Добричанин, *Епске песме Србије и Црне Горе 1912–1918*, Београд.
- Ђорђевић 2008: Смилјана Ђорђевић, *Фигура певача/гуслара: кодирање текста социјалне улоге, Ликови усмене књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 147–204.
- Зоговић 1931: Богдан Зоговић, *Комска вила*, Лесковац.
- Лома 2002: Александар Лома, *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*, Београд.
- Меденица 1975: Радосав Меденица, *Наша народна епика и њени творци. Црногорска планинско–хеџеговачка област постојбина патријархалне културе и епске песме Динараца, Цетиње. Народни стихови из борбе и изградње*, Обод, Цетиње, 1950.
- Недељковић 1960: Душан Недељковић, *Прилог проучавању законитости развитка нашег народног певања у периоду Народне револуције, Ослободилачког рата и изградње социјализма Југославије, Зборник радова Етнографског института LXVIII*, Београд, 39–167.
- Перуновић 1937: Петар Перуновић Перун, *Поклици за краља и отаџбину*, Сарајево.
- Песме о краљу мученику Александру I*, Крагујевац, 1935.
- Петровић 1997: Мирко Петровић, *Јуначки споменик. Пјесме о бојевима Црногораца са Турцима 1852–1862* (фототипско издање, прир. Живко Ђурковић), Унирекс – Подгорица, Центар за културу – Никшић.
- Петровић Његош 1980: Петар Петровић Његош, *Огледало српско. Целокупна дела Петра II Петровића Његоша*, књ. 5 (прир. Радосав Бошковић, Видо Латковић, Новак Килибарда), Просвета – Обод, Београд – Цетиње.
- Радуловић 2003: Немања Радуловић, *Симболични снови у усменој епизи, Књижевна историја XXXV/119*, Београд, 25–46.
- Самарџија 2000: Снежана Самарџија, *Типови и улога коментара у усменој епизи, Коментар и приповедање* (ур. Душан Иванић), Београд, 20–60.
- Самарџија 2002: Снежана Самарџија, *Морфологија двобоја и бојева у епској народној поезији, Књижевна историја XXXIV/118*, Београд, 267–292.
- САНУ II–IV, *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића (Пјесме јуначке најстарије, Београд, 1974; Пјесме јуначке средњијех времена, Београд, 1974; Пјесме јуначке новијих времена, Београд, 1974)*.
- СМ – Сима Милутиновић Сарајлија (Чубро Чојковић), *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, Лајпциг, 1937, прир. Д. Аранитовић, Никшић, 1990.
- Томић I 1997: Слободан Томић (прир.), *Обнова српског царства. Епске пјесме 1905–1925 (из збирки епских пјесама из Црне Горе и Брда)*, Стручна књига, Београд.

- Томић II 1999: Слободан Томић (прир.), *Обнова српског царства. Епске пјесме Србије 1912–1918*, Стручна књига, Београд.
- Томић III 1999: Слободан Томић (прир.), *Обнова српског царства. Епске пјесме Краљевине Југославије*, Стручна књига, Београд.
- Туровић 1968: Добросав Туровић, *Народне партизанске песме Јабланице*, Лесковац.
- Bahtin 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Nolit, Beograd.
- Lotman 1976: Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd.
- Schmaus 1953: Alois Schmaus, *Studije o krajinskoj epici*, Radovi Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 297, Zagreb.
- Čubelić 1966: Tvrtko Čubelić (прир.), *Ustanak i revolucija u riječi narodnog pjesnika. Odabrane pjesme i anegdote o revoluciji i izgradnji*, Znanje, Zagreb.

Smiljana Đorđević

FROM NARRATION TO REFLECTION: THE HYPERTROPHY OF THE COMMENTS
IN CRONYCLE TYPE EPICS

(Summary)

This paper discusses the development and changes in chronicle type singing. Emphasis is putted on discussing the process of different changes of the classic epics formula. The author analyzes the process of hypertrophy of the comments and formulas decomposition. It points to the importance of this phenomenon in the changes in the structure of the epic form.

Саша Д. КНЕЖЕВИЋ*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ШТО СЕ ОНО ТРАВНИК ЗАМАГЛИО?

О интертекстуалности Андрићевог опуса, поготово о односу према усменој традицији, писано је много, најчешће у контексту микрожанровске структуре. Овај рад посеже за једном, нешто другачијом, врстом међуодноса усмене традиције и Андрићевог писма. Назначени међуоднос се проучава на нивоу топоса *дјевојачких очију* и магијског дејства њиховог погледа у пјесми „Травник замагљен очима” и Андрићевој приповједи „Аникина времена”, при чему је писац представљен као медијатор између усменог причања и савременог читаоца.

Кључне ријечи: Андрић, интертекстуалност, усмена традиција, дјевојачке очи, жива старина, медијатор

Наслов овог рада, у контексту теме цијелог скупа дјелује донекле као реторско питање. У Андрићевој је прози Травник постао топос, парадигма господарствене левантски улијењене босанске касабе, оне у којој везир столује, према којој би као антипод стајао Вишеград, погранична варош великом ријеком разапета између два свијета. На средини те епске трансверзале налази се Сарајево које је и код Андрића остало недоречено и недопјевано. Зато тако често у његовим дјелима јунаци путују кроз ова три мјеста, или тек пролазе кроз нека од њих да би стигли на своју судбоносну адресу, неријетко очајнички бјежећи из једног у друго, као да се из Тамног вилајета икада и икамо могло и може побјећи. То наравно никада нико боље није знао и опјевао као народ који у њему живи. Иво Андрић је маестрално баштинио неисцрпну грађу колективне имагинације транспонујући је у магију ауторске прозе саткане од легенди, причања и пјевања народног. Земља Босна за турског земана постала је специфични хронотоп његове прозе по чијем ткању налик пауковој мрежи саткане првенствено од клишеа усмене традиције (вид. Детелић 1997: 126) ауторски гениј оваплоћује своје поимање феномена *жива старина*.

Како наслов овог рада ипак није у функцији реторског питања, покушаћемо га искористити за добијање појашњења хипотезе дате у претходном параграфу. Овај иницијални стих лирске љубавне пјесме „Травник запаљен очима” из Вукове прве књиге *Српске народне пјесме* заправо је први дио донекле редуковане словенске антитезе на којој је она скоро у цијелости заснована. Вук је ову пјесму објавио под бројем 659 и његова се варијанта разликује од оних које су се касније појавиле у различити антологијама. Ради лакше анализе дајемо текстове све три варијанте које ћемо користити.

Травник запаљен очима

А што ми се Травник замаглио

„Што се оно Травник замаглио?
Или гори, ил’ га куга мори?
Ил’ га Јања очим’ запалила? –
Нити гори, нит’ га куга мори,
Већ га Јања очим’ запалила
Изгореше два нова дућана,
Два дућана и нова механа,
И мешема, гдје кадија суди”.
(Караџић 1953, 440)

„А што ми се Travnik zamaglio,
ili gori, il ga kuga mori?
Niti gori, nit ga kuga mori,
djevojka ga okom zapalila,
čamim okom sa džamli pendžera.
Izgorila dva nova dućana
i u njima dva mlada bečara,
i meščema gdje kadija sudi”.
(Isaković 1972, 9)

„Штоно ми се Травник замаглио?
Еј, да ли гори, да л’ га куга мори?

Дјевојка га оком запалила,
Еј, чарним оком кроз срчали-пенџер”.
(Недић 1969, 127)

Разлика се очитује већ у трећем стиху „Ил’ га Јања очим’ запалила?”. Само у овој варијанти први дио словенске антитезе састоји се од три питања и само у овој варијанти помиње се име дјевојке. Мада је у питању опште име често присутно у народној лирици, оно ће нам бити веома корисно у каснијој анализи.

Трећа варијанта, општеприсутна у антологијама народне лирске поезије објављеним у Србији, разликује се због непостојања средишњег дијела словенске антитезе, своје краткоће и подијељености у два катрена и каталектичних парних стихова. Антологичари се као извор позивају на записе Стевана Мокрањца који је ову пјесму уврстио у своју *14. руковет*, што је вјероватно и условило измјене на парним стиховима који су очито прилагођени пјевању.

Нама су много интересантније прве двије верзије. Овдје се заправо оваплоћује она, неријетко оспоравана, Вукова подјела народних пјесама на *женске* и *јуначке*. У херметичкој средини босанске касабе, омеђене подједнако тоталитарном вјерском и патријархалном колико и географском позицијом, ова се подјела можда и најбоље потврђује. Дјевојка, затворена у простор куће и дворишта ствара у себи и око себе један посебан свијет заснован на чисто женским принципима сна и снохватице. С друге стране мушкарци, немоћни да сагледају дјевојачку љепоту, од ње праве мит. Окована социо-моралним стегамa патријархалне културе ова се опозиција доводи до усијања у сукобу *женског хаоса* и *мушког реда* (в. Детелић 1997, 136), заправо у немоћи доминантног мушког принципа да успостави дјелотворни ред средствима јуначке ауторитарности. Тиме се чувари и заштитници реда претварају у генераторе хаоса који се потпаљује у касабљским дућанима и механама, рудницима свакојаким прича и причања на којима се *на сензитивно-сензуалној подлози* (в. Bogdanović 1981, 63) формира колективно мишљење, исто оно које се заједници ретроактивно враћа као њен неписани етички кодекс.

Прича се у касаби шири као куга и као куга разара све око себе. Баш као што и Милици момак за три године није успио *очи сагледати*, тако ни у Травнику нико није видио Јањине очи и баш зато оне и имају ту магијску снагу. У Вуковој варијанти недостаје веома важан придјев *чарни уз око*. Подсећа нас то на стих у коме једна друга дјевојка у сасвим другој прилици куне своје „чарне очи, да би не гледале”. То проклетство дјевојачког погледа сугерише на чарање које се појачава синтагмом *срчали пенџер*. Дјевојка дакле из свог затвореног микрокосмоса магијском моћи својих *несагледаних очију* запали касабу. У Вуковој варијанти паљевина је дата у метонимијском обрасцу који не тражи даљу експликацију, горе дућани, али гори и нова механа, мјесто на коме се мушкарци скупљају и на коме се причају и распричавају приче о *очима*.

Исаковићева варијанта, доста непотребно појашњава метонимију стихом „i u njima dva mlada bečara”, осим ако се овим стихом не жели прецизирати да *чарне очи* нису запалиле баш све мушко, него само та два *бећара*, чиме се губи на магијској моћи дјевојачког погледа који је запалио Травник, а и у нескладу је са завршним стихом у коме, у обје варијанте, гори судница, дакле, мјесто са кога се спроводи и одржава закон у касаби. Тим се стихом просто најављује онај хаос који је задесио Вишеград у „vreme kad je Anika ogvala”.¹

Овим се враћамо у Андрићев приповједни хронотоп, Босне за турског земана, у Вишеград који је као варош по много чему приличнији за његову причу, да тиме маестрално мистификује усмени подтекст на коме је саграђена. Приповијетка „Аникина времена” је заиста прича о очима. Андрић о дјевојчином изледу не говори скоро ништа осим „da odudara i likom i odelom od ostalog ženskog sveta” чиме је додатно мистификује. Зато, нимало случајно, у сваком Аникином опису истиче очи. У првом, у коме је она „mršava i visoka devojčica sa velikim očima, punim nepoverenja i prkosa, sa ustima koja su u sitnom licu izgledala suviše velika i uvek spremna za plač” најављује се одакле потиче све зло које ће задесити и дјевојку и касабу. У њеном првом сусрету са касабом аутор у опису дјевојчице истиче како су јој „oči postale крупније, usta мања” чиме се дефинитивно акценат ставља на очи, јер се оне, а не уста спремају да запале варош. Како је дјевојка расла и постајала „čudljivija i zagonetnija”, самим тим интересантнија, како момцима тако још више онима који о таквим појавама стварају и шире приче, расле су и њене очи. „Pogled joj se oslobodi, tamne oči добише ljubičast ton”, дакле, Аника је прогледала очима у чијој се боји крије нешто натприродно.

Наравно требао је неки импулс да оне потврде своју магичну моћ. И он се десио у злокобном сусрету дјевојке са Михаилом. Судар два импулса, двије незауостављиве противрјечне енергије постаће варница за голему несрећу: „njene oči, иначе zagasite, bile su sada kao osvetljene iznutra, u isto vreme jasne i neprozirne; napuniše se u isti mah krvlju i suzama, i planuše bojom i žari

¹ Сви цитати из приповједака дају се према издању: Ivo Andrić, *Jelena, žena koje nema*, Beograd, Logos art, 2005.

krvi i suza, a pogled im postade oštar, jasan i tvrd.” Сузе на плач увијек спремне дјевојчице претвориле су се у сузе и крв, сузе и крв ће потећи касабом од тог *звјерског погледа*. „Otrgnuвши se od tih očiју” Михаило се бар привремено спасио, али је отворио понор који је симболично приказан отварањем Аникине куће мушкарцима. У аналогији са лирском пјесмом овим би се завршила словенска антитеза, све даље што је у пјесми речено у три завршна стиха приповједач распричава кроз специфичан андрићевски наративни поступак.

Андрић заправо поступа као медијатор који допричава легенду коју смо овдје сагледали и кроз лирску пјесму, а која у приповједи има и своју писану варијанту у запису Мула Мехмеда. Како је све у Андрићевом приповједачком поступку повезано са знатно ширим контекстом ваља се подсјетити да се ова паљевина, по књигама Мула Ибрахима Куке који се први и сјетио Анике, подудара са побуном раје у београдском пашалуку, пожаром која је до темеља погорио Вишеград и његове становнике. Овим се поступком „Аникинино орвање” ставља у историјски контекст, односно преноси у стварносну раван, којој се супротставља „Тијанина узбуна” легенда о дјевојци „koју niko ne pamti, ali је znaju ро причањима starijih”. Та чувена љепотица, чобанска кћи „bacila је obraz pod noge i zapalila kasabu”, али је њен подухват остао тек као дио *дућанских разговора* као мјеста гдје су приче цвјетале до митских размјера, али се и гасиле са новим несрећама и сензацијама којима варош никада није оскудјевала.

О Аники су причали они којима ништа друго није ни остало него да о њој говоре „kradom, noću, zaobilazno i pojedinačno. Govorilo se о njoj као о нечему што је sramotno i страшно, ali daleko i gotovo neverovatno. Ali што се више govorilo, ogovaralo i prepričavalo, то је razumljivije, bliže i običnije postajalo то зло”. А о том злу мало шта посебно ће нам испричати и приповједач, више говорећи о другима које је она запалила. Аника није говорила или је говорила веома мало, не заборавимо да су се њена уста смањила науштрб њених огромних очију. На основу пет Мула Мехмедових реченица израсла је огромна прича коју су створили они који су о Аники дознали из приче или још више из Јакшиног ћутања у Заријевој механи. Механа као друго мјесто које је у Травнику запалио дјевојачки поглед и у Андрићевој је приповједи жариште пожара у којем тугу убијају они које је Аника прегазила, али што је још важније жариште у коме бујају и из кога се шире приче о њеном зулumu.

Дућани и механа су симболи касаблијске свијести и подсвијести у коју нико није проникао као сам Иво Андрић, али то није довољно да она цијела изгори. Уосталом Мула Мехмед је записао „А bila је metnula i vlast i zakon pod noge”. Не само да градски запитија Салко Хедо није могао завести ред пред Аникином кућом него је и вишеградски кајмакам Али-бег постао једна од њених жртава. Аникин зулум није подносио нити једну врсту ауторитета, она је створила хаос који је природно резултирао отвореним сукобом са добрунским протом, чиме је сукоб проширен са свјетовне и на црквене власти, а чији је син и крив за кајмаканови рањавање. Сукоб са протом је завршни чин Аникине анархије, паљевина је завршена, али Аника се не осјећа као побједник, она вапи „Osevario bi se ko bi me ubio”. Можда ју је ипак стигла страшна клетва Ристићкине снахе: „Dabogda, ženo, bijesna hodila, u lancima te

vodili; dabogda se gubom razgubala; sama sebi dodijala; smrt željela, a smrt te ne htjela!” или је постала жртвом самодеструктивног усуда превелике љепоте.

Такав њен крај је неминован, јер она спада у оно што Бошко Новаковић назива „катеорија или група изузетних појава одметнутих и побеснелих жена” (Novaković 295, 1980). Поставља се неминовно питање да ли у ову групу спада и травничанка из народне пјесме. Да ли она свјесно запали касабу или то чине они који јој спјеваше пјесму о њеним *чарним очима*. Ако су јој очи заиста *чарне*, онда их је она заиста зачарала, онда је и Ристићкина клетва истоснажна магијска радња одаслана у супротном смјеру. Травничка дјевојка је наизглед смјерна, затворена иза џамли-пенџера, али нема веће еротске магије од оне затрвене табуима и религиозним забранама. Ничега у мушком свијету, а такви су и онај у коме је настајала усмена лирика и Андрићев хронотоп, нема опаснијег од жене свјесне своје љепоте и њене моћи да разори и уништи његову привидну хармонију. Оне су присиљене да се боре тим оружјем против свијета у којем влада мушки ратнички принцип који до свега што је плод његових жеља настоји доћи борбом, а кад је то немогуће он је тај који руши и пали сопствени свијет немоћан да њиме у потпуности овлада. Жена је светиња *лудила у касабима* (в. Џацић 1957, 129), божанство пред чијим се олтаром сатиру све норме патријархалног културног кода, али и божанство које напослијетку сагори у пламену који је сама потпалила.

Аникино орвање започиње у сукобу са устаљеним системом мушког свијета, чаробни поглед је начин дјевојчине борбе против тог свијета који бар за трен успијевају уништити, што потврђују и ријечи газде Петра Филиповца једног од чувара тог поретка „Требало би нас запалити са све четри краја кад се нико не нађе да убије госпију”. Хармонију тог свијета Андрић нарушава стварајући ликове јаких жена које би се условно могле подијелити у два типа „на крајњим тачкама једне могуће типолошке класификације: један је у целини стваралачки, други у своме јединству злих нагона и силних бесова рушилачки” (Novaković 1980, 292).

Сасвим је јасно ком типу би припадала Аника, заједно са јунакињом травничке епопеје Ана-Маријом фон Митерер за коју писац каже „Видело се већ на први поглед да је то жена којој треба много места у свету” (Андрић 1958, 125). Ту заправо настаје простор за есенцијални сукоб два животна принципа, мушког и женског, на коме је заснована суштина севдалинке, као меланхоличне пјесме о неостваривости, па чак и трагичности праве љубави. Та *црна жуч* која трује заљубљене појачава се социјалном оградом која треба да спријечи и сваку помисао на остварење љубавне чежње, чиме се отвара простор пјесми да је ојача и оснажи. „Sevdalinka se stoga može čitati kao *metaforički šifarnik erotskog*, kao sinteza govora tijela, srca i duše, ali i *metaforički šifarnik* pobune protiv autoritativnog/totalitarnog središta patrijarhalne kulture” (Kazaz 2007, 35).

Андрић итекако поштује још једну битну законитост свог хронотопа, немогућност оваплоћења чулне љубави. То се десило Аники и Михаилу, али заправо се десило и Мари милосници и Велиудин-паши. И паша се загледао у дјевојчине „ведре очи”, док је Марину страст према паши распаљивала ње-

гова кожа, у њему су љубавну страст управо распалиле ”велике очи голубиње боје, угашеног порцуланског сјаја”. У овој се приповијести појављује и друга ограда она конфесионалне природе. Нимало случајно свој бол пробуђен у магновењу несанице Мара исказује једном ријечју *Турчин*.

Овдје на значају добија Вукова напомена (Г*) уз наслов пјесме *Травник запаљен очима* којом су обиљежене пјесме које је „чуо од циганки у Крагујевцу...” (Караџић 1953, XXIX). Пјесма је свакако по свом поријеклу из Босне, али сада нам посебно значајно постаје помињање имена дјевојке и то хришћанског, „али како се у Босни ради о неколиким противуречним концепцијама – жена и љубав нису исто за све” (Џацић 1957, 136). У љубавним лирским пјесмама, посебно у оним насталим у муслиманској културној средини којој је доминантно одговарао и *Травник*, конфесионална подвојеност између момка и дјевојке додатни је разлог за појачавање љубавног бола због немогућности њеног остварења, јер се њоме примарна опозиција социјетета на принципу *мушки-женски* додатно појачава опозицијом *свој-туђи* као доминантним обрасцем подвојености *балканског модела света*. (в. Цивјан 1995, 183) Њено остварење, у било којој форми као што је случај у приповјести *Мара милосница*, неумитно води трагичном завршетку њених виновника. У народним пјесмама насталим или пјеваним у Босни и Херцеговини веома битну улогу игра то специфично виђење другог. Ако за ову пјесму подразумијевамо да је настала у муслиманској средини добивамо типичну представу другог као узрочника несреће или бар онога ко изазива несрећу. Прекршитељ етичких кодекса патријархалне средине долази из другог народа чиме његов преступ постаје тежи, али се њиме уједно штите дјевојке са своје стране. Слично је и са Подруговићевом пјесмом *Хајка Атлагића и Јован бећар*. Хајка је та чије су димије искићене имплицитним еротским симболима, она, скоро натјера Јована на своје душеке и све је то прихватљиво и забавно јер је она, *анамо њихова*.

Проблем у травничкој пјесми, као и Аникиним временима ипак је у чињеници да је драма личности прерасла у драму колектива. Управо на том појашњењу или опривчавању драме колектива Андрић је засновао приповијетку „Аникина времена”. Тај изразито разуђени колективитет повезан је једном кохезивном нити, психологијом вишеградске касабе. Он се заправо препустио драми која га је снашла и у којој су се нашли, јер се том драмом храни и напаја. Драма ће резултирати са неколико мањих удеса и породичних несрећа касаблија и са стварном трагедијом два трагична лика Анике и Михаила, обоје странаца и изопштеника. Тиме прича прераста у типичну драму љубави са неминовним трагичним завршетком и тиме надраста пјесму управо на оном простору на коме, ауторски текст као творевина индивидуалног пишчевог генија прераста народну лирику као исказ колективног осјећања, свијести и мјере ствари у свијету.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2005: I. Andrić, *Jelena žena koje nema*, Beograd: Logos art.
- Андрић 1958, И. Андрић, *Травничка хроника*, Сарајево-Београд: Свјетлост-Просвјета.
- Biserje-izbor iz muslimanske književnosti*, odabrao i priredio Alija Isaković, Zagreb, Stvarnost, 1972.
- Bogdanović 1981: M. Bogdanović, Pripovetke Ive Andrića, u: *Kritičari o Ivi Andriću*, Sarajevo: Svjetlost.
- Горуп 1996: Р. Горуп, Жене у Андрићевом делу, Београд: *Свеске задужбине Иво Андрић*, год. 15, св. 12, Београд, 253–269.
- Детелић 1997: М. Детелић, Туђинка и странац, Београд: *Свеске задужбине Иво Андрић*, год. 16, св. 13, Београд, 124–138.
- Kazaz 2007: E. Kazaz, Žensko stajalište u sevdalinci o lijepoj Meri/Mari i Alipraši, u: *Prikaz ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 25–38.
- Караџић: В. С. Караџић, *Српске народне пјесме* књ 1., Београд: Просвета.
- Кољевић 2007: С. Кољевић, Национални стереотипи као поглед на *друго* и *другог*, у: *Вавилонски изазови*, Нови Сад: Матица српска, 4–23.
- Недић 1969: В. Недић, *Антологија народних лирских песама*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Novaković 1980: B. Novaković, O tipologiji ženskih likova u delu Iva Andrića, u: *Travnik i djelo Ive Andrića-zavičajno i univerzalno*, Sarajevo: Veselin Masleša, 289–298.
- Секулић 1991: О. Секулић, „Аникина времена” идеја и уметничка транспозиција, Београд: *Књижевност*, год. 46, књ. 91, бр.6, Београд, 628–632.
- Hodel 2007: Robert Hodel, Ljubav u konfliktu između dva socijeteta (Lazarević, Stanković, Andrić, Krleža, Rudan), u: *Prikaz ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 211–228.
- Цивјан 1998: Т. Цивјан, О балканском моделу света, Београд: *Свеске задужбине Иво Андрић*, год. 17, св. 14, Београд, 165–220.
- Џацић 1993: Петар Џацић, Архетипска имагинација, *Иво Андрић: човек, дело*, Ниш: Просвета, 43–46.
- Џацић 1957: Петар Џацић, Жена, лепота, љубав, у: *Иво Андрић – есеј*, Београд, Полит, 127–138.

Saša Knežević

WHY DID TRAVNIK GET MISTY?

(Summary)

A lot has been written about the intertextuality of Andrić's opus, especially about its relationship with the oral tradition which has been most often done within the context of the structure of micro-genre.

This article reaches out towards a somewhat different relationship – between the oral tradition and Andrić's writing. This relationship is being studied on the level of the *topos* of the girl's eyes and the *magical power* of their look in the poem *Travnik Through the Misty Eyes* in Andrić's short story *Anika's Times*, with the writer being presented as the mediator between the oral tradition and a contemporary reader.

Александра Р. ПОПИН*
Државни универзитет, Нови Пазар

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ЕЛЕМЕНТИ СОЛАРНОГ КУЛТА И ВЕРОВАЊА У ЖЕНСКЕ ДЕМОНЕ У ТРИПТИХУ *ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА*

Рад се бави уделом митског у Андрићевом триптиху *Јелена, жена које нема*. Утврђе-
но је да се у овом делу митско јавља као *имплицитно митологизирање*, а да се тај слој
јавља у виду *архетипске имагинације*. Тачније, не може се ни за један од уочених митских
елемената рећи да је уведен свесно и са намером приликом конструисања триптиха. У
раду смо показали да у тексту постоји низ елемената везаних за соларни култ који потичу
из словенске/српске традиције. Већина њих тиче се сунчевог кретања како на дневном,
тако и на годишњем нивоу, али и дубљих веза соларног са животом човека. Приметно
је и то да главна јунакиња, осим соларних, поседује и неколике одлике женског демона
природе, што се манифестује тиме да се у њеном присуству не сме говорити, као и њеним
довођењем у везу са лептиром. Њено потретисање такође је везано за демоне, тј. вилу.
Из анализа се види да ово Андрићево дело представља својеврсну илустрацију пишчеве
интимне религиозне равни.

Кључне речи: мит, сунце, соларни култ, лето, зима, дан, ноћ, женски демони, леп-
тир, сенка.

Неоспорна је чињеница да је добар део Андрићевог стваралаштва ви-
шеструко повезан са усменом традицијом, односно митом. Петар Џацић у
својој опсежној анализи митског у роману *На Дрини ћуприја* каже: „Митско
се у Андрићевој литератури црпи из легенди, предања, прича, пословица,
народних умотворина уопште. Али митско је условљено и Андрићевом при-
врженошћу устаљеним обрасцима понашања који су парадигматични и који
се понављају на индивидуалном плану, у историји и природи. Ти обрасци су
сасвим блиски обрасцима понашања (patterns of behaviour), које Јунг назива
архетиповима” (Џацић 1995: 253). У истом делу, аутор наглашава да се код
Андрића митско јавља као *имплицитно митологизирање* (Џацић 1995: 58), те
да се, с обзиром на то да се ни у пишчевом прозном и есејистичком делу, као
и у *бележницама* не помиње често мит, може рећи да *његова комуникација
са митом као архаичном и синтетичном формом није непосредна* (Џацић
1995: 253). У складу са својим разматрањима, Џацић тај слој у Андрићевом

* aleksandrapopin@sbb.rs

делу назива *архетипском имагинацијом*, при чему су *митски и полумитски мотиви садржај ствараочевог сна и несвесног* (Џацић 1995: 254).

Наведене ставове можемо с правом прихватити и применити и када је реч о Андрићевом делу *Јелена, жена које нема*. Сматрамо да је овај *триптих* читав саздан на темељима *архетипске имагинације*. Овом приликом покушаћемо да дамо једно могуће тумачење овог текста чија ће полазишна тачка бити заснована на уочавању елемената соларног култа, као и извесне везе конструисања лика јунакиње са женским демонима у словенској традицији.

О присутности митског, архетипског и имагинативног у овој Андрићевој прози било је већ до сада речи у литератури. Милош И. Бандић каже да је у основи *Јелене, жене које нема* централни мит књижевности – мит о путовању (Бандић 1077: 382), да она *води порекло из архетипског и под-свесног*, а да будност и сан *одговарају природним циклусима светла и таме, топлине и студени, бића и ништавила...* (Бандић 1977: 383). Овај аутор чак доводи у везу име јунакиње са верзијом имена Хелена – сјајна (Бандић 1977: 385). Светозар Кољевић годишња доба, сунце и воду назива *архетипским, универзалним симболима*, који се лајтмотивским понављањем и варирањем окупљају у *гроздове у којима снажно дејствују један на другог* што је *заправо основна стилска тајна уметничког простора ове приче* (Кољевић 1986: 194). Предраг Палавестра, анализирајући елементе поетске фантастике у неколиким приповеткама Иве Андрића, запажа *неки рефлекс старе манихејске космогоније и поетске митологије сунца и сунчеве светлости* (Палавестра 1981: 45). Интересантно је напоменути и то да се у овом раду *Јелена, жена које нема* по својим формалним одликама сврстава у *психолошке приче о духовима* (Палавестра 1981: 49). Радован Вучковић такође говори о *триптиху* у контексту са низом приповедака у којима је истакнут мотив сунца и сунчеве светлости, доводећи их у везу са *митским пантеизмом*, који, по њему, потиче из *источњачке пантеистичке митологије, филозофије и поезије* (Вучковић 1977: 162). Посматрајући жену у релацији са сунцем аутор је именује као *некаквог златног сунчевог изасланика, спиритуални дах: Изгледа да је сунце ствара и уништава, прави је као знамење свога присуства, да људи не би изгубили веру у постојање света ван „стварности нижег реда”* (Вучковић 1977: 170). Митско у свом делу Фелисити Рослин види као везу са митом о Орфеју и Еуридики, јер приповедача *увек чека иста казна као и Орфеја* (Рослин 1985: 357), а Еуридика *је увек и сама производ уметникове лире* (Рослин 1985: 358). Аутор сматра, такође, да је ова *имагинативна проза алегорија која говори о животу и уметности* (Рослин 1985: 357).

Оно што је у главном заједничко анализама наведених аутора јесте уочавање улоге соларног у Андрићевом тексту *Јелена, жена које нема*. Видели смо, такође, да неки од њих соларну симболику повезују и са неком од источњачких или других религија које се заснивају на култу сунца и светлости. Наше мишљење јесте да се овај текст може посматрати и независно од тог ширег религијског контекста, а у складу са митским цикличним схватањем времена код Словена, које *асоцира на календарске митове и на митологему „умирање*

–*рађање*” (Цацић 1995: 62), при чему је јасно да Сунце и његово кретање, како на дневном тако и на годишњем нивоу, има доминантну улогу.

С обзиром на улогу Сунца у природном циклусу, које самим тим има великог утицаја на живот човека, несумњиво је да је оно како код других народа тако и код Словена, односно Срба, имало својеврстан култ. Под знаком питања је да ли је Сунце код Словена имало и улогу неког конкретног антропоморфног божанства, али свакако је било укључено у бројне религијске активности. Докази за то су присутни како у низу усмено-књижевних творевина, тако и у обичајима везаним за неке од празника. Наводећи примере за то, Чајкановић каже да *на српској страни има доста јасних и сигурних докумената и о непосредном обожавању сунца* (Чајкановић 1994: 322–335). Он даје примере из српске традиције у виду пословица, загонетки, усмених епских, лирских и прозних текстова. Такође, анализирајући обичаје везане за поједине хришћанске празнике, на првом месту Божић и Ивањдан, сматра да је у нашој старој религији било и *празника намењених сунцу, о летњим и зимским солстицијима* (Чајкановић 1994: 327). Неминовно је било христјанизовање ових паганских веровања везаних за Сунце, али се у обичајима и даље препознају одлике везане за предхришћански религијски слој. Исто тако, у фолклорној грађи постоји низ елемената који иду у прилог чињеници да је постојао култ Сунца, што се огледа у атрибутима везаним за њега: оно је *сјајно, лепо, светло и свето, добро и чисто*; сунцем се заклиње и оно се поштује (не упира се прстом у њега, не сме се обнаживати у правцу сунца итд.) (Толстој, Раденковић 2001: 522–523). У складу са тим, у формирању *календара народног* (Толстој, Раденковић 2001: 256–257) сматра се да је првобитна година код Словена била усклађена искључиво са кретањем сунца, на дневном и годишњем нивоу, а да су месец и недеља у рачунање времена уведени као последица хришћанског календара. Дакле, година и дан били су последица дугог и кратког сунчевог обиласка (Толстој, Раденковић 2001: 256). Важни подаци су и то да је почетак године у народној традицији везиван за пролеће, а да се година код Словена, првобитно, делила на две сезоне – лето и зиму (Толстој, Раденковић 2001: 256).

Наведене чињенице неизоставне су у нашој анализи Андрићевог *триптиха Јелена, жена које нема*, поготово везано за нашу тезу да би Јелена могла представљати, између осталог, и неку врсту *сунчаног бића*. У првом делу под насловом *Од самог почетка* Андрић експлицитно каже да се у појављивању Јеленином уочава *извесна правилност*, а да је *привиђење у вези са сунцем и његовим путем* (Андрић 2008: 564). Даље се наводи како се она јавља од краја априла до почетка новембра, а зими врло ретко, „а и тада опет у вези са сунцем и светлошћу, а како сунце расте, тако њена јављања бивају све чешћа и живља, као и то да када се скраћује сунчева стаза и лишће бива све ређе, Јелена почиње да нестаје” (Андрић 2008: 564). У истом делу се приказује Јеленина појава с краја октобра, у просторији коју осветљава још само црвенило западног неба. Приповедач је види међу коферима, са лицем ка земљи. Ова слика могла би да представља биће које је, нестајањем летњег сунца, изгубило сопствену енергију и на неки начин умире, попут сунца по

древним веровањима које ноћу и зими умире, а јутром и у пролеће се изнова рађа. Интересантна је и слика јесени, која је представљена попут уништитеља: „Већ други дан како дувају неки ветрови. Не смирују се ни ноћу, као целати који имају да се обрачунају са цвећем, лишћем, границама. Прате их неке строге кише као њихови помагачи. На западном небу неко мрачно црвенило, које не слути на добро, стоји хладно и непомично као сведок да ће сва та крвничка работа уништавања, развејавања и сапирања бити тачно извршена” (Андрић 2008: 564). Тачно је да је у питању опис краја туристичке сезоне у Алпима, али у прилог виђењу да приповедач годишњи период без сунца сматра одређеном врстом привремене опасности, па чак и смрти, иде и податак да туристи у *паничном бекству напуштају планине*, а да здрава боја добијена од сунца представља само маску иза које се крије *устрачено бледило*. Свим људима је овде додељена улога извесних поштовалаца култа сунца, а у времену које наступа, када сунца више *неће бити*, они као да су у страху и од сопственог нестајања.¹ И даље у тексту наглашава се да се Јелена зими јавља ретко и то само у светлим јутрима, у одблеску светлости у огледалу, а да се на прозору појављује у пролеће. У делу од насловом *На путовању* изнова се њена појава доводи у везу са *зрењем лета* (Андрић 2008: 566), сунчаном страном у купеу воза, а нестанак са *добом године када дани почну приметно да краћају* (Андрић 2008: 568). На крају овога дела каже се како влага и мрак *нису њен елемент*, што је такође одлика њене *припадности* сунцу. Ноћ се изједначава са зимским периодом и опет је то слика преживљавања мрака на ивици смрти: „Преда мном је ноћ без сна, недогледна, јаросна, убилачка пустиња. Чини ми се да је живо биће неће преживети ни видети јој краја” (Андрић 2008: 568). У последњем делу *триптиха* насловљеном *До дана данашњег* појављивање Јелене је све ређе, без обзира на доба године. И у лето се појавила само двапут као краткотрајно привиђење, од којих је друго било на путовању по медитеранским градовима, тачније у Цариграду. Дакле, иако она полако нестаје из приповедачевог живота, услови за њено појављивање су били испуњени на месту у том моменту географски блиском сунцу.² У овом делу види се помало амбивалентан став према приказима Јелене. На једном месту наводи се како је *нестала из свих годишњих доба*, при чему је евидентно наглашавање да је јесен почела да захвата и друга приповедачева годишња доба, али и надање да ће се она поново јавити. Поново се, при крају текста, јавља пролеће: „Сад је пролеће. Опет пролеће! Преда мном је сто и осамдесет сунчаних дана. Чини ми се да су ми прегршти пуне неких чудесних златника, сваки као сунце. Сви су путеви отворени. Дах је слободан” (Андрић 2008: 572). Осим очите метафоричности овог исказа, можемо

¹ Са овом сценом кореспондира и један од написа у *Знаковима поред пута*, с том разликом што је реч о вечери, али уклапа се у контекст пищевог доживљаја периода недостатка сунца: „Вече кад се брзо смркава и кад свако живо створење обузима страх, и свако тражи светлости и свака глава склониште...” (Андрић 2007: 271).

² Поново нам се намеће запис из *Знакова поред пута*: „Кад све размислим и проценим, излази увек на једно. Права природа, вредност и цена човековог живота на земљи одређује се, у основи, његовим географским положајем, то значи његовим односом према сунцу и односом сунца према њему. Рачуница је немилосрдна, а резултати непогрешно тачни” (Андрић 2007: 116).

приметити и то да се сунце доводи у везу са златницима, тј. златом, које је својеврсни сунчев симбол у обредима и фолклору (Толстој, Раденковић 2001: 523). Овај детаљ ће нам бити важан и када будемо детаљније анализирали сам лик Јелене. Колико је драгоцен број сунчаних дана и самом Андрићу види се и у једном од записа, веома сличном оном из приповетке, из *Знакова поред пута*: „Негде крајем априла месеца, невидљива рука ми поклони око сто седамдесет дуката, чистих и сјајних, саливених од непролазног злата. Како наступа пролеће, па лето, па почетак јесени, тако ја издајем сваког дана по један од тих својих златника. А првих дана октобра месеца нађем се, опет сиромаш и празних руку, пред маглом и кишом, најежен и огрнут, и приносим дланове пламену као растопљеном злату. Чекам пролеће и његов поклон” (Андрић 2007: 330). Овде, поред јасне симболике сунца и злата, примећујемо и ватру као сунчеву замену у појединим обредима за *јачање сунца*. Ипак, на крају дела *До дана данашњег* Јелена је само *као сенка лептира*. Дакле, евидентно је да, и поред приповедачеве наде да ће се поново појавити и вере у снагу пролећа и сунца, она полако ишчезава из његовог живота заувек.

Из претходних разматрања да се закључити да је у овом делу присутан, рекли бисмо, древан Андрићев доживљај протока времена, који је усклађен са кретањем сунца, како на дневном тако и на годишњем нивоу. Међутим, такође се може запазити својеврсно изједначавање људског кретања, у оквирима животног циклуса, са овим сунчевим кретањима. Наиме, у време писања првог дела *триптиха* (1934) аутор је имао четрдесет и две године, даље, други део је објављен када је имао шездесет и две (1954), а интегрална верзија, са трећим делом, изашла је када је имао шездесет и девет (1961/62). Иако нисмо склони да се при анализама претерано бавимо пишчевом биографијом, сматрамо да су ови подаци важни за нашу тезу. Јелена се јавља *редовно* у неком времену приповедачеве животне снаге, наговештава се њено повлачење у познијим годинама, да би се појавио страх од њеног потпуног нестајања у периоду живота који је већ експлицитно означен као *јесен* која је сада готово у свим годишњим добима. Дакле, сматрамо да је и животни циклус човека овде доведен у везу са сунцем, односно, да и људски живот, попут године има своја доба, при чему би његов крај био изједначен са зимом, односно ноћи.

Следећа чињеница коју желимо да истакнемо јесте то да су се, наводна, Јеленина појављивања, односно њене својеврсне материјализације, дешавала на приповедачевим путовањима. У првом делу то су Алпи, у трећем Цариград, а у другом се експлицитно каже: „Јелена, која се тако ретко појављује, на путовањима је још понајчешће поред мене. Зато волим да путујем сам, и зато путујем често. Чим почне да зри лето, нека снага, за коју не знам да ли долази из мене или из светова око мене, дигне ме као влага клицу пут светлости, и ја путујем, возим се, пловим, летим” (Андрић 2008: 566). У истом делу дат је њен опис у возу, а касније се понавља њена веза са путовањем: „А бива да се Јелена јави и другом приликом и на други начин, али увек на путовању, увек чудно и неочекивано” (Андрић 2008: 567), да би се поново јавила у непознатом граду, при куповини сувенира. Сматрамо да су ове чињенице важне за нашу тезу, а

ради осветљавања Јелениног лика. Наиме, могло би се рећи да приповедач, поред тога у складу са појавом мноштва сунчаних дана, дакле, са кретањем сунца, и сам креће на пут, асоцира на јунаке народних бајки који такође обавезно напуштају свој дом. И јунаци бајке, напуштајући свој дом, доживљавају авантуре, а на крају се, у већини случајева, враћају. Такође, у бајкама сваки простор који је ван јунаковог дома представљао би *туђе сфере*,³ у којима се он среће са *фантастичним ликовима*.⁴ Наравно, да Андрићево дело *Јелена, жена које нема* не бисмо могли ограничити на сврставање у жанр бајке, али свакако да она на неколико начина са бајком кореспондира. Дакле, приповедач напушта *свој* простор, долази у различите *туђе* просторе, а при тим путовањима сусреће, ако се тако може рећи, *фантастично биће*, тј. Јелену.

Чињеница је да се Јелена јавља у вези са светлошћу и са сунцем, што јој даје извесну соларну природу. Порекло њеног имена, такође је у вези са соларним, јер је јелен, у словенској традицији *везан за небеску, сунчану симболику*, а *лик јелена одражен је у народној демонологији. На крилатим јеленима јашу виле и самодиве* (Толстој, Раденковић 2001: 247–248). Осим тога, Јелена је плавокоса, а цела *емитује* светлост: „Тада сам угледао њене тешке и чудне очне капке, испод којих су живели и сопственим пламеном сијали светови од којих су трепавке, не успевајући да задрже сав сјај, блештале танким одсевима жеженог, загаситог злата у чудесним преливима. Док је тако држала склопљене очи, ја сам посматрао њено чело, образе и врат. Око њих је, као летња јара око воћних плодова, трептао неоивичен ореол моћног, али једва видљивог сјаја...” (Андрић 2008: 567). На другом месту се каже како се „просу девичански, обасјан предео и у њему, велик и издужен Јеленин лик у ходу” (Андрић 2008: 569). Овакве описе можемо, такође, довести у везу са усменим бајкама, при чему се златни атрибути придају како да би означили изузетну лепоту јунакиње, тако и да би истакли њену припадност натприродним бићима, што је познато и у народним веровањима о вилама (Радуловић 2009: 174–186). Посебно је у Андрићевом опису занимљива синтагма *жежено, загасито злато* које је у потпуности у складу са атрибуцијом злата у усменој књижевности. Истакли бисмо још један опис: *Није била нага, али одевена, као зануханом⁵ мрежом, само пределом кроз који се кретала: таласима, трепавом светлошћу сунца и воде, младим лишћем* (Андрић 2008: 569). Мислимо да бисмо и на основу овог описа могли Јелену повезати са

³ „Шума, пуста, колибе и кровинаре, као и крчме на раскрсници путева, капије далеких градова и удаљени перивоји око непознатих замкова подразумевају 'туђе' сфере; Свако наредно удаљавање поново активира значења основних опозиција – близу : далеко, своје : туђе, безбедно : опасно, које се у бајци не мора посебно објашњавати” (Самарија 201: 136).

⁴ „Сва ова пространства могу се у бајци подићи ка небеском своду или спустити испод површине земље и воде. Само главни јунак бајке успешно превазилази ове границе, боравећи ни на небу ни на земљи, шегртујући у подводном царству или чинећи подвиге дубоко под земљом. У тим 'димензијама', или у једноставно означеним далеким световима, бораве фантастични ликови: Бог и Усуд, змајеви и аждаје, але, дивови и ђаволи, виле, паунице и вештице, животиње чудесних способности са којима главни јунак бајке успоставља различите односе” (Самарија 201: 135).

⁵ Сличан опис је и онај у делу *На путовању* (Андрић 2008: 566), где се Јелена *конституише* такође од елемената пејзажа.

вилом, демоном природе, нарочито са представама о њиховом рађању, јер се не рађају као људи већ из росе и биља (Зечевић 2008: 43–52). Приказ рођења женског демона, вероватно виле, Андрић је, између осталог, могао да, на неки начин, преузме из бајке *Дјевојка бржа од коња*: „Била је некака ђевојка која није рођена од оца и мајке, него је начиниле од снијега извађена из јаме бездање према сунцу илијинскоме, вјетар је оживео, роса је подојила, а гора лишћем обукла и ливада цвијећем накитила и наресила. Она је била бјеља од снијега, руменија од ружице, сјајнија од сунца, да се таке на свијету рађало није нити ће се рађати” (Караџић 1969: 87).

У Андрићевом *триптиху* постоји још нешто у Јелениној *природи* што иде у прилог њеној припадности оностраном, тј. демонском. Реч је о *ћутању* у њеном присуству. На *ћутању*, односно својеврсној забрани говора, нарочито се инсистира у делу *На путовању*: „Тако смо, прелазећи простор, дуго ћутали; она по закону свог бића и постанка, а ја у неизрецивој сласти њеног присуства...; Само у једном тренутку нисам могао одолети жељи. Заборавио сам се и прекинуо за секунд ћутање (...) То је било довољно да жена, која је за мене оличавала у себи снагу и лепоту света, нестане као привиђење” (Андрић 2008: 567). Забрана говора у присуству вила присутна је у бајци *Вилина гора* (Караџић 1969: 179–181), где јунак мора ћутати да га виле не би *затравиле* или у неку животињу претвориле. Међутим, одсуство било каквог гласа који припада свету људи, па самим тим и човечијег карактерише, у веровањима, све хтонске просторе, што се нарочито види у бајањима, тачније *одсуство гласа јесте хтонска карактеристика* (Раденковић 1996: 168).

Још два веровања, додуше само у наговештају, могу се препознати у Андрићевом тексту. На више места, каже се да је Јелена у вези и са приповедачевом сенком, а на крају дела *На самом почетку* видан је одблесак веровања о вези човека и његове сенке: „Хоће ли, када то време дође, и њу положити заједно са мном у гроб? Овог тренутка мислим да ће она тада, када моја сенка и ја постанемо заувек једно, излетети из ње, као лептир из чауре, и отићи светом да обилази прозоре живих” (Андрић 2008: 566). У народној традицији позната су веровања везана за сенку, која је „замена човека, његов двојник, еквивалент његове душе” (Толстој, Раденковић 2001: 492–493). Такође, сенка може представљати и самостални митолошки лик. С обзиром на то веровање, могуће је да оно у овом делу кореспондира са Андрићевим текстом, јер ако је сенка човечији двојник, она би могла да нестане са његовом смрћу. Можда бисмо могли бити толико слободни да претпоставимо на овом месту и то да је Јелена на неки начин део приповедачеве сенке, тј. душе, и да ће, у складу са наводом, она након његовог живота наставити да живи (што је такође познато словенској митолошкој традицији). Исто тако сама чињеница да ће она свет обилазити у облику лептира, као и помињање прозора (својеврсног портала у кући кроз који душе демона улазе и излазе), иде у прилог како њеној демонској природи, тако и оваплоћењу душе (Кулушић, Петровић 1998: 288). О *материјализацији* сенке, тачније *сенке лептира*, те поновно помињање обилазака прозора налазимо и на крају последњег дела *триптиха* (Андрић 2008: 572).

*

* *

Сматрамо да се на основу претходних разматрања може рећи да ово дело Ива Андрића вишеструко кореспондира са словенском, односно српском митолошком традицијом, али и са творевинама српске усмене књижевности. Тачно је то да су те везе присутне на извесној асоцијативној равни, тј. не може се са сигурношћу тврдити који елементи поменутих контекста су директно имали утицаја на стварање *триптиха*, али довољно је знати за Андрићева занимања и проучавања Вуковог живота и дела, па да сматрамо да су сви поменути елементи традиције имали улогу у креирању *Јелене, жене које нема*.⁶ Исто тако сматрамо, да и проучавајући на овај начин текст којим смо се бавили, можемо применити ставове до којих је дошао и Петар Џацић бавећи се уделом митског у роману *На Дрини ћуприја*. Наиме, у уводним разматрањима, Џацић је формулисао пет *нивоа коришћења и испољавања митско-легендарног* у овом роману. Мишљења смо да можемо, кад је реч о *Јелени* применити други и четврти ниво: „Митско као наговештај садржан у метафоричној алузивности или подударности слике, која иначе нема непосредну митску ликовност или смисао. Реч је о метафоричким хомологијама и конвергенцијама које само упућују на мит”; и: „Митско као извор цикличне организације времена (...) асоцира на календарске митове и на митологему 'умирање – рађање'” (Џацић 1995: 62). Такође ћемо се сложити са ауторовим ставом да „за фасадом случаја пребива мит. (...) Овде је случај, по правилу, травестирани мит” (Џацић 1995: 63).

На крају, вреди додати још и то да је Андрић, што се види из његових *сунчаних* приповедака, али и из неколиких записа у *Знаковима поред пута*, имао, ако смемо рећи, некакву сопствену *сунчану* религиозност и да је сунчев сјај био нешто без чега није могао. Пролеће, а нарочито лето, били су његова годишња доба, а дневна светлост део дана када он ради и живи у правом смислу те речи. Ваљало би проучити та Андрићева дела, укључујући и *Ех Ponto*, што би дало другачију светлост како на дело нашег нобеловца, тако и на његов живот, јер он сам каже: „Ја сам као сунчани часовник, кад је мутно и облачно време – не вредим ништа. Sine solo sileo. (Без сунца не радим)” (Андрић 2007: 469).

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 2007: И. Андрић, *Знакови поред пута*, Подгорица: Октоих и Јумедиа МОНТ.

⁶ У прилог овој претпоставци иде и следећи став П. Џацића: „Ако погледамо Андрићеве досад дешифроване белешке из многобројних свезака, видећемо да се он није много бавио митологијом великих древних цивилизација ни другим митологијама, а кад је реч о тајнама поступка да су му пред очима били, пре свега, велики реалисти XIX века. Сем тога, био је изразито везан за народни језик, прошлост, усмено наслеђе, Вука Караџића” (Џацић 1995: 269).

- Андрић 2008: И. Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: Завод за уџбенике.
- Бандић 1977: М. Бандић, Иво Андрић неки моменти духовног развоја и стваралаштва, у: А. Исаковић (прир.) *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: САНУ.
- Вучковић 1977: R. Vučković, „Svetle” pripovedačke vizije, у: прир. В. Milanović, *Ivo Andrić u svjetlu kritike*, Сарајево: Svjetlost.
- Зечевић 2008: С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд: Службени гласник.
- Карацић 1969: В. Ст. Карацић, *Српске народне приповијетке*, Београд: Нолит.
- Кољевић 1986: С. Кољевић, О симболизму у Андрићевој приповеци – *Јелена, жена које нема*, у: *Виђења и сновиђења*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Кулушић, Петровић 1996: Ш. Кулушић, П. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Етнографски институт САНУ: Интерпринт.
- Палавестра 1981: П. Палавестра, Елементи поетске фантастике у Андрићевом реализму, у: Д. Недељковић (ур.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Раденковић 1996: Јб. Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш: Просвета и Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Радуловић 2009: Н. Радуловић, *Слика света у народним бајкама*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Рослин 1985: F. Roslin, *Ivo Andrić, Orfej i Euridika*, Radio Sarajevo – Treći program, (juli – decembar), br. 50.
- Самарџија 2011: С. Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник.
- Толстој, Раденковић 2001: С. Толстој, Јб. Раденковић, *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, Београд: Zepher book world.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон.
- Џацић 1995: П. Џацић, *Хрстова греда у каменој капџи: митско у Андрићевом делу*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Aleksandra R. Popin

ELEMENTS OF SOLAR CULT AND BELIEF IN FEMALE DEMONS IN THE TRIPTYCH
JELENA, THE WOMAN WHO DOESN'T EXIST

(Summary)

The work deals with the mythical elements in Andrić's triptych *Jelena, the woman who does not exist*. It has been stated that mythical elements in this work appears as implicit mythologizing and that this level appears in the form of archetypal imagination. To be more precise you can't tell for any of the noticed mythical elements that it has been introduced consciously and with the intention in the process of the creation of the triptych. In the work we have shown that there is a string of elements connected with the solar cult which comes from Slavic/Serbian tradition. Most of them deal with the sun's both

daily and yearly movement but also with deeper connections of the sun with mans life. It is noticeable that the (main) heroine apart from solar owns several features of nature's female demon as well, which is manifested by the fact that one mustn't talk in her presence as well as her connection with butterfly. The creation of her portrait is also connected with demons, i. e. the fairy. From the analyses one can see that this work by Andrić represents the illustration of the author's intimate solar religious level.

Key words: myth, the sun, solar cult, summer, winter, day, night, female demons, the butterfly, shadow.

Буба Д. СТОЈАНОВИЋ*
Универзитет у Нишу
Учитељски факултет у Брању

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

НАРОДНА МУДРОСТ У ДЕЛУ „АСКА И ВУК” ИВА АНДРИЋА

Народна књижевност имала је значајан утицај на многе великане књижевне уметности. Тај дух старине, дух прошлости нит је која спаја овде и тамо, близу и далеко, сада и јуче, данас и сутра. Нобеловац Иво Андрић, попут народног приповедача, своја дела проктао је животном филозофијом вековима уназад провереном, јаком вољом, чврстом вером и надом у боље сутра. У сваком делу Ива Андрића могу се препознати елементи народне бајке, басне, легенде, мита, предања, изреке... Колики значај придаје народној мудрости, њеној филозофској поруци, оптимизму, показао је небројено пута.

У игри мале овчице Аске, из приповетке *Аска и вук*, кроз алегорију карактеристичну за народну басну, симболизован је стални нагон човека да се одупре смрти, нестајању, пролазности; али и да се снађе у наизглед безизлазној ситуацији, борби са злом, надајући се да ће добро победити, верујући у чуда, не предајући се, како чине јунаци у народним бајкама.

У раду ћемо, анализом поједних делова приповетке *Аска и вук*, показати значајан утицај који је усмена књижевност имала на стваралаштво Ива Андрића.

Кључне речи: народна мудрост, „Аска и вук”, борба, животни оптимизам, Иво Андрић.

*

* *

Увод

Енергетске изворе и узоре за писање није случајно наш познати нобеловац пронашао у усменом народном стваралаштву, Вуковом сакупљачком и Његошевом уметничком делу будући да се у њима крије „депо вербалне енергије”, „ризница језика” и „језичка латенција” као и у сваком другом примеру аутентичних остварења за које сам Андрић тврди да су „светлост која не гасне и путоказ који не вара” (Ивановић 2005: 1019). У свом богатом и високо оцењеном стваралачком раду Иво Андрић је прихватио сазнања из

* bubastojanovic@gmail.com

прошлости у свим видовима. Само неки неразумни људи – како је говорио, могу да сматрају да је прошлост мртва и непролазним зидом заувек одвојена од садашњице. Све чешће у садашњости видим прошлост, а у прошлости садашњост; све брже прелазим пут од једне до друге; све лакше из њих сагледавам будућност, и све више ми прошлост и садашњост и будућност постају један, једини бескрајни покрет живота (наведено према Џацић 1993: 23). „Уносити светлост научне истине у догађаје прошлости, значи служити садашњости”. Смисао савремености је у стваралачком преношењу искуства прошлости у оне вредности савременог друштва, које ће надживети садашњи тренутак и послужити потомцима да сигурно наставе да корачају у светлију будућност. Дајући животним појавама уметнички облик, књижевник их зналачки обликује, истиче, даје им дубље значење и универзалне вредности, чиме уметничко дело наставља да живи кроз доживљаје будућих рецепијената. О том сложеном процесу трајања сведочи и дело Ива Андрића које, овенчано Нобеловом наградом пре пола века, изазива пажњу јавности несмањеним интензитетом и данас.

Сврха уметности јесте у повезивању „супротних обала живота, у простору, у времену, у духу”. „Уметност је слична животу: изгледа као игра, а у ствари је ђаволски озбиљна ствар. Стално отвара нове видике у животу појединца, народа, па и читавог човечанства, јер је у вишевековним успесима и падовима народа таложено богато животно искуство обликовано зналачком речју даровитог народног приповедача. Животна судбина, тај страх пред њим, почиње већ с првим данима детињства. „Само се треба родити на овај свет и очима прогледати па краја нема свему што се човеку може десити” (Радовић у Џацић 1962: 81). Међутим, спас од свега је мисао. Мисао је „једини пут одвајања од анималности која нас као оков везује за материјално постојање”. И не само то. У разговору са Гојом писац каже да је свет мисли јунака „једина стварност у овом ковитлању причина и авети које се зове стварни свет. Управо свест и рацио оно је што даје облик човековом животу и његовим делима, осмишљавајући га и чинећи га човеком (Раичевић 2007: 307). Што више упознајемо живот, људе и људске судбине, све боље видимо њихову комплексност и схватамо колико је дуг и мучан пут ка савршенству. Притом видимо да је једна од најлепших особина правог човека та његова стална и упорна тежња за недостижним савршенством у свим људским пословима (Андрић у Ивановић 2005: 1004).

Свевремена животна борба и народна мудрост у делу „Аска и вук”

У Андрићевој визији света људски живот је несигуран и личи на живот овчијег стада изложеног вечитој опасности, док, несвесно свог положаја, кротко пландује на стрмини, на опасној низбрдици, са које се сваког часа може да стропошта у амбис. Но, у тој истој визији света то стропоштавање,

срећом одвија се тихо, индивидуално (Илић 1992: 19), или се не деси; све зависи од способности и енергије појединца, креативности, мудрости да се одупре и победи ту стрмину, те изазове. Живот и његове лепоте, природа, човек одолевају времену снагом која је поетска трансмисија виталне снаге неуништивног у човеку. Једном је Андрић записао: „И гле као увијек у часовима највећег искушења, ја видим да ми на дну душе, под тврдом кором и сивим талогом празних ријечи и извитоперених појмова, који тако брзо изневјере, живе вјечне, несвјесне и благословене баштине дједова, који су тијело своје положили у стара гробишта и јаке врлине своје у темеље наших душа (*Ex Ponto*). Ослушкујући то наслеђено народно благо, дубоко запретано у себи, Андрић га је, с посебним осећањем, уводио у густо ткиво својих књижевних творевина. У своју реченицу „примао” је устаљене изразе из народне књижевности. Често им је удахњивао нову снагу. Његове позитивне ликове одликују јака воља, упорност, вера и нада у боље сутра, пожртвованост, стрпљење, толерантност, речју чврстина у сваком смислу, попут његове ћуприје на Дрини или моста на Жепи. Мислити о свету кроз који путујемо, ма колико песимистички изгледао исход тог путовања, значи по њему, активно постојати, супротставити се са становишта хуманитета свом злу које та начела гази и поништава (наведено према Раичевић 2007: 307). Има тог зла и сувише, зла без разлога, без оправдања и сврхе. Преплело се као врежа и утиснуло своје корење свуда. Ако се већ на сваком кораку не судариш са њим, наћи ћеш га, као воду у прибежним равнинама, свуда где год закопаш мало испод површине (Радовић у Џацић 1962: 83).

У страху који је често присутан у његовом делу Андрић види један од најдоминантнијих људских нагона који га воде или у насиље или у бекство од живота. Тај страх што се шири као хладно струјање у Андрићевим личностима, над њима и око њих не исушује живот, напротив, умножава и разрашћује, не петрифицира и не пустоши, не паралише и не затвара, него засемињује и заталасава, покреће, раздире и заковитлава (Радовић у Џацић 1962: 83). Упркос том страху сурова реалност нешто је од чега се не може побећи, са чим се ваља борити и у чему треба тражити спасење и смисао живота („Аска и вук”). Бекства нема, ни од мржње, ни од зла, ни од стварности, ни од живота (Раичевић 2007: 407). Остаје нам само стална борба, нови покушаји и снажна вера у позитиван исход, што нам његови патници древних времена показују не само примером како се пати, већ и како се одолева. Изразити пример за то је мала Аска.

Несрећа је одувек било и увек су изгледале „највеће”, али живот је неуништив и њихова разарања из мало шире временске перспективе кратка су као ружан сан. Тако је и са Аском. Алгоријска прича о малој овцици почиње речима: „Ово се десило у овчјем свету на Стрмим Ливадама” (Андрић 1954: 532). Почетак као у бајци, ванвремен и ванпросторни. Десило се нешто не свакидашње, што вреди запазити и из чега се може открити и одгонетнути животна филозофија мудрости поступања у тешким и безизлазним животним ситуацијама. Мудрост која се може срести само у поукама Езопових, Ла Фонтенових, Криловљевих, Доситејевих и других баснописаца. Одмах по

рођењу, првих дана све је било у реду. Кротко и умиљато јагње одликовало се и питомошћу и послушношћу. Међутим, чим је „стало” на своје ноге, иако крхке и издужене, „одмах је почело да показује своју ћуд”. *Младост-лудост* – како каже народ. Попут јеленчета из истоимене народне песме, ни ово јагње није се дало саветовати, није се „држало мајчина скута, није слушало њена дозивања, ни куцање звона на овну претходнику, него је лутало путевима које је само налазило” (Андрић 1954: 532). Аска је, тражећи одвојено пашу на удаљеним местима, одмах наговештавала неку посебност, тражила дубљи смисао живота. Она је симбол свих оних даровитих бића која на овај свет доносе урођени немир и показују своје дарове, своје необичне склоности и ћуди, већ при првим корацима у живот. Симбол је свих оних изузетних индивидуа које се на животnoj стрмини, као што се потврдило, одржавају способношћу да стварају, измишљају, смишљају, не понављајући се, превазилазећи себе, очаравајући друге (Илић 1992: 20).

Мајка овчице Аске, по имену Аја – што значи мудрост, материнство, као и кошута, и свака друга мајка, опомиње наивно чедо, обасипајући га саветима и прекорима, предочава му све опасности неопрезног и претерано слободног понашања (попут мајке Јевросиме која упозорава Марка да не пркоси Турцима, да *не оре друмове, већ брда и долове*). Изузетност, даровитост, умност и упорност особине су које красе Аску током неизвесне игре за голи живот, али и наш народ. Насупрот њима стоји својеглавошћу, непокорност, немирност духа, неслагање са уобичајеном свакидашњицом, љубопитљивост, жеља за откривањем, за необичношћу и оригиналношћу која може скупо да кошта. Како помирити те две супротности? Стваралаштвом, радом, уметношћу, духовним креацијама.

Уметност, игра, балет то је оно што духовно испуњава, отвара видике, нуди могућност да унутрашњи немири утихну, жеље се остваре, да се биће самоактуелизује, да Аска себе духовно испуни и настави да живи пуним плућима. Насупрот њеној јакој жељи за игром (балетом, уметношћу) мајка је одвраћа од тог трновитог пута препуног изазова и неизвесности. „Уметност је, говорила је, несигуран позив који нит храни нит брани оног ко му се ода. Пут уметности уопште је варљив и тежак, а игра је онајтежа и најварљивија од свих уметности, чак озлоглашена и опасна ствар” (Андрић 1954: 533). Али игра је и најплеменитија од свих вештина, једина код које се служимо искључиво својим рођеним телом” (Андрић 1957: 534) и од нас, наших способности и умећа зависи све. Вредност игре и оригиналност, њен квалитет онајвише зависе од актера, његове креативности, маштовитости, инвентивности, способности да засени и одушеви, као што се и у случају Аске показало. Између материјалног и духовног испуњења Аска бира духовно, као и многи ликови у народним причама и песмама, јунаци у народним бајкама, који се не мире са чињеничним стањем него упркос, на први поглед немогућности да се нешто измени, јаком снагом воље настоје да то промене и проблем реше, препреку савладају, изборе се за правду, истину, спасење. И сам Андрић воли и тражи јаке ситуације, јаке личности, једну јасну испољену кондензованост животних интензитета и један повишен напон оних снага под чијим се ударцима

уобличава живот његових личности, тако да је приповетка загушена једном унутрашњом драмском силином (Радовић у Џацић 1962: 90).

У основи ове приповетке јесте сукоб између уметности и крволоштва, замисао која се од самог почетка до краја колико иронично, толико и симболично развија. У средишту приче налази се проблем односа уметности и живота, „грађанског погледа” на уметност и њене људске и филозофске суштине, проблем који је одувек заокупљао Андрића (Кољевић 1983: 88). Аллегорички смисао приповетке открива сам аутор наводећи на неколико места да се ради о девојчици, сликајући њену чедност и безазленост наивног, неискусног и невештог бића, с једне, али и енергичност и маштовитост ватреног заљубљеника у уметност, с друге стране. Истовремено велики заљубљеник у природу, њено савршенство боја и облика, животних радости, универзалних лепота које не остављају никог равнодушним, опијају и маме да се крене пут непознатог, неистраженог. Млада бића иницијална су каписла за велике промене, али и подложна разним искушењима и изазовима попут овчице, јеленчета, бамбија, врапчића. Но, тај Аскин смисао за игру, од почетка презрен у стаду, како га једино мајка цени захваљујући својој слепој љубави према ћерки, показује се на крају као једини могући смисао и избављење од Аскине природе, од њене својеглавости и несташлука (Кољевић 1983: 88).

Универзалност и ванвременост, ванпросторност, одлика је народне књижевности, али се протеже и укупним Андрићевим делом, па и овом приповетком описујући зачарани предео дешавања радње, „предео у ком простор и даљина нису имали мере и у коме је време губило своје значење” (Андрић, 1957: 534). На једном оваквом непоновљивом месту у несвакидашњем тренутку десиће се необична, невиђена и судбоносна игра од које ће зависити млади живот. Занесена мирисом старе „букве обрасле маховином која опија као прича о необичном доживљају”, претрчавајући светле, зелене чистине, уз осећај да прича нема краја, да је ово невиђена лепота, непоновљиви тренутак који треба искористити, неопрезна – Аска се нашла одједном лицем у лице са оним што се зове кобна судбина представљена у лику страшног вука. Као и у свакодневном животу, идила наговештава неку невољу. У милионитом делићу секунде „дивни предео, који је опијао и заносио Аску, дигао се одједном као танка и варљива завеса”. Остала је страшна реалност, крволочна звер која жели да убије. Нестаје идиле, као у народној бајци, нарушава се склад и хармонија, изненада се појављује крилати змај, из језера израња страшна ала са девет глава, јунак наилази на разне препреке и искушења која треба да савлада да би изашао као победник, обезбедио увек срећан крај.

У једном тренутку смрт је била невидљива, а свуда присутна око Аске. У том моменту, када није било довољно времена за размишљање, за било какав план како се извући, спасти сигурне смрти, Аска је по узору на велике јунаке бајки, чувене мегданције епских песмама, смогла снаге за први покрет. Али не, „...то није био покрет одбране, јер за њега није имала снаге. Последњи покрет могао је бити само – игра...”. Игра је била спас. У почетку убога, беживотна, клонула, касније, са сваким следећим покретом, бивала је све боља и боља. Знајући да ако стане и начини секунд размака међу корацима

ту је крај, свршено је, Аска је играла даље. Насупрот једном покрету, једном тренутку, стоји време, које као да је непомично. Насупрот једној битци у животу коју човек мудрошћу добија или не добија, стоји живот који је стална борба, дуги рат у коме је народ одолевао и излазио као духовни и морални победник. Оно што у Андрићевој литератури „настоји стално да превазиђе себе”, што је „изнад линије” практичног живота, а ипак у органској вези са њим ...сведочанство је универзалне трагике људске егзистенције, али је истовремено и веза са извесношћу, поезија трајног у тренутном, непролазног у пролазном. Андрић мири на један људски начин коначност појединачног живота са бесконачношћу трајања (Џацић 1962: 13). Мала Аска када се наша у смртној опасности на домаку курјачких зуба, пробудила је у себи снаге које, скоро би се могло рећи, није имала и вештине и знања које није била стекла. Опасности и присуство зла појачавају снагу човекову, а напор који страх изазива у одважних само поткрепљује њихову вољу за животом. Аскина игра, њена маштовитост, креативност и оригиналност, јака воља и нада, неисцрпна енергија која је са сваким следећим покретом бивала све већа, чиниле су снажним њене дрхтаве и крхке ноге које су се под налетом страшне мисли, још више повијале и подрхтавале. То је оно што је вуче напред, јер у једном тренутку „знање је изневерило, школа не уме ништа више да јој каже, а ваља живети и, да би се живело – играти” (Андрић 1957: 536). Ту сада наступа животна мудрост, онај оптимистички дух предака који је у генима, воља за животом, тежња да се успе, жеља да се бори, победи зло и из борбе изађе као победник. Јунаци народних бајки крећу на пут ка добру, истини, правди, поштењу, упркос бројним незгодама. На том путу не одустају и не посустају пред разним препрекама и изазовима које им ток радње намеће. Остају чврсти, доследни, непоколебљиви. Баш као и Аска. Свесна да не може назад, креће „у игру изнад школа и познатих правила, мимо свега што се учи и зна”. Иде толико далеко у својим напорима (попут Биберчета које се бори са деветоглавом алом, или најмлађег брата који убија змаја), да „ко зна да ли је свет овај откад постоји, видео оно што је тога дана видела скромна и безимена шума изнад *Стрмих Ливада*” (Андрић 1957: 536). Нешто невиђено, невероватно. Игра коју треба доживети, коју треба осетити. Игра од које је страхан и крволочан вук занемео и само „нечујним корацима, не одвајајући се погледа од ње, ишао дугогодишњи и невидљиви крвник њеног стада” (Андрић 1957: 537). Говор (не толико у Андрићевом делу) и игра, покрети тела као симбол мењања и новог стварања, прожети су неслућеним смислом који открива стратегију човековог опстанка и путеве којима идемо. Тај говор и покрет „кроз сва времена, споро и у финим наслагама резимира колективна људска настојања кроз столећа и ваља нам из њега одгонетати, колико се може, смисао наше судбине (Џацић 1993: 131).

Опчињеност вука лепотом и непоновљивошћу Аскине игре била је толика да се питао: ко је, где је, шта је, шта треба да ради. Занесен лепотом коју види, себи је говорио: „Да се прво нагледам овог чуда невиђеног ...А његова крв и месо никад ми не гину, јер га могу оборити и заклати кадгод хоћу, и учинићу то, али тек на свршетку игре, кад видим цело чудо до краја” (Анд-

рић 1957: 537). Међутим, овде је крволочна звер изгубила разум, опчинила је лепота, чудо, уметност. Није ни била свесна колику моћ има уметност. Она оплемењује, опија, заноси, обузима и чини да, и несвесно, будемо бољи, хуманији, толерантнији. Аска је, још једном, потврдила ону народну да *ум царује – снага кладе ваља*. Једини циљ је да се одигра, и, ако може, добије та игра за живот. Да се истрајношћу, срчаношћу, умећем и памећу, како је вековима чинио наш напаћени народ, преко непроходних вододерина и литичавих теснаца у животу изгради мост, невидљиви, али стамени мост између живота и смрти, овде и тамо, и тиме победи пролазност, обезбеди трајност, универзалност, ванвременост. И успела је, одиграла је и победила саму себе.

Мајушно Аскино тело „саткано од чистих сокова животне радости, а осуђено на неминуовну и непосредну смрт, извучило је неочекивану снагу и невероватну вештину и разноликост покрета” као што мали народ на Балкану успева да смогне снаге да се избори са свим оним што му се дешава. Аска је знала само једно: „да живи и да ће живети док игра, и што боље игра. Играла је. То није више била игра, него чудо” (Андрић 1957: 537). Игра у овој приповетци, као један од Андрићевих мостова, налази се између садашњости и будућности, живота и смрти за малу Аску; мост је по коме се она креће упркос својој младости и недовољном искуству, ризику да стрмином „падне”. Мост који је води у будућност, у живот који је тек пред њом, у нова надахнућа, даје прилику да осети суштину. Још једном је потврђена универзалност Андрићевих порука које су дубоко филозофске, реалистичке и дају рецепт за трајност.

Крволочна, снажна и у сваком смислу надмоћнија звер неприметно се дивила малом, крхком, наивном створењу које га је „на невидљивој, али чврстој узици, везаној за невидљиву алку” вукло за собом (Андрић 1957: 538). „Сто живота осећала је у себи мала Аска, а све њихове снаге употребила је да продужи један једини, свој живот” (Андрић 1957: 538). И успела је – Аска се одупире свему томе игром. „Ми и не знамо колике снаге и какве све могућности крије у себи свако живо створење. И не слутимо шта све умемо. Будемо и прођемо, а не сазнамо шта смо све могли бити и учинити. То се открива само у великим и изузетним тренуцима као што су ови у којима Аска игра за свој већ изгубљени живот” (Андрић 1957: 538). Човек своје способности и снаге открива у најтежим и често наизглед безизлазним ситуацијама. У њему је стална нада и вера у спасење, животни оптимизам, још једна од одлика народног стваралаштва.

Вук је стално истицао како може крв и месо тог шиљезета, како је називао малу Аску, да има у сваком тренутку, чиме је откривао своју немоћ и неспособност у односу на лепоту и непоновљивост, грациозност покрета мале Аске да својим талентом и оригиналношћу засени много надмоћнију, крволочну звер. Овим, још једном, Аска доказује вековима проверавану народну мудрост да је *боље умети него имати*. Без прилике за било какву борбу са много надмоћнијим непријатељем она је својим умећем обезбедила себи последњу шансу, а онда и начин за спасење. Умећем, упорношћу, вером, надом, оптимизмом превазилазе се многе наизглед безизлазне ситуације и решавају

велики животни проблеми. Рачунајући на Аскино неискуство, незнање тог малог шиљежета, вук је био поражен. Млада, али упорна, богата у генима наталоженим искуством предака, Аска је имала оно што је подједнако вредно као искуство и знање стечено у школи, а то је вера и нада у боље сутра, машта, упорност, животни оптимизам који нашем народу никад није мањкао.

Невиђена уметничка игра Аске потискивала је вукову жељу за њеним месом и крвљу. Чудесна, оригинална и непоновљива игра је заузимала све више места у њему. ...Утроба гори за лепотом, а та лепота је видљива, али недостижна и незадржљива, не да се ухватити, не може се украсти, нема се за шта купити, нити се може од људи отети, ни од кога измолити као привиђење, нестварно и кратковечно, а драже од свега што је живо, стварно, на дохват руке, истиче Андрић („На обали”). Осећање задовољства, среће, одушевљења, дивљења, душевне испуњености плавило је снажно тело крволочне звери. „А ни време ни дужину пута нису мерили ни вук ни Аска. Она је живела, а он је уживао” (Андрић 1957: 539). Као победници, вешти и успешни играчи на сцени живота остају само они најупорнији, најистрајнији, најстаменитији ликови у којима се вешто крије стварна и ненаписана, непризнавана историја и живих људи и давно преминулих нараштаја (Радовић у Џацић 1962: 102). Аска је једна од тих. Она не чека да зло само прође, као што то чине многи Андрићеви јунаци верујући да се против судбине не вреди борити. Бори се до последњег тренутка, јер сваки успех састоји се од самих савладаних тешкоћа, како је говорио и сам Андрић. Човек да би постао херој, мора да лебди, као што је Аска лебдела између живота и смрти..

Закључак

Ако имамо у виду значење, а не порекло чињеница Андрићеве литературе, постаје јасно да је она надисторична, односно да припада сваком времену помало, и ниједном до краја (Радовић у Џацић 1962: 102), баш као и народна књижевност. Она поставља питања и даје решења проблема који су саставни део живота, а самим тим и човека и његовог бића. Живот је у Андрићевом делу дивно чудо које се непрестано троши и осипа, зачас се доведе у питање, често непажњом и нехатом. Борба са животом и светом заправо је оличење људске судбине, разлика је једино у томе што се средства и начини борбе бирају у складу са могућностима и афинитетима појединаца. Андрић, својим делом, упућује позив да сви прихватимо позив на борбу.

Реалност је одувек била и данас јесте сурова. Сваким даном тамна постаје природа, окружење, судбина. Светла је била Аскина игра, њена упорност, животна борба која као просветљење исијава из ње, зрачи немерљивим животним оптимизмом, последњим атомом снаге који се умножава, обнавља, освежава сновима човековим. Зло побеђивати човек може само својим духовним способностима, својим креативним радом пуним умних и физичких напора. Напором човековог духа и тела никад нису узалудни. Човек може учи-

нити много, може да победи зло далек снажније од себе и онда када му се чини да је напор бесмислен, да је снага на измаку, свака нада илузорна, ако истраје, ипак тријумфује. Тако је и са Аскином животном причом. Млада и неискусна Аска чврстом вером, јаком вољом, лепотом, младошћу и оригиналношћу, задојен народним духом и вековним умећем живљења, показује својим примером да је *свако ковач своје среће*. Будући да *играти* значи живети, Аска показује да свако од нас, према својим способностима „игром”, радом, стваралаштвом и вољом за отпором побеђују свако зло, па и саму смрт и чини да стрмина на којој играмо бива све блажа. Од нас самих, наше креативности, оптимизм, упорности и умећа да се изборимо са свим искушењима које живот собом носи, зависи да ли ћемо пронаћи смисао живота и постати неимари за које „живот није узалудно сизифовско ’орање мора’” (Џацић 1993: 134).

Као и народна књижевност и дух напаћеног народа српског, Андрићево дело опомиње да иза једне загонетке у животу стоје многе друге, да иза дубина до којих је дух човеков досегао постоје још неизмерене дубине, да није све докучиво сазнањем и мерљиво (Глигорић у Џацић 1962: 232). Легенда и стварност моћно се спајају у његовом делу и показују да су моћи човека огромне, немерљиве и да умеју у тренуцима највећег бола, патње, удеса да изненаде, као што је то у случају Аске.

Овим завршавамо рад који је скроман допринос расветљавању важног питања традицијског у делу Ива Андрића у нади да ће његово дело, које је овенчано високим међународним признањем, још дуго живети, а кроз њега и вековно народно благо, традиција и дух предака, снажно осветљавајући пут у будућност.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, 2005: И. Андрић, *Знакови поред пута*, књига 1, Политика: Народна књига.
- Андрић, 2002: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Народна књига, Алфа.
- Андрић, 1954: И. Андрић, *Одабране приповетке*. Београд: Српска књижевна задруга. Књига прва, приредио Божидар Ковачевић.
- Андрић, 1994: И. Андрић, *Писац говори својим делом*, приредио и поговор написао Радован Вучковић, Београд.
- Ивановић, 2005: Р. Ивановић, *Андрићеви „учитељи енергије” Вук и Његош*, Нови Сад: Летопис Матице српске, стр. 1002–1020.
- Илић, 1992: П. Илић, *У свету Андрићеве уметности*, Нови Сад: Завод за уџбенике.
- Кољевић, 1983: С. Кољевић, *Приповетке Иве Андрића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радовић, 1962: Ђ. Радовић, *Игра и живот*, у Критичари о Андрићу, Београд: Просвета, стр. 71.

- Раичевић, 2008: Г. Раичевић, *Субјективизација стварности као извор трагике у Андрићевом делу*, у Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, књ. 37/2, стр. 305–313.
- Раичевић, 2007: Г. Раичевић, *Есенција стварности: Иво Андрић као ангажовани писац*, у Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, књ. 36/2, стр. 407–415.
- Недић, 1967: В. Недић, *О усменом песништву*, приредио Мирослав Пантић, Београд.
- Џацић, 1993: П. Џацић, *Иво Андрић: човек, дело*, Ниш: Просвета.
- Џацић, 1962: П. Џацић, *Критичари о Андрићу*, предговор, Београд: Просвета.

Buba D. Stojanović

FOLK WISDOM IN LITERARY CREATION *ASKA AND THE WOLF* BY IVO ANDRIĆ

(Summary)

Folk literature has had great influence on many great names of literary art, therefore on written literature as well. That spirit of antiquity, spirit of the past is the thread that joins here and there, near and far away, now and then, today and tomorrow. Nobel Prize winner Ivo Andrić, like a folk narrator, permeated his literary works with life philosophy proven worthy centuries ago, with strong will, firm faith and hope for a better tomorrow. In every work of Ivo Andrić one can recognize elements of a folk fairy-tale, fable, legend, myth, tradition, saying... How important folk wisdom, its philosophical message and optimism is for him he showed innumerable times. Dance of the little sheep Aska in the short story *Aska and the wolf*, through allegory which is characteristic for folk fable, symbolizes constant urge of the human to resist death, vanishing, transience; as well as to cope with seemingly hopeless situation, to fight the evil, hoping to a positive outcome, believing in miracles, not giving up, as it is in folk fairy-tales.

In this paper, by analyzing certain parts of the short story *Aska and the wolf* the author will show an important influence that oral folk literature had on creative work of Ivo Andrić.

Key words: Folk wisdom, *Aska and the wolf*, fight, life optimism, Ivo Andrić.

Бојана С. СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

НАРАТИВНИ И ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ ИДЕНТИТЕТ АНДРИЋЕВИХ ПРИЧА О ГРАДОВИМА

У раду се расправља о наративним специфичностима и егзистенцијалном идентитету прича о страним градовима Иве Андрића, што у теоријском смислу упућује на проблематику генеричности Жан-Мари Шефера, као и на феминистичку теорију интерфејса Елизабет Грос о двосмерној релацији између субјекта/бића односно тела и градова/окружења. У артикулацији егзистенцијалног идентитета од пресудне важности је питање дружности, страног/странца, као и својеврсне пишчеве релације са традицијом европске модерничке прозе.

Кључне речи: генеричност, алтеритет, нарација, визуелизација, интерфејс, експресионизам, егзистенцијализам

За разумевање наративних одлика или својеврсног приповедног идентитета Андрићевих прича о градовима¹ може бити од помоћи теоријска дистинкција између жанра и генеричности коју је успоставио Жан-Мари Шефер (уп. Schaeffer 1986: 56–58). Генеричност је појам који овај аутор користи за продуктивне факторе конституисања текстуалности, за настајање жанрова и за динамику њихових промена. Шефер разликује појам генеричности од појма жанра, и стога што овај потоњи сматра категоријом ретроспективне класификације, која се уочава на основу текстуалних сличности постојећих књижевних дела. Када је жанр као категорија препознат и установљен, он, потом, структурише читање и представља својеврсну норму читања. Генеричност, с друге стране, подразумева процесе настајања текстова који се мање или више удаљавају од познатих жанровских модела, у складу са конститутивним, регулативним и традиционалним конвенцијама. Логика генеричности, по Шеферу, није јединствена, већ многострука, подразумевајући

* bnpkaja@open.telekom.rs

¹ Овде пре свега имамо у виду избор из пишчевог приповедачког опуса који је приредила Задужбина Иве Андрића, а објавио Графички атеље Дерета под насловом: Ivo Andrić, *Priče o gradovima*, Београд, 2011. Он обухвата укупно десет тематски сродних Андрићевих приповедака: „Дан у Риму”, „Први дан у радосном граду”, „Занос и страдање Томе Галуса”, „Проклета историја”, „Ноћ у *Алхамбри*”, „На лађи”, „Бајрон у Синтри”, „Панорама”, „Суседи” и „Љубави”.

бројна кршења конвенција и њихове модификације. Генеричност може бити ауторска и читалачка: прва се одвија на нивоу генезе текста и односа са претходном традицијом, а друга се тиче класификације и начина на који читалац идентификује неки текст.

У том смислу, за један број Андрићевих прича заснованих на хронологу страних градова, односно земаља (Трст, Беч, Рим, Букурешт, Лисабон, југ Француске, Африка) може бити занимљиво њихово поређење са текстовима о страним и домаћим локалитетима и личностима који су у критици означени као путописно-есејистички, а први пут сабрани у књизи *Стазе, лица, предели*, 1964. године. Међутим, овај правац тумачења не чини се одвећ методолошки подстицајним, особито због чињенице што је фикционализација приповедног материјала у оба случаја доминантна. Тим пре што се сам аутор, у складу са напред изнесеним Шеферовим увидима, није трудио да са читаоцем експлицитно склопи пакт о подразумеваним регулативним конвенцијама читања, па стога и де-конструкцији или пак реновацији одређеног жанровског типа. Иако се за већину Андрићевих модернистичких текстова из поменутог избора *Приче о градовима* може применити одређени жанровски термин (нпр. приповетка, новела, кратка прича, скица, прозни запис, анегдота, песма у прози), извесно је да су оне, као и у Кафкином случају, ближе неким мање конвенционалним терминима попут *Gleichnis* (алегорија), *Parabel* (парабола) или *Denkbild* (мисаона слика).²

Такође, у приповедним текстовима које је писац објављивао почев од 1920. године и током периода између два светска рата, после 1945. године, а неке и постхумно („Љубави”, 1976, „Проклета историја” чак 1994. године), запажа се напет и често драматичан однос ликова према феноменима урбаног, полиса и страног, док историјски и културни контекст и наслеђе најчешће функционишу као алегоријско-симболичка позадина наративне динамике и стилско-језичких поступака. Проблематика *страног и странца*³ као алтеритета/другости на релацији Исток-Запад, представља једно од основних поетичких исходишта свеукупног Андрићевог стваралаштва. Притом се има у виду сложен и каткада противречан цивилизацијски, идеолошко-политички, национално-верски, културолошки и особито персонални, егзистенцијални статус његових ликова који, упркос том и таквом ситуирању, себе доживљавају као изопштене, маргинализоване номаде, готово апатриде, без наглашеног осећања припадности овој или оној културној сфери. Иако је место дешавања у свим поменутих причама везано за западне градове и земље, већина јунака потиче са ових простора. По правилу, приповедач их приказује

² <http://www.kafka-research.ox.ac.uk/activities/kafkashortmodernistprose.php> (13. 09. 2011).

³ О сложеном разумевању узајамности Запада и Истока у Андрићевом опусу видети следеће студије: Светлана Калезић, Однос Истока и Запада у дјелу Иве Андрића, *Свеске Задужбине Иве Андрића* 23/2006, Београд, 2006, 209–240; Корнелија Фараго, Компаративна тропологија странца у књижевности (Поетика упоређивања – Иво Андрић: *Травничка хроника*), у: *Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба*, огл. св. бр. 1, ур. Б. Стојановић Пантовић и С. Нешић, КД „Свети Сава”, Београд, 2006, 137–138; Ivan Lovrenović, Ivo Andrić, paradoks o šutnji, *Ars*, časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, XIII/br. 1–2/nova serija, Sarajevo, 2008, 1–36.

у тренутку неког кључног, преломног догађаја за њихову егзистенцију: на пример убиство надвојводе Фердинанда и ултиматум Србији 1914. године, предвечерје Првог светског рата или догађаји уочи Другог светског рата. У тим причама, стилски и наративно посве различитим (нпр. „Дан у Риму”, „Ноћ у Алхамбри”, „Занос и страдање Томе Галуса”, „Бајрон у Синтри”, „Суседи”, „Проклета историја”, „Панорама”) отвара се наглашено модернистички, па чак и авангардни потенцијал Андрићевог приповедања, чак и тамо где се може говорити о доминантној реалистичко-натуралистичкој наративној техници (нпр. у приповетци „Проклета историја”).

Ова поетичка одлика се особито огледа у интеракцији између тела/сопства/бића и околине, у овом случају градова, као двосмерне везе у којој међусобно утичемо на тзв. спољашњост и она на нас (уп. Дојчиновић-Нешић 2006: 9–13). Према мишљењу америчке феминистичке теоретичарке Елизабет Грос, тела/субјекти и градови се не сагледавају као „мегалитски, тотални ентитети, већ као асамблажи или скупови делова, који могу прелазити границе различитих супстанци да би формирали везе...” (Grosz 1995, 108). У том смислу, у Андрићевим причама о градовима, урбанитет није тек каузална или репрезентациона инстанца која претходи или је аналогна субјекту, већ је својеврсна „унутрашњост спољашњости” заснована на двосмерној размени, току, струјању, односно *интерфејсу* (Грос 2005: 13).

Погледајмо сада како то изгледа код самог Андрића. Кратка прича „Љубави”, која се дешава негде на југу Француске, на самом почетку износи аутобиографски и аутопоетички интониран монолог о нараторовом флуидном односу према градовима, као и значају за настанак књижевног текста:

„Ћитави предели или gradovi, ulice ili ljudski stanovi doleću, kao lake vazdušaste vizije nošene sećanjem, u želji da odve, na mojoj hartiji, nađu svoj konačni oblik i svoje pravo značenje i objašnjenje... U meni traje neprestano obračunavanje sa gradovima, i ne samo sa gradovima nego i malim, najmanjim ljudskim naseljima. Glasovi i mirisi oko mene, znaci i pojave na nebu, promene i pokreti u meni, svetlosne šare moje rođene krvi iza sklopljenih očnih kapaka, neočekivana osećanja, čak i likovi i događaji i snova – sve to može da izazove u meni slike gradova i mesta u kojima sam boravio, kroz koje sam prošao, ili koje sam samo iz daljine video kao oštru siluetu u dnu vidika. Ni za jedan grad ne bih smeo kazati da sam zaista uspeo da ga zaboravim. Ne javljaju se često, i nikad više njih odjednom, ali znam da svi žive u meni i da se svaki od njih, i posle mnogo godina, vazda može pojaviti u sećanju, uvećan ili smanjen, ali uvek preobražen kao neočekivano i neverovatno priviđenje. To me često zamara, ponekad i muči, ali ne umem da se odbranim i ne mogu ništa da učinim protiv te ćudljive, a uporne igre. Tako gradovi, ulice i kuće, ili samo delovi ulica i kuća, iskrsavaju u mojoj svesti i postavljaju mi nova pitanja ili traže od mene, kao neplaćen dug, odgovor na stara na koja nikad nisam umeo da odgovorim... I ja napuštam sve svoje misli i brige, zanemarujem poslove i propuštam prilike, a objašnjavam se sa maglom i fatamorganom dalekih predela i tuđih sudbina” (Andrić 2011: 179–180).

Овај несумњиво лирско-евокативни, исповедни и интроспективни тон Андрићевог приповедања у првом лицу са посебним нагласком на егзистенцијалној важности сновидних слика градова и предела виђених унутрашњим оком, сведочи и о чињеници да је за нашег писца веома битан и визуелни аспект нарације. То је нека врста сигналне, контролне инстанце која подржава језичку економију, редукујући приповедање и дескрипцију на оне битне

елементе текстуалне структуре. Када се после статичке експозиције готово филмски у крупном плану појави главна јунакиња приче, неименована француска проститутка, која наратору у свом стану приповеда бизарну причу о садомадзохистичком односу са својим ожењеним љубавником, читалац има утисак да је описани сусрет непосредно произишао из поменуте „фатаморгане далеких предела и туђих судбина”. Комуникација између приповедача и Францускиње у потпуности оличава Андрићев тип „блокиране, једносмерне комуникације” (Jakobsen 2010: 223–224), у којој је дијалог или сведен на својеврсни паралелни ток свести, блиску експресионистичкој монолошкој рефлексiji (в. Stojanović Pantović 2003: 90–91), или је испресецан повлачењем у себе и ћутањем, као и неком врстом присилног слушања.

У тренутку када њена исповест почиње да замире, а приповедач, „уморан и жедан”, креће назад према свом хотелу, контуре предела и улица, иако у мраку, све се јаче изоштравају. Као да стиже из неког другог плана, и то оног који је језички освестио и артикулисао тек на хартији, наратор завршава причу нејасном поентом: „Морао сам да звоним. И учинио сам то бојажљиво, са нејасним осећањем кривице. Чинило ми се да је врло касно. „Изгледало ми је да долазим издалека” (курзив Б.С.П.) (Andrić 2011: 185). О каквој кривици овде може бити реч? Да ли због разговора, који то заправо није ни био, бар са његове стране, лишен саосећања, топлине, жеље да се у њему одиста учествује? Разговори иначе чине важан део наративне структуре Андрићевих дела, па и ових прича (уп. Jakobsen 2010: 223–224), и најчешће су маска за збуњеност, неприлагођеност, самоизолацију, страх, стрепњу, мржњу, гнев (нпр. „Суседи”, „Панорама”, „Дан у Риму”, „Први дан у радосном граду”, „Ноћ у Алхамбри”, „На лађи”). Неки од ових текстова готово да су грађени анегдотски, са веома редукованим заплетом и кинематографским стилем, прожети хумором, иронијом и неретко гротеском („Ноћ у Алхамбри”, „Дан у Риму”).

С друге стране, еминентни проучаваоци Андрићеве прозе указали су на чињеницу да је ћутање, насупрот говорењу или причању, у блиској вези са феноменом „тајне”, што пишчево приповедање смешта у оквиру модерно схваћене наратологије (уп. Константиновић 1980:1–15; Тартаља: 1979).⁴ Ако томе додамо низ пишчевих аутопоетичких записа о естетској употреби речи, реченица и језика у приповедној целини, као и блискост са егистенцијалистички оријентисаним писцима, посебно француским (уп. Новаковић 2006: 51–61), биће сасвим јасно због чега недостатност говора каткада чини основу психолошке карактеризације његових јунака и особито јунакиња (нпр. Аника, Мара, Марта, Маријана, Ирена, и др.).

Када је реч о портретисању јунака у причама о градовима, али и у другим његовим текстовима, запажају се одједи естетичких ставова о сликарству и књижевности из ауторових *Разговора са Гојом*. Реч је најиме о пишчевом

⁴ На контроверзу између функције говора и ћутања у Андрићевом делу и његовој вези са Витгенштајновом теоријом језика указује Драгиша Живковић у раду „Ћутати” или „говорити” – једна антиномија у Андрићевом делу, у: *Европски оквири српске књижевности*, књ. 5, Просвета, Београд, 1994, 335–338.

поступку издвајања, апстраховања ликова и њиховом максималном осветљавању различитим техникама, и онда када су нужно постављени у релације са другим ликовима у одређеном окружењу (Andrić 1976: 21–23).⁵ Такав поступак особито ефектно изведен је у краткој причи „Занос и страдање Томе Галуса”. Овај лик, чија концепција и судбина у много чему подсећају на Камјевог Мерсоа (уп. Калезић 2006: 210), али и на Кафкиног Јозефа К., као и безименог лудака из приче *Der Irre* немачког експресионистичког песника и прозаисте Георга Хајма, сажима основне потезе пишчеве суптилне интерполације лика и различитих, супротних цивилизацијских контекста који у много чему одређују његово понашање. Тома Галус, који стиже у Трст бродом *Хелголанд* из јужних, афричких крајева дан уочи аустроугарске објаве рата Србији 1914, и на крају апсурдно бива ухапшен као сумњивац и шпијун, доживљава потпуни слом преласком из једне у другу културну сферу. Отуд и значењска опозиција у самом наслову: *занос и страдање*. Јер ако су, као за Растка Петровића, јужни крајеви простор у коме Галусово биће постиже неку врсту апсолутне среће која се готово граничи са махнитошћу, дотле је хладни, западњачки Трст, упркос његовим другачијим очекивањима, приказан као наличје раја, у коме заплетене и злокобне историјско-политичке силнице овом човеку одузимају идентитет. Ево примера за оба вида:

„Petnaest dana u Adenu prolaze polagano, mile kao neko beskrajno platno i šume kao slap. Onakav smrtonosno moćan zanos kao ono poslepodne, na asuri, nije se više ponovio, ali je u njemu ostavio jednu vatricu od koje mu se neprestano zanosila grava i koža na njemu pretvarala u krut, vreo i drag pancir. To svoje osećanje moći i dostojanstva bez granica, on je negovao i razvijao u sebi, tim lakše što u svojoj okolini nigde nije nailazio na otpor koji bi ga ohladio i razuverio” (Andrić 2011: 26).

У овом одломку свакако је видљива пишчева тежња да се једном имагинарном искуству, попут оног из приповетке „Панорама” (уп. Hawkesworth 1984: 106–109) обезбеди есенцијални статус, на супрот наредном доживљају који ће Тому Галуса потпуно отрезнити:

„Prvi dodir sa gradom prisilio ga je da se malko sabere i otrezni. Strog pregled, policijski i lekarski. Carina. Hladni i bezobzirni Jevreji u menjačnici. Posle večere, idući u hotel, zapahnu ga čamotinja i zabrinuta tišina neobično rano opustelih ulica. Po trotoarima su se beleli, galužvani i razasuti, večernji listovi, i krupnim slovima javljali neodređene i protivrečne vesti. Galus ih nije ni pogledao. Hotelska soba mu se činila uska i bedna. Noću je ustajao i išao na prozor da diše. Ipak ga okrepi čvrst san pred zoru” (Andrić 2011: 28).

Слутећи катастрофу у ускомешаном граду на почетку објаве рата чија ће жртва и он потпуно нехотично постати, Андрићев јунак, препуштен брутал-

⁵ У свом можда најзначајнијем тексту који се тиче филозофије уметности и стварања, *Разговори са Гојом* (1935), Андрић кроз Гојине монологе супротставља сликарско и књижевно портретисање. Према Гојиним речима, сликарски поступак је свакако тежи јер подразумева „издвајање лика из свега онога што га окружује и везује за људе и околину... Цео пут којим је ишла судбина модела ми пређемо поново, само у противном правцу, док лице на које смо бацили око не изведемо на чистину на којој га поставимо само самцито, као на губилишту. И тек ту, ми га поново стварамо. У свакој другој уметности, човек је приказан увек у вези са осталим људима, и што је оригиналнији и личнији, то је више потребно приказати његов однос према осталима, да би се тако подвукла његова особеност” (Andrić 1976: 21).

ном жигосању светине, постаје свестан, упркос свеповезаности и промени света, и његове ругобе, особито механизма који од човека изненада начини жртву:

„Kao da je ceo svet postavljen na nekoj strmini, uvek u opasnosti da se surva u haos. O tome svemu valja misliti i brinuti. To leži na dnu svih njegovih osećanja, kao pretnja i strah, i mračan talog zanosa koji ga ne napušta...

To su bile prve trube novih vremena u kojima će nestati, možda zauvek, radosti slobodna života, i u kojima će na kraju човек jesti човека као звер што jede звер, samo sa manje smisla. Ali tada on то u svojoj „tropskoj glavi“ nije mogao još jasno da razabere i potpuno shvati. Samo se spusti na slamljaču, zadrhta, i obori oči kao krivac“ (Andrić 2011: 28, 34).

Митско искуство идиле, слично оном у алегорији „Бајрон у Синтри“, овде бива драстично деконструисано уписивањем субјекта у историјски, ратни поредак времена. Та егзистенцијална нужност карактеризује готово све Андрићеве ликове, па и Тому Галуса (уп. Jakobsen 2010: 213–218).

Кратка прича „Бајрон у Синтри“ (1935) којој управо може пристајати неки од мање конвенционалних наслова какви су алегорија, парабола или мисаона слика, написана је у трећем приповедном лицу и за главног јунака има енглеског песника лорда Бајрона и један изненадни сусрет који му, на сасвим епифанијски, цојсовски начин мења живот и целокупни дотадашњи доживљај себе и света. Радња ове алегоријске приче дешава се у португалском градићу Синтри, а живописност овог предела може се упоредити са Андрићевим путописним текстом „Португал, зелена земља“, који је настао истих тих година. Сусрет са непознатом девојчицом која као да је „пслата однекуд, од неког, са неком поруком“, привлачи Бајронову пажњу и наратор потом даје њен детаљан, изразито еротизован опис (уп. Andrić 2011: 117–119). Али оно што посебно привлачи пажњу у овој причи јесте управо изразити лирски набој те двосмерне релације између тела/бића мушкарца и жене и пејзажа који их окружује, у који као да се сами преливају, стварајући тако својеврсни интерфејс, док јунаци постају видљиве слике њихових унутрашњих опажања. Чежња о никада досегнутој љубави овде непосредно отеловљује у жудњу за конкретном, али и идеалном женом, слично као у „Јелени, жени које нема“. Ово је, иначе, редак пример Андрићевог еротско-лирског приступа односу између жене и мушкарца, који је иначе, по правилу повезан са насиљем (силовањем). Приповедач не пропушта да нагласи како је Бајрон у Синтру стигао гоњен злосрећном судбином, наиме прогоном из родне Енглеске, па му се божанска промисао јавила нигде другде него на том „зеленом вису“, који се и сам преображава под дејством песникових снова, набујалих осећања и визија:

„U munjevitim vizijama, koje su se raspaljivale na ovom malom stvorenju kao šumski požar na čobanskoj žeravici, Bajron je prvi put imao sve ono što snovi obećavaju, što žene nikad ne daju, i što nam život stalno oduzima. Sve je to jurilo sada kroz njega, zajedno sa zahuktalim krvotokom...

Bajron je mucao neke slogove. Činilo mu se i da ona nešto govori. Tako su se gledali i obilazili kao dve zverke, mala i velika, koje se njuše i posmatraju pre nego što otpočinu čudnu igru u kojoj se glade i vredaju naizmence. I dok je tako omadrijan kružio oko nje, sva njegova čula radila su pojačanom brzinom“ (Isto: 119).

Овакав тип изразитог лирског третмана нарације веома је, рецимо, сродан екстатичном стилу путописа и уопште прозе Растка Петровића, где је „величанствени судар сексова” (*Јуда-Пробуђена свест*) и непрекидна ритмичност покрета у основи архетипски доживљене природе. Код Растка су поетске слике хипертрофиране, померене ка надреалистичком дискурсу, управо као израз интензивног рада чула и брисања граница између тела и окружења:

Добијам испред пучине и храмова тако једну огромну жену од неког зеленог тела чију несразмерну руку тресе птица што у њој живи. Косе јој падају између очију и њен нос је између груди....она ми се надноси над наслоњачу и ја бих имао само да се дигнем па да сакријем лице међ њене влажне груди (Петровић 1988: 59).

За Андрићевог Бајрона, пак, „Мало створење” или „little creature” како он назива своју незнану драгану касније, током година и у његовом сећању, поприма повратне симболичке карактеристике португалског предела: „Лимун, со, уље и малвасија означавали су њено биће”. Или: „*zeleni breg u Sintri pretvarao se u nebesku svetlost bez kraja, njegovo hromo trčanje u bezglasni dugi let, a sva čulna groznica toga susreta u čist podvig bez bolne svesti i granice*” (Andrić 2011: 121).

У приповетци „Проклета историја”, која је, како је наглашено, најближа натуралистичко-реалистичком поступку који подсећа на Крлежине *Глембајеве*, а касније и укључена у постхумно објављен Андрићев роман *На сунчаној страни* (1994), реч је о трагичној судбини бечко-тршћанских породица из високог друштва Салцер и фон Кларетић. Писца овде заокупљају његове старе теме које је обрађивао и у својим романима и причама са босанско-турским мотивима, као што су моћ новца, похлепа, разврат, безосећајност, критика грађанског друштва, лудило, зло и смрт. Приповетка, иако вођена нарацијом у трећем лицу, има неколико главних и епизодних јунака чија се историја прати ретроспективним путем, а психолошка и социјална мотивација овде играју значајну улогу, посебно у детаљном портретисању Постружника, Армина Салцера, Ирене фон Кларетић и њеног оца, барона Борчаја и поготово Фраја. Хладноћа и отуђеност средњоевропских градова, као што смо видели у анализи приче „Занос и страдање Томе Галуса” такође долази до изражаја у егзистенцијалној тескоби ликова, код којих се осећања страха и стрепње углавном јављају у мрачном амбијенту бечких улица:

„U parku je bio već polumrak. Fraj je išao polagano. Tama je oduvek izazivala u njemu osećaj nesigurnosti i opreza. On nije nikad voleo ovaj čas između sunca i lampe. Naročito nije voleo da se u tom času nađe na nepoznatom putu ili u novom društvu. Činilo mu se da tada ne vlada svim svojim snagama i da sumrak stvara kod njega jednu zabunu u utiscima i nezdravo pomeranje u radu čula, trenutno pomračenje u rasuđivanju i potpuno slabljenje volje. Sumrak na ulici ili u polju izazivao je u njemu oduvek isti tegoban osećaj da je negde zadoenio, da bi trebalo ići brže nego što on može, kao da će se negde nepopravljivo i neopozivo zatvoriti neka kapija, pre nego on stigne. Taj teški osećaj rađao je u njemu nekad, na bečkim ulicama, neodređeno osećanje poetične melanholije. Ali u poslednjim godinama umesto poetičnog raspoloženja, javljala se panika napuštenog i izgubljenog deteta koje ne zna gde da se krene, a ne sme da ostane na mestu” (Andrić 2011: 65).

Занимљиво је да се и код овог лика, као и неких претходних, наратор непрестано усредсређује на „рад чула”, дакле на његову особиту перцепцију реалности и себе самог, што упућује на изразито телесно-афективну компоненту у помању властитог сопства, а много мање интелектуално-церебралну, како је то уобичајено чути. Као последица пренадражених чула, чак извесног „растројства чула” (Рембо), јавља се читав спектар семантички блиских осећања који проблематизују и подвајају лик: слабљење воље, помрачење у расуђивању, тегабност, клаустрофобичност, и коначно паника. Свет дана и светлости коме припадају Бајрон и Мало створење, или дечак из „Панорама”, делимично и Тома Галус – драматично су супротстављени ноћном и поноћном амбијенту осталих ликова који до егзистенцијалне спознаје идентитета долазе под притиском страха, казне и нејасне претње смрћу.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 1976: I. Andrić, *Istorija i legenda* (eseji, ogledi i članci), Sabrana djela Ive Andrića, Sarajevo-Zagreb. Svjetlost-Mlaadost.
- Andrić 2011: I. Andrić, *Priče o gradovima*, Beograd. Grafički Atelje Dereta.
- Grosz 1995: E. Grosz, Bodies-Cities, u: *Time and Perversion*, New York and London. Routledge, 103–110.
- Gros 2005: E. Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, Beograd. Centar za ženske studije.
- Дојчиновић-Нешић 2006: Б. Дојчиновић-Нешић, *Градови, собе, портрети*, Београд, Књижевно друштво „Свети Сава”.
- Живковић 1994: Д. Живковић, „Путати” или „говорити” – једна антиномија у Андрићевом делу, у: *Европски оквири српске књижевности*, књ. 5, Београд. Просвета, 325–342.
- Jakobsen 2010: P. Jakobsen, san o idealnoj komunikaciji, u: *Južnoslovenske teme*, Beograd. SlovoSlavia, 219–228.
- Калезић 2006: С. Калезић, Однос Истока и Запада у дјелу Иве Андрића, Београд. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 23/2006, Београд, 209–240.
- Kafka and Short Modernist Prose*,
<http://www.kafka-research.ox.ac.uk/activities/kafkashortmodernistprose.php>, 13.09.2011.
- Lovrenović 2008: I. Lovrenović, Ivo Andrić, paradoks o šutnji, Sarajevo: *Ars*, časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, XIII/br. 1–2/ nova serija, Sarajevo 1–36.
- Новаковић 2006: Ј. Новаковић, Андрићеви књижевнокритички судови о француским писцима, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 54, бр. 2, Нови Сад, 51–61.
- Петровић 1988: Р. Петровић, *Сицилија и други путописи*, Београд. Нолит.

- Schaeffer 1986: J-M. Schaeffer, Du texte au genre u: *Theorie des genres*, Paris. Éditions du Seuil
Schaeffer 1989: J-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris. Éditions du Seuil.
- Stojanović Pantović 2003: B. Stojanović Pantović, *Morfologija ekspresionističke proze*, Beograd. Artist.
- Фараго 2006: К. Фараго, Компаративна тропологија странца у књижевности (Поетика упоређивања – Иво Андрић: *Травничка хроника*), у: *Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба*, огл. св. бр. 1, Београд. Књижевно друштво „Свети Сава”, 137–138.
- Hawkesworth 1984. C. Hawkesworth, *Ivo Andrić: Bridge between East and West*, London. The Athlone Press Ltd.

Bojana S. Stojanović Pantović

NARRATIVE AND EXISTENTIAL IDENTITY IN THE STORIES ABOUT CITIES
BY IVO ANDRIĆ

(Summary)

The question of identity and narrative modes in Andrić's stories about cities points out to the problem of genericity (Jean-Mari Schaeffer) and various modifications of narrative forms based both on the author's and/or reader's conventions. In the ten representative stories about foreign cities and countries (Trieste, Vienna, Rome, Bucarest, Portugal, South France, Africa) by Ivo Andrić published during his life, since 1920, and some of them also posthumously (last one "Haunted History" 1994), there is a tense relationship between individual experience and the phenomenon of urbanity. In this way historical and cultural heritage is emerging as certain narrative dynamic background. Stylistically and structurally derived in different ways, these stories bear witness to what extent the writer, suspended realistic paradigm of narrative, was open to the challenges of modernist and avant-garde tendencies and devices (expressionism, existentialism, feminist poetics of interface). The problem of human individuality and peculiar existence that emerges from narrator's permeation with the outworld (cities, nature) in different contexts and time, is an unusual example of mastery of our Nobel Prize awarded writer.

Ина ИЛИЕВА ХРИСТОВА*
Софийски универзитет
„Св. Климент Охридски”

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ГРАД У РОМАНИМА ИВЕ АНДРИЋА (*На Дрини ћуприја и Травничка хроника*)

Рад се бави стратегијама креирања града у два романа Андрића. Предмет истраживања су: структура и симболика града; различита решења кључних опозиција (отворено – затворено, природа – култура, култивисано – некултивисано); однос између визије града и слике Босне и Балкана. Утврђује се важна улога града као ознака специфичног историјског, друштвеног и културолошког контекста и као део културног идентитета.

Кључне речи: град, просторни модел света, граница, идентитет, отворено – затворено, природа – култура, култивисано – некултивисано.

Град је једна од основних тема у Андрићевој прози. Присутан је у свим пищевим романима, а жанровска структура романа *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника* у великој мери се ослања на матрицу градске хронике. У оба романа град је кључна одредница просторног модела света и истовремено функционише као ознака одређеног историјског и културолошког контекста, специфичног менталитета и вредносног система. Приказујући друштвену и историјску слику града, Андрић нуди своју визију националног живота. Град постаје фокус питања идентитета и алтеритета, колективног несвесног и колективног памћења, традиције и историје. Андрићев уметнички поглед открива богати потенцијал града за књижевно обликовање важних културолошких и антрополошких питања. С тим у вези је важно истакнути да је Андрић поетски наговестио каснија усмерења у истраживању односа човека и простора. „Односи између човека и просторног изгледа света – каже Лотман, – нису ништа мање компликовани. С једне стране, тај изглед ствара човек, а с друге, он активно формира човека који је у њега урођен” (Лотман 2000: 297).

Овај амбивалентни однос човека и простора једна је од основних стратегија креирања града у романима Андрића. Оно што је Лотман формулисао као семиотички проблем, за Андрића јесте проблем књижевног обликовања

* ina207@abv.bg

човековог постојања и питање поетике приче: „Да ли је капија направила од касабалија оно што су или је, напротив, она замишљена у њиховом духу и схватању и саграђена према њима и њиховим потребама и навикама? (...) Свакако, једно је извесно: између живота људи у касабима и овога моста постоји присна, вековна веза. Њихове су судбине тако испреpletене да се одвојено не дају замислити и не могу казати. Стога је прича о постању и судбини моста у исто време и прича о животу касабима и њених људи (...)” (34).¹ Полазећи од ове преплетености, прича је у сталном двојаком односу према граду и људима у њему, пратећи и судбину града и судбину људске заједнице у том граду.

У Андрићевом уметничком свету град је приказан пре свега као носилац колективног идентитета. Својим географским и *архитектонским карактеристикама*, са јасно дефинисаним границама, град има релативно стабилан идентитет који је уграђен у његово име. Чин именовања, амблематичан за потенцијал града, не само да има већ и генерише идентитет који одређује понашање и појединца и заједнице. „Овде човек припада више градском насељу чије име носи, него породици или земљи” (Дивињо 1980: 39–40). У имену „Вишеграђанин” долази до изражаја *предиспонираност традиционалног човека* да види себе кроз призму места, којем он припада и које му припада. Конотације имена су у *много мањој мери* локализујуће, него квалификујуће и оно *пре свега значи* специфично доживљавање света и самог себе. С друге стране, из ове повезаности са местом произилази *осећај укорењености* као гарант стабилног колективног и личног идентитета. На тај начин се град препознаје као „место овјере идентитета” (Пећ 2008), уврштен је у ред имена и места која генеришу и одржавају идентитет. Међутим, слична чврста повезаност идентитета и простора јесте само једна од могућности. Кроз познате речи доктора из романа *Травничка хроника* – „Јер, зашто да моја мисао, добра и права, вреди мање од исте такве мисли која се рађа у Риму или Паризу? Стога што се родила у овој думачи која се зове Травник?...” (282)², Андрић доводи у питање просторну детерминацију идентитета, оспорава традиционалну зависност субјекта од места и националности, нудећи модерну концепцију идентитета који је осмишљен кроз категорије културне динамике и отворености.

У просторној хијерархији Андрићевог света град је упоредив и конкурентан другим традиционалним, фундаменталним одредницама идентитета као што су геополитички или континентални региони и националне територије и државе. У овом контексту град је конципиран као филтер који пропушта њихов идентификациони потенцијал и уједно тиме ограничава њихову „дисциплинујућу и хомогенизирајућу моћ” (уп. Кјосев 1995: 13), допуштајући зоне различитости у регионалном или територијалном идентитету који је постулиран као чврст и *коначан*.

У овом смислу *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника* приказују различите слике града. Структура градског простора је увек заснована на раз-

¹ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд, Просвета, 1978. Сви наводи дати су према наведеном издању.

² Иво Андрић, *Травничка хроника (Конзулска времена)*, Сарајево: Свјетлост, 1951.

личитим аспектима опозиција отворено-затворено, центар-периферија, природа-култура. Међутим, различито је тумачење тих опозиција, различит је и однос између града и већих *просторних целина* Босне и Балкана. Оба града приказана су у романима својим реалним географским и *природним карактеристикама*, најважнијим *јавним институцијама* и најзначајнијим *културно-историјским обележјима*. Вишеград и Травник блиски су и по геополитическој ситуираности – они су смештени на периферији огромног империјалног простора, далеко од центра збивања и од градова, у којима се *догађа историја*. Полазећи од ове ситуираности, приказ града разоткрива и механизме *потчињавања* центру *моћи* и начин на који се на овим просторима преламају велики историјски догађаји.

За моделирање слике простора у Андрићевој прози од суштинске је важности категорија границе. Управо та граничност формира однос отвореног и затвореног у структури градског простора. Статус границе претпоставља сталну окренутост према спољашњем простору, могућност премошћавања у било којем правцу, а то значи излазак у отворени простор, промене и развитака. Али граница је по дефиницији „несигуран статус” који подразумева свест о сталној променљивости и нестабилности постојања. Сусрет на граници може се развити у дијалог и коегзистирање, али може изазвати и неразумеваше, судар и сукоб. И Вишеград и Травник имају статус границе, али у различитом смислу. Вишеград се налази на граници између Босне и Србије, али је као *прагматични* животни простор сконцентрисан у равници – у котлини реке Дрине. Мотив равнице од кључног је значаја за моделирање друштвено-историјског, културног и симболичког облика града и за смањење негативних ефеката положаја на граници. Чаршија – средиште људске заједнице, својим главним делом је у равници, а град се простире се до ушћа реке Рзав у Дрину. Равни простор поседује вредносни статус и симбол је живота, плодности и хармоније. Од посебне је важности и мотив ушћа.³ Град на ушћу, према типологији Лотмана, карактерише се „ексцентричношћу”. Ексцентричне структуре теже ка отварању и културним контактима. „Ексцентрични град је створен упркос природи, у борби са њом. Он се може двоструко интерпретирати – као победа разума над *стихијама* природе или као *нарушавање* природног поретка (Лотман 1984: 31).⁴

На симболичком нивоу просторна структура Вишеграда је изграђена као дијалог хетерогених кодова. Однос границе и центра не развија се у правцу антитезе и сукоба, него у правцу усаглашавања и зближавања. Управо могућности комуникације и размене вредности које нуди граница, у великој мери детерминишу развој града у времену и простору као динамичне историјске, друштвене и културне структуре.

³ „На самом крају вароши Рзав утиче у Дрину, тако да се средиште вароши и уједно њена главнина налазе на пешчаном језичку земље између две реке, велике и мале, које се састају, а расута периферија простире се са друге стране мостова, на левој обали Дрине и на десној обали Рзава. Варош на води” (26).

⁴ Превод с руског језика свих цитата Лотмана мој, И. Х.

Другачије је конципирана слика града у *Травничкој хроници*. Као седиште босанског везира, Травник ужива статус политичког и административног центра. Овај положај у центру најважнији је фактор самоидентификовања градског насеља и његовог ситуирања у околину. „Ово је Травник – (...) а не која му недрага касабa и паланка” (23). Најважнији елемент ове самопроцене је ограђивање од статуса паланке и паланачког менталитета. С друге стране су димензије периферије, уколико је Босна као турска провинција периферија и земља која се стереотипно дефинише као ”културно-историјска раздeљница”. Тако је властити статус Травника контрадикторно подељен између центра и периферије.

По мишљењу Лотмана „...град је у двојакoм односу према земљи која га окружује: он је истовремено изоморфан са државом која га окружује, као што је и њена персонификација, односно антитеза...” (Лотман 1984: 30). На том изоморфном односу заснована је Андрићева стратегија креирања слике Травника као метонимије Босне и Балкана.

Кључни аспект овог метонимијског односа је моделирање града као простора контрадикторних снага и сукобљавања идентитета и као света јасно изражених верских супротности, људске подвојености и расцепљености. У обликовању слике Травника као животног простора семантика лимеса активирана је у смислу егзистенцијалне несигурности и неприпадања. Стратегија граничног животног простора *обележена* је тежњом за стабилношћу и усмерена на надокнађивање тог егзистенцијалног дефицита. Чувена босанска „тишина” је обично интерпретирана као ознака статичног тумачења света, изолационизма и инертног менталитета. Међутим, као кључни симбол, босанска „тишина” је део специфичног система вредности који управља стратегијом стабилности у покушају да се град од места опстанка трансформише у простор хармоније и живота

Тежња за стабилношћу као саставни део идентитета града јесте механизам отпора према вишеструким облицима политичке и културне доминације. У поређењу са Вишеградом, Травник у много већој мери функционише као геополитички топос који је оптерећен вековним стереотипима и увучен у стигматизирајућу политичку и идеолошку реторику. У том смислу „ (...) *Travnička hronika* показује да су граница и периферија идеолошке конструкције, а империјална идеологија (...) настоји их представити као феномене природне realности” (Kazaz 2006: 274).

Читање слике Травника у кључу Лотманове семиотичке теорије дефинише га као град „концентричне” структуре. „Концентричне структуре теже ка затворености, издвајају се из околине која се оцењује као непријатељска...” (Лотман 1984: 325). Ова затвореност може се интерпретирати искључиво у негативном смислу – као знак регреса, заосталости, архаичног менталитета. Али страх од промене, мржња и презир, стално подвајање између свог и туђег су такође и симптоми једне болне културне осетљивости. То су „(...) они аспекти културног идентитета који пред људима *споља изазивају осећај нелагодности*, али који, упркос томе, људима изнутра дају увереност у постојање њихове заједнице (...)” (Хџрцфелд 2007: 17). Тако је код Андрића

приказ *свакодневице* града инструментализован у правцу културолошке рефлексije и разоткривања такозване „културне интимности”.

У низу разлика између слика Вишеграда и Травника од кључне су важности различита решења опозиције природа-култура и, с тим у вези, другачија емблематизација и симболизација града. Ове разлике могу бити исказане преко опозитних категорија културне и географске симболике. Кључни симбол и амблем Вишеграда – мост – културни је симбол *par excellence*. Најзнаменитија грађевина у граду и околини, мост је уједно споменик архитектуре и најважнији посредник између цивилизација и култура Истока и Запада. Приказ моста у роману кључни је инструмент визуелизације слике града и естетизације романеског простора. У Андрићевом виђењу камени мост је у првом реду естетски феномен. Пространи описи изгледа моста наглашавају његову уметничку изузетност и утисак који пружа и оставља. Најважнија компонента ових описа је људски доживљај који је њиме изазван, а који доноси нове садржаје, нове начине размишљања и осећања. Слика моста као артефакт богата се и развија у визију предела који се пред њим простира и који се може обухватити видиком. Садржај тог предела обухвата не само целу валовиту долину „са вишеградском касабом и њеном околином, (...) него и цео тај жупни и питоми простор, са свим што је на њему и јужним небом над њим” (25). Отварање видика према бескрајном простору и према небу још један је аспект од суштинске важности за дешифровање улоге моста у моделирању концепције града у роману. Категорија бескрајности туђа је паланачком духу. „Beskrajno je besmisleno po osnovnom načelu filozofije palanke kao filozofije zatvorenog; ali je ono besmisleno i po *utilitarnosti* svojstvenoj ovom načelu (...)” (Konstantinović 2004: 129). Мост је продор у ментални паланачки свет који руши његове границе и открива другачије димензије живота и културе. Призор који пружа капија, уздиже гледаоца изнад практичног свакодневного живота у додиру са просторима иреалног и имагинерног:

„Човек је на њој као на чаробној љуљашци: и земљу прелази, и водом плови, и простором лети, и опет је везан за касабу и своју белу кућу (...)” (115).

Мотив „видљивости” је посебно наглашен не само у смислу визуелне перспективе и отварања нових хоризоната перцепције него и као могућност успостављања склада између природе и културе. Преко моста касаба превазилази оквире простора дивљега и претвара се у град који се уклапа у свемиру, схваћен као „идеално јединство природе и културе, који се карактерише логичношћу, хармонијом, видљивошћу...” (Топоров 1984: 26).

Док је визија Вишеграда изграђена на принципу хармонизације природног и културног начела, слика Травника представља персонализацију њиховог непомирљивог сукоба. Принцип сукоба изражен је кроз *супротност између* култивисаног и некултивисаног, природности и неприродности, својег и туђег света.

Један од кључних симбола Травника су неприступачне и дивље планине, којима је заокружен културни простор града. Слика града је објективирани и визуелизована искључиво кроз географске и природне реалије – град

је „тесна и дубока раселина”, „утврђен пролаз”, „уска долина”. У уводном опису утемељен је концептуални модел семантизације и симболизације града у роману. У том смислу од кључног је значаја природна семантика раселине као раздвајање и нарушавање интегритета земље и природе, што одговара стереотипном осмишљавању града као „трагичног расцепа, конфесионално и етнички подељеног простора”.

Град је у двојаком односу према природном начелу. С једне стране, он се сукобљава са њим, провлачи се у местима нарушене *целине* природе. Град – каже Жан Дивињо, представља „раскол у простору, раскол у времену (...)”. С друге стране, материјално-културни простор те „замршене вароши” изоморфан је природном. Тај је простор хаотичан, састављен од места случајног додира култивисаног и некултивисаног; створен је без икаквог плана и реда тако да „ (...) *нигде нема права пута ни равна места...*” (26). Тим ознакама хаоса одговара негативна симболизација Травника преко симболике пустиње и преко болести, немости и смрти – у опису травничке тишине и у виђењу Дефосеа да је Травник „име болести”. Ако је лик моста у роману *На Дрини ћуприја* конципиран као „симболична противтежа”, која одолева стихије природе и историје (уп. Ђађић 1995: 219), град-пустиња и болест ознака је дивљег стања, несталности и несигурности људског постојања. У том правцу делује и наглашавање негативне симболике воде као „тајанствене, несталне и моћне стихије”, а Марково пророчанство на крају романа уоквирује визију Травника као града неминовног тријумфа стихије, осећаја пропасти и погибије. „У овој вароши тиња ватра, тиња на много мјеста. Не види се, јер је људи носе у себи, али ће једног дана букнути (...)”

Слике града у романима *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника* персонализација су два различита градска стереотипа. Грађевина моста у Вишеграду преобразила је мало утврђено насеље у *град на путу* и простор сталног сусретања и окупљања људи, док је Травник остао *град тврђава и уточиште* од туђих светова.

Балкански град, каже Дејвид Норис, у великој мери се разликује од западног модела. „Grad predstavlja kulturni model nametnut spolja, ali koji je s vremenom asimilirao lokalno stanovništvo” (Noris 2002: 123). Истраживање града у романима Андрића потврђује тај став. Међутим, Андрићев град се може читати и у кључу универзалних библијских архетипа. Јер је визија града у Библији подељена не само између Содоме и Гоморе и Небеског Јерусалима. Библијски градови су исто тако подељени на „градове за живљење” и „градове уточишта”. Библијска идеја града уточишта има специфичан смисао, али најважнији аспект овог архетипа – осећај сигурности и заштитености, остаје трајно присутан у конституисању балканског градског стереотипа.

ЛИТЕРАТУРА

Дивињо 1980: О позоришту, *Култура*, 48–49, Београд, 39–40 – цит. по Мл. Шукало, Отворено и затворено града и села (у роману Зимско леговање

- В. Деснице), у: Матицки (ур.), *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006, 313–327.
- Ђађић 1995: П. Ђађић, Митско у Андрићевом делу: Храстова греда у каменој капији, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Сабрана дела Петра Ђађића; т. 3).
- Пећ 2008: Т. Пећ, *Album-grad, Kolo*, 1, Zagreb, 53–76.
- Kazaz 2006: Е. Kazaz, *Treći svijet i njegova mudrost isključenosti* (Slika imperijalne ideologije i prosvetiteljske utopije u Andrićevoj *Travničkoj hronici*), у: М. Матицки (ур.), *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 267–285.
- Konstantinović 2004: R. Konstantinović, *Filozofija palanke*, Beograd: Otkrovenje.
- Кљосев 1995: Ал. Кљосев, Хетеротопия и хомотопия (Към една фукојанска типология на модерните топоси), *Литературен вестник*, 13–19.12.1995, София, 12–13.
- Лотман 1984: Ю. М. Лотман, Символика Петербурга и проблемы семиотики города, у: *Ученые записки Тартуского государственного университета. 664. Труды по знаковым системам*. Вып. XVIII, Тарту, 30–45.
- Лотман 2000: Ю. М. Лотман, Семиосфера, Санкт-Петербург: Искусство – СПб.
- Noris 2002 : D. Noris, *Balkanski mit*, prev. s engleskog T. Slavnić, Beograd: Geopoetika.
- Топоров 1984: В. Топоров, Петербург и петербургский текст русской литературы, у: *Ученые записки Тартуского государственного университета. 664. Труды по знаковым системам*. Вып. XVIII, Тарту, 4–29.
- Хърцфелд 2007: М. Хърцфелд, Културната интимност. Социална поетика в националната държава, прев. от англ. И. Илиев, София: Просвета.

Ина Илиева Христова

ГОРОД В РОМАНАХ ИВО АНДРИЧА
(„МОСТ НА ДРИНЕ” И „ТРАВНИЦКАЯ ХРОНИКА”)

(Резюме)

В настоящей работе исследуется художественная концепция города в двух романах И. Андрича. Анализ исходит из основных установок проблемы в трудах Ю. М. Лотмана. Визия города в двух романах рассматривается в сравнительном плане и в соответствии с различным решением основных оппозиций – „концентричность – эксцентричность” (структуры города), центр-периферия, природа-культура, естественное – искусственное. Сравнивая модели города в обоих романах, мы установили, что образ Травника относится к „концентрическим” структурам, а Вишеград тяготеет к „эксцентричности”. В работе рассматривается и различная эмблематизация и символизация города, которая сводится к противоположным категориям географической и культурной символики. Подчеркивается центральное значение образа моста (в романе „Мост на Дрине”) как место, которое приводит к разрушению замкнутого мира пасёлка и к превраще-

нию „касабе“ в динамическое и открытое городское пространство. Предметом анализа являются и проблемы идентичности – пространственная детерминация идентичности, статус границы, функционирование города в сравнении с геополитическими регионами и национальными территориями, являющимися фундаментальными детерминантами идентичности.

Ключевые слова: город, пространственная модель мира, граница, идентичность, открытое-закрытое, природа-культура, естественное-искусственное.

Тихомир Д. БРАЈОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

АНДРИЋЕВ И КРЛЕЖИН ГОЈА: ДВА ВИДА МОДЕРНИСТИЧКОГ РАЗУМЕВАЊА УМЕТНИКОВОГ ОДНОСА ПРЕМА СТВАРНОСТИ¹

Компаративно тумачење есеја Мирослава Крлеже и Иве Андрића о Франсиску Гоји, насталих у приближно исто време (1926. и 1929) и стога подесних за интерпретативно-типолошко поређење. Крлежин и Андрићев приступ као израз својеврсног, рефлексивно-фантазијског двојства модернистичког „ума“. Однос уметника према стварности као моменат сличности и разликовања. Есеји о Гоји као најава доцнијих, амбициознијих белетристичких остварења двојице писаца.

Кључне речи: модернизам, хуманизам, индивидуализам, типологија, есеј, рефлексивност, фантазија

Иако све до педесетих година прошлог века и почетка рада на роману *Омернаша Латас* о сликарству и ликовним уметницима није писао ни често ни много, у периоду између два светска рата, у релативно кратком интервалу од седам година, Иво Андрић посветио је, ипак, два своја пажње вредна остварења једном од највећих шпанских сликара, Франсиску Гоји. Објављени у „Српском књижевном гласнику“ 1929. и 1935. године, биографски есеј „Гоја“ и жанровски хибридан „Разговор са Гојом“ без сумње могу да се читају као одвојене, аутономне творевине, али исто тако, чини се, и као тематски „диптих“ своје врсте, у којем се већ суверено оглашава онај доцнији Андрић, творац незаборавних књижевних фигура и трајно сугестивних имагинативних визија које и данас плене читаоце.²

Шта је, дакле, то што је даровити и од самих почетака свог књижевног рада запажени писац *Ex Ponta* и *Пута Алије Берзелеза* пронашао у аутору

* tbrajo@eunet.rs

¹ Овај текст настао је у оквиру рада на пројекту „Српска књижевност у европском културном простору“ (бр. 178008), при Институту за књижевност и уметност у Београду и под покровитељством Министарства за науку и технологију Републике Србије.

² За пишчевог живота објављено је и једно „интегрално“, засебно издање ових текстова у корицама исте књиге: Иво Андрић, *Гоја*, Просвета – Државна заложба Словеније – Младост, Београд – Љубљана – Загреб 1974.

фамозних „Капричоса” и низа других, планетарно познатих остварења као повод списатељског враћања и разлог да се изложе нека од најсугестивнијих размишљања о уметности и положају уметника у свету прошлости и савремености? Мада је одговор на ово питање, наравно, могуће тражити и без излажења из оквира самих Андрићевих текстова о Гоји, повлашћеним тумачењем њихових „унутрашњих”, „инхерентних” одлика и особености, верујемо да заправо тек поредбена, *компаративна визура* омогућује ваљан приступ ономе што је тематски и поетички значајно и што се у извесном смислу може означити као несумњиво „андрићевско” у њима.

Призивајући компаративни приступ при томе, наравно, имамо у виду данашње стање компаратистике, обележено покушајима превладавања последица и продужених одјека појаве коју је Рене Велек, још средином прошлог столећа, именовао синтагмом „криза упоредне књижевности”, у значењу својеврсне „слепе улице” у коју су у то време запала компаратистичка изучавања, по правилу сведена на ексклузивно генетско-контактне, мајоритетско-миноритетске релације између „великих” и „малих” литература и писаца. Управо на то стање реферира синтагма „смрт дисциплине”, коју Гајатри Спивак у наше време употребљава у жељи да назначи неизбежност обнове и назирања обриса једне другачије, „инклузивне компаратистике” као одговора на завршетак „хладнога рата” и потребу успостављања нове, плуралистичке научне парадигме, кадре да уважи и својим процедурама имплементира актуелну констелацију. Узимајући у обзир запажање да је, с друге стране, „важан инфраструктурни проблем ограничене пробојности [данашње – прим. Т. Б.] глобалне културе мањак комуникације унутар огромне разноликости локалних култура у свету”, Спивак подсећа на свест о томе да „компаративна књижевност (од)увек мора да прекорачује границе” (Спивак 2003: 16), што значи да наговештена „планетарна имагинација нове компаративне књижевности” заправо захтева повратак на изворне претоставке дисциплине.

Иако су писани пре више од осамдесет година, Андрићеви особени „записи” о Франсиску Гоји пружају, чини се, баш такву, савременим разумевањима примерену могућност компарације. Најуочљивија од њих појављује се у најближем, јужнословенском регионалном контексту, у поредбеном читању „Гоје” и текста под насловом „Francisco José Goya у Lucientes”, ауторски потписаног именом Мирослава Крлеже и публикованог три године пре Андрићевог есеја, почетком 1926. у загребачком часопису „Обзор”. Ваља притом казати да су и Андрићев и Крлежин есеј штампани у годинама које хронолошки гравитирају стогодишњици Гојине смрти (1928), с тим што је Андрићев текст био и непосредно инспирисан тада актуелном изложбом у шпанској престоници, уприличеној поводом поменуте облетнице.³

³ „Оно што је било нарочито добро и корисно у тој прослави, то је велика изложба Гојиних слика у мадридској галерији Прадо”, бележи Андрић у свом есеју, додајући да су „поред стално изложених, могли да се виде портрети и скице који су приватна својина... и који иначе век векују затворени у неприступним салонима” (Андрић 1976: 137). У аутобиографским казивањима Љуби Јандрићу писац „Разговора с Гојом” сведочи пак да „изложба је трајала пуних шест месеци, и ја сам сваке, или готово сваке недеље одлазио да је видим” и „ту у Галерији Прадо родила се жеља да напишем есеј о Гоји” (Јандрић 1977: 28).

И Андрићев и Крлежин текст припадају оној нарочитој есејистичкој (под)врсти која би се могла означити као *биографски есеј*, претежно дискурзивно писање о значају и значењу конкретне животне пустиловине у фактографско-позитивистички одређеном оквиру биографских чињеница и важних момената из живота и рада. Али ту се изразите сличности углавом и завршавају, будући да су у самом читању и разумевању ипак приметније разлике и особености. То је, уосталом, разазнатљиво већ и из самих наслова. Крлежин есеј у свом називу носи сликарево целокупно, официјелно име и презиме, Франсиско Хосе Гоја и Лисијентес, док је Андрићев есеј насловљен латински, само његовим општепознатим, љубитељима његове уметности у неку руку фамилијарно блиским именом, Гоја. И чини се да начини насловљавања у оба случаја нису случајни, већ представљају знак своје врсте.

Како, наиме, у извесном смислу сугерише и сâм наслов, Крлежин есеј – иначе практично заобијен у опсежној критичкој литератури о овом писцу – превасходно бележи Гојину јавну драму у компликованим повесним околностима и персоналним релацијама према шпанским и европским владарима с краја XVIII и почетка XIX века; драму његове официјелне личности, дакле, која ће најпосле бити окончана предсмртним егзилом, а „тај бијег осамдесетогодишњег глухог старца из стварности”, како примећује писац, „мотив је симболичан, и у тој смионој црти што води равно у смрт имаде магије оног *драматског догађаја* [подв. Т. Б.] што фасцинира вјекове” (Крлежа 1977: 64). Пишући, рекло би се, сасвим у духу запажања које је Никола Милошевић у својој познатој студији о Крлежи и Андрићу сажео у мишљење да „Крлежа кохерентно и функционално тежи концентрацији драмских ефеката” (Милошевић 1976: 200), увек ангажовани аутор есеја „Франсиско Хосе Гоја и Лисијентес” овде, рекло би се, настоји да поменути и свеприсутну драматичност читаоцу сугерише еминентно есејистичким средствима. Поступак је прилично једноставан, али делотворан, и састоји се у експлоатацији изворног есејистичког метода који „развија предмет из њега самога (...) кроз серију његове концептуализације”, и то тако што „током читавог свог пута, одржава везу са непоновљивим појединачностима” (Епштејн 1997: 98–99 *passim*). У овом случају, то значи да Крлежа непрестанце сплиће казивање о општем и појединачном, тј. догађајно конкретном, успостављајући прећутне релације између јавних судбина владалаца и интелектуалаца, односно уметника. „Гоја родио се исте године, када су у Ескоријалу покопали Филипа V”, казује он тако већ у првој реченици есеја, додајући да „те године је Волтер... пао у немилост и напустио француски двор на вјечна времена”, наговештавајући „лајтмотивско” средиште свог занимања, одмах потом поново призвано у виду запажања о томе да је у питању доба када „велтаншаунг једног Томаса Хобса још увијек није побиједио средовјечне мрачне сабласти преткоперниковског и предгалилејевског времена”, с поентом која најпосле вели да „нема европског интелекта, који за посљедњих триста година не би био описао такву линију својих унутарњих проблематичних немира, и од Хобса до Гоје, од Гоје до Толстоја, та су бјежања карактеристична за непрекидне кризе европских умова” (Крлежа 1977: 62–63 *passim*).

Вариран у истоветно или врло слично устројеним формулацијама („Било му је... четрдесет и седам када је пала глава Луја XVI“; „Хобс... сувременик Бекона и Декарта, умире... када Кромвелове сјене нестаје са хоризонта“; „Шпанија је Колумба оковала, а Гоју прогнала“ итд.), и дограђиван типично крлежијанским топосима животињског у човеку („Ти генерали и бискупи носе код њега главе папига, мајмуна, камелеона, вукодлака и магараца“) и глупости као планетарне силе („он је својом иглом мјерио дубине глупости, ужаса и перфидије људске“), овај протежни есејистички проседе луцидног писца *Глембајевих* и романа *Повратак Филипа Латинковића* у својој основи служи артикулацији начела што га Михаил Епштејн види као „битно својство... жанра који је усмерен на самооткривање и самодоказивање индивидуалности“ (Епштејн 1997: 8). Као и у својој дневничко-мемоарској прози, Мирослав Крлежа и овде не оклева да буде сасвим личан, успостављајући јасну аналогију између себе и есејистичког „јунака“. „Много мислим о Гоји ових дана“, пише он, сећајући се властитог списатељског сна „о великој јуначкој пентологији“, у коју би, поред Христа, Микеланђела, Колумба и Канта, међу „пет монументалних фигура“ био увршћен и велики шпански сликар, додајући да му се Гоја јавља „од времена на вријеме као стара рана (...) као напаст и често... говори јасно“ (Крлежа 1977: 65), и завршавајући, ипак, ову субјективно интонирану рефлексiju генерализујућим закључком о томе да Гојино прослављено бакрорезно дело „значи један дубок професионални разговор човјека са самим собом“ (Крлежа 1977: 66).

Нема сумње да је тај (само)разговор последица истог оног „драматског догађаја што фасцинира вјекове“, понављајући се једнако у Хобсовом, Волтеровом, Толстојевом случају и обнављајући тако усуд самосвесног европског интелектуалца новијег доба као неотклоњив и „дубок контраст између... живота плаћене дворске луде и лакаја (...) и оног бистрог гледања у својој интимној самоћи... када се ствари гледају истинито, јасно и коначно неопозиво“ (Крлежа 1977: 69). Неће, према томе, бити нетачно ако се каже да Мирослав Крлежа овде, у субјективно осенченој форми есејистичког „самодоказивања индивидуалности“, заправо опсесивно тематизује у неку руку универзалну судбину модернога европскога интелектуалца као контроверзног политичкога бића, разапетог између унутрашњег етичког императива и наметнуте, неретко опортунистички прихваћене јавне улоге и положаја, у неразрешивом сукобу с поменутиим моралним налогом.

За разлику од Крлеже, Андрић се – бар на први поглед – сасвим демонстративно клони личног тона. „Оно што сада *можете* да видите од Гојиних дела у галерији Прадо, довољно је да *вас* озари“, пише он с непосредним искуством посетиоца јубиларне изложбе, али и с очевидним поривом према обезличавању субјективних утисака, ипак јасно распознатљивим у формулацијама које, персонално уопштавајући, у основи експресивно поручују да „Гоја *вас* понесе, запрепасти, устраши и одушеви. И *ви* одете, пролазите светом и музејима, али Гоју *нећете* моћи никада да *заборавите*“ (Андрић 1976: 137). Писање у есејистичкој форми, међутим, никада заправо не може заиста да умакне субјективном пориву и избору, јер се, већ по природи своје изра-

жајне логике, „есеј умногоне састоји од таквих судова у којима се једно исто лице јавља у својству мислећег и мисленог” (Епштејн 1997: 11), будући да „сама природа ’ја’ је таква да се не може издвојити, у чистом облику, из свих осталих ствари и појмова који су опажајни и осмисливи ’мноме’” (Епштејн 1997: 14). Тако посматран, Андрићев порив према реторском обезличавању казивања у његовом првом тексту о Гоји пре се може разумети као симптом ауторске децентности, тако типичне за овог писца након његових младалачких лирских почетака, него као стварно могућ и интерпретативно одржив израз дистанцирања од самог „предмета” есејистичког писања.

Иако „безличном” стилизацијом покушава да „увери” читаоца како пише без субјективних примисли, захваљујући инхерентној телеологији жанровског избора Иво Андрић, другим речима, попут Мирослава Крлеже, тако „егзибиционистички” склоног личној интонацији, и сâм, чини се, у Гоји распознаје оно што доприноси карактеристичном „самооткривању и самодоказивању индивидуалности”, које почива на спознаји да, како год био стилизован есејистички израз, у крајњој линији „индивидуалност полази од себе и долази к себи” (Епштејн).⁴ „Крлежа Гојино дело користи да би говорио о своме делу, да би га образложио, допунио”, запажа Ранко Рисојевић у једином досад постојећем тексту, посвећеном компарацији есеја два писца о овој истој личности, додајући, у помало изненађујућем обрту, да ни „Андрић не чини ништа друго, он још више него Крлежа, и много директније, говори о самом себи” (Рисојевић 1968: 401–402). Па иако се тешко сагласити с квалификацијом о томе да Андрић „много директније говори о самом себи”,⁵ могуће је казати да, скривајући се и заклањајући иза биографских детаља и пиканерија, овога пута много више повезаних с приватним него јавним животом, не поредећи га с Хобсом, Волтером или Толстојем, него с Микеланђелом и Бетовеном, будући писац „Разговора с Гојом” великог сликара и његов животни усуд при томе заиста, чини се, доживљава сасвим емпатијски, као интимни „мартирј без надземаљске утехе” и „трагику чулности, пре свега”, као „гордо ћутање плоти која страда без наде и илузије” (Андрић 1976: 137–138).

Не, дакле, крлежијанска представа интелектуалца као растрзаног политичког, јавног бића, већ андрићевска визија уметника као плотски трагичног, интимног бића, осуђеног на страдање „без наде и илузије” и борбу с чулима – то је оно што обележава имагинативно устројство есеја с кратким насловом „Гоја”, по правилу заобилаженог у критичкој литератури о писцу, и по томе очевидно налик Крлежином есеју с истим поводом и темом у основи. У први мах зачуђујуће, Андрићево бављење бројним гласинама, наклапањима

⁴ „У истрзаној животној повести овог уметника богатој животним искуством”, тврди пишећ биограф Мирослав Караулац, „Андрић ће препознати сродне елементе у властитој биографији; Гојина разочарења у историју његовог времена слична су властитим разочарењима” (Караулац 2009: 54).

⁵ И сам Рисојевић, уосталом, образлажући „Андрићеву мисаоност” која је „постигнута дистанцирањем од објекта о коме се говори”, у даљем тексту пише да „опрезност је својствена целокупном Андрићевом делу”, док, „насупротив Андрићу, Крлежа је искључив и огорчен. Он кад говори, говори целим својим бићем” (Рисојевић 1968: 403).

и легендама које прате Гојин приватни живот, с јавном позицијом као тек повесним „фоном”, указује се при томе готово закономерним са становишта занимања за оно што се именује формулом „Контрадикције су логика овог духа”, а што у самом есеју добија и своје лајтмотивско уобличење. „Живот тога чудног човека и великог мајстора, умногоме је *легенда пуна сјаја и мрака* [подв. Т. Б.]” (Андрић 1976: 137), бележи Андрић у оном особеном споју дискурзивно-метафоричног казивања који Епштејн подесно именује као *есеју*, базични вид есејистичког израза у виду двогубе и неразлучиве „мисли-слике” (Епштејн 1997: 46). Перзистентност антитетичког, контрадикцијског концепта у који је сажето Андрићево поимање Шпанчеве личности очевидна је у чињеници да се он појављује у различитим изражајним сегментима, од живописних описа миљеа („Живот тадање Сарагосе са својим *јарким осветљењима и дубоким сенкама* [подв. Т. Б.] привлачио је младог Гоју”) па све до кључних исказа о прелому у уметником животу („...тих година Гоја је на врхунцу својих спољних успеха. Ту почиње низбрдица... та *друга, мрачна половина* [подв. Т. Б.] Гојина живота и рада”).

Управо на овом месту опортуно је још једном се присетити – сада у пуном облику – тумачења којим Никола Милошевић образлаже своју тезу о Андрићу и Крлежи као књижевним антиподима. „Као што Крлежа кохерентно и функционално тежи концентрацији драмских ефеката, тако исто кохерентно и функционално Андрић тежи елиминисању ових ефеката” (Милошевић 1977: 200), пише он, у првом реду мислећи на романсијерска и драмска остварења два, можда и најзначајнија писца са Словенскога Југа у целом XX веку. Поново размотрено са становишта разумевања Андрићевог и Крлежиног есеја с истим „јунаком” у средишту интересовања, ово схватање може, међутим, да се укаже и као, у неку руку, релативно. Чини се, наиме, да су и један и други Гојин живот видели као „драматски догађај” своје врсте, с тим што Мирослав Крлежа, као што је већ казано, под тим разуме противречност сликареве јавне личности и њеног саморазумевања, а Иво Андрић, пишући о „трагици чулности”, у првом реду мисли на приватну драму рвања са противречним страстима и интимним поривима у залеђу официјелне и друштвено признате личности.

Гледано типолошки, мимо пригоде и непосредног повода, ексклузивно бављење двојице модерних јужнословенских писаца шпанским сликарем који је у европским оквирима претходио романтизму упућује, рекло би се, на заједнички афинитет посебнога реда. И без обзира на то је ли реч о склоности према Гојином јавном, политичком, или пак интимном, аполитичном бићу, тај афинитет је, нема сумње, одређен Крлежиним и Андрићевим „читањем” сликареве персоналости у модернистичком кључу. То је, уосталом, евидентно већ и из самог опредељења за лично афицирано писање о глобално познатој фигури, које се лако проналази и смешта у овом новом универзализму што индивидуално „сродство по избору” претпоставља „природном” или „наследном” сродству по етничком, културном, повесном или каквом другом „пореклу”, стављајући у први план интелектуалну и афективну пустоловину појединца и у извесном смислу је надређујући колективним детерминантама

и традицијски одређеним метафизичким аспектима. Експлицитно или имплицитно препознајући у Франсиску Гоји и његовим животним околностима сопствене интелектуално-артистичке недоумице и схватања, а остављајући по страни културолошке особености и духовне општости, Иво Андрић и Мирослав Крлежа у биографским есејима о великом шпанском сликару из међуратних година демонстрирају, другим речима, ону врсту прећутно солидарног индивидуалистичког гледања на ствари које потиче од изворно хуманистичког становишта, усредсређеног на самог човека као непосредну егзистенцију, а не на посредну, из надређених инстанци изведену „есенцију”, које се не тако ретко поистовећује с модернистичким погледом на свет у целини, био он схваћен позитивно или пак негативно.⁶

Овакав закључак не суспендује, чини се, чак ни запажање да се два велика писца знатно разликују у својој укупној херменеутичкој диспозицији према поменутој драми Гојине личности – док је Крлежи, у складу с његовим интелектуално ангажованим ставом, мање-више све јасно и зато нема недоумица, па је његово писање отуда транспарентно и готово аподиктично у закључцима („Конечно је побиједио у њему слободњак и он је нашао властиту равнотежу, али по цијену емиграције”), Андрићево разумевање је заправо „несигурније” и „непозданије”, и зато је његово писање обележено недоумицама и питањима, с енигмама („Нико не може сагледати шта је било и шта се дешавало у тој души”) и апоријама („Не може се знати зашто постоји зло у свету, јер све што постоји нема смисла ни разлога”) као крајњим исходиштем.

Ако се узме у обзир оно што је претходно речено о индивидуалистичком хоризонту гледања на ствари, могло би се, штавише, казати да Мирослав Крлежа и Иво Андрић својим тумачењем Гојиног живота и дела заправо на парадигматичан начин изражавају карактеристично двојство модернистичког „ума”, које, у једном од бројних и сада већ временски расутих покушаја тумачења, а ослањајући се при томе на претходну замисао Хуга фон Хофманстала, Џејмс Мекферлејн означава антонимским појмовним паром *рефлексивна – фантазија* (Мекферлејн 1991: 71). Изведен из Хофмансталове дистинкције опречних порива према „анализи живота” (*Analyse des Lebens*) и „бекству од живота” (*Flucht aus dem Leben*), такође замисливих и у представама „одраза”, тј. „слике у огледалу” (*Spiegelbild*) и „сновидења” (*Traumbild*), овај пар, чини се, унеколико схематски дефинише крајње, граничне могућности модернистичког одношења према постојању-у-свету као бивствовању које се у саморазумевању више не ослања на „спољне” ауторитете и конструкције, него на „унутарње”, себи својствене, „инхерентне” могућности и процедуре. Сагледане у том светлу, Крлежина фасцинација ауторефлексивним светом „европског интелекта” и његових „унутрашњих проблематичних немира” у антагонизму према деспотски настројеном друштву и његовим владоцима,

⁶ Истичући да „хуманизам се могу назвати печат и гесло читаве нове цивилизације”, која ће „знати само за човека”, Јулијус Евола, тако, у својој опсежној, критички интонираној студији о „декадентној природи модерног света” тврди да „први облик појављивања хуманизма јесте индивидуализам” (Евола 2010: 387)

односно Андрићева опсесија умногоме фантазматском „трагиком чулности”, „гордим ћутањем плоти” и „мартиријем без надземаљске утехе” што се одиграва у „унутрашњости уметника који је раскинуо с богом, са светом и са самим собом”, указују се као ултимативне есејистичке пројекције своје врсте, итекако подесне да – како примећује Епштејн – још једном, на модеран начин изразе „нешто попут ’хуманистичке митологије’”, у чијој основи стоје „издвојеност ауторског ’ја’ и културна нерашчлањеност околног света” (Епштејн 1997: 67), а у чијем исходу се пак појављује могућност да „слобода личности... се уздиже до права на стварање индивидуалног мита, на налажење ванличног и надличног у самом себи” (Епштејн 1997: 80).

Гледано из данашње перспективе, чини се да се књижевни рад Мирослава Крлеже пре, а можда још више након есеја „Франсиско Хосе Гоја и Лусијентес” одвијао управо у знаку „стварања индивидуалног мита” у чијем средишту стоји интелектуалистички полемична и неретко агонистички непомирљива одбрана права на „слободу личности”, по правилу списатељски реализована с „хофмансталовским” поривом према особитој модернистичкој *Spiegelbild* као политички актуелној и идеолошки ангажованој „анализи живота”. Есејистичко-полемичке књиге, попут *Мог обрачуна с њима* (1932), рецимо, али и новелистичко-романсијерска остварења, као што су *Цврчак под водопадом* (1937), *На рубу памети* (1938) или прве две књиге *Банкета у Блитви* (1938–1939), у оквиру различитих жанровских матрица заправо варирају вазда исти, могло би се казати „гојински” узоран „драматски догађај”, захваљујући којем у први план излази (ауто)рефлексивна, по цену усамљености и изопштености еманципаторски доследна индивидуа, а „од Хобса до Волтера, од Гоје до Толстоја пробија се људска мисао као свјетилка кроз силне комплексе тмине и побјеђује до сазнања у кристалним објективацијама естетским и социјалним” (Крлежа 1977: 64).

Неотклоњиво – рекло би се – скептичан према оваквом, у основи хуманистичко-просветитељском поимању моћи интелекта, други велики модерни писац Словенскога Југа, Иво Андрић, као што то, уосталом, показује већ и кратки биографски есеј „Гоја”, знатно више је био склон ономе што Хофманстал именује као *Traumbild* и што припада широком, диофузно схватљивом пољу фантазије и „бекству од живота” као својеврсном „одбрамбеном” одговору на неразрешиве контрадикције међуратне европске и балканске стварности.⁷ Прочитан у том кључу, неколико година доцније написан и објављен, „Разговор са Гојом” у ствари представља продужетак и ескалацију истог порива, лаконски означеног формулом „*Flucht aus dem Leben*”. „Свет мисли, то је једина стварност у овом ковитлању причина и авети које се зове стварни свет. И да нема мисли, моје мисли... све би се сурвало у ништавило из којег је и изишло” (Андрић 1976: 26–27), баш у том духу поручује имагинарни Гоја из овог прослављеног остварења, изразивши непосредно пре тога неку врсту

⁷ „При анализи процеса уметничког стварања”, пише, тако, Катарина Амброзић у огледу о пищевом односу према ликовној уметности, „Андрића у прилазу проблемима сликарства више занима свет у уметнику него онај изван њега, уметникова а не материјална реалност” (Амброзић 1979: 753).

презрења према друштву и његовој такозваној стварности („Ах, друштво! Знам му законе кристализације, толико просте да нас збуњују... Чујем му ход који је... само тапкање у месту”), и посветивши се одмах потом тумачењу сугестивних сновиђења – попут оног фројдистички „чудног сна”, у којем се, „док разум спава”, појављују фантазмагоричне тапете са „смртоликом” шаром-натписом „*Mors*” – као одлучујућих момената сопствене животне и креативне пустоловине („Да бих заварао страхове... почео сам да... сликам 'противстрахове'”).

Гојино онирично-фантазијско „бекство од живота” у Андрићевом „Разговору”, подржано песимистичким размишљањима о људској историји („Ја сам у тешким тренуцима видео сву беду неуких моћника (...) А видео сам и смрт и болест и ратове и буне. (...) И ма колико да сам гледао... ја нисам нашао ни смисла ни плана ни циља свему томе”), у крајњем исходу не води, међутим, нужно и књижевном бекству од историјског живота. „Наша лична мисао у свом напору не значи много и... не може ништа”, закључује Андрићев скептични Гоја при крају поменутог размишљања о смислу историје, додајући сентенциозно да „треба послушквати легенде, те трагове колективних људских настојања кроз столећа, и из њих одгонетати, колико се може, смисао наше судбине” јер је „узалудно и погрешно тражити смисао у значајним а привидно тако важним догађајима који се дешавају око нас, него га треба тражити у оним наслагама које столећа стварају око неколико главнијих легенди човечанства” (Андрић 1976: 24–25).

Глас који преноси ово поимање није, наравно, више само глас усамљеног интелектуалца и модернистички клонуле индивидуе, која је у првом Андрићевом есеју о Гоји била кадра да стигне тек до егзистенцијалистички окрутне констатације да „не може се знати зашто постоји зло на свету, јер све што постоји нема смисла ни разлога”. Истина је да модернизам и даље проналази своје место и том гласу; али то је сада онај већ зрели модернизам који је – макар био и под двосмисленом сенком пародијско-иронијске евокације – у крајњој линији успео да превлада својеврсни индивидуалистички изолационизам раног периода и да своје виђење људске судбине уведе у широке оквире легенде, колективног мита, па, најпосле, и романсијерски разуђене и имагинативно сложене историјске визије. То је, дакле, онај модернизам који се може назрети још и у Андрићевој беседи приликом пријема Нобелове награде, у прегнантно исказаном веровању да је „у тим причањима, усменим и писменим, и садржана права историја човечанства, и можда би се из њих могао бар наслутити, ако не сазнати, смисао те историје” (Андрић 1976: 67), и који је, нема сумње, дошао до пуног израза у *Травничкој хроници*, *На Дрини ћуприји* (1945) и *Проклетој авлији* (1954), тим великим, синтетичким остварењима овога писца, у извесном смислу најављеним и наслућеним већ у међуратним остварењима, као што су његови особени и на различите начине занимљиви есеји о Гоји.

ЛИТЕРАТУРА

- Амброзић 1979: К. Амброзић, Андрић и сликарство, у: *Зборник радова о Иви Андрићу*, уредник Антоније Исаковић, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Андрић 1976: И. Андрић, *Есеји I*, Сабрана дела Иве Андрића – Књига дванаеста, Београд: Просвета.
- Евола 2010: J. Evola, *Pobuna protiv modernog sveta*, Џаџак – Београд: Gradac К.
- Епштејн 1997: М. Епштејн, *Есеј*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Андрић 1977: Љ. Андрић, *Са Ивом Андрићем 1968–1975*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Караулац 2009: М. Karaulac, *Andrić u diplomatiji*, Београд: „Filip Višnjić”.
- Крлежа 1977: М. Крлежа, *Есеји II – Европске теме*, Избор, редакција и коментари Мате Лончар, Београд: Издавачко предузеће „Слобода”.
- Мекферлејн 1991: J. McFarlane, *The Mind of Modernism*, у: *Modernism 1890–1930*, Edited by M. Bradbury and J. McFarlane, London: Penguin Books.
- Милошевић 1976: N. Milošević, *Andrić i Krleža kao antipodi*, Београд: Slovo Ljubve.
- Рисојевић 1968: R. Risojević, *Goja – Andrićev i Krležin, Putevi*, br. 5, septembar – oktobar 1968 (XIV), Banja Luka.
- Спивак 2003: G. C. Spivak, *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press.

Tihomir Brajović

ANDRIĆ'S AND KRLEŽA'S GOYA: TWO ASPECTS OF MODERNIST UNDERSTANDING OF THE ARTIST'S RELATION TO REALITY

(Summary)

The paper offers a comparative interpretation of Miroslav Krleža's and Ivo Andrić's essays on Goya, written at approximately the same time (1926 and 1929), and therefore lending themselves to being compared in an interpretive-typological way. Krleža's and Andrić's approaches express a peculiar, reflective-fantastic dualism of the modernist "mind." It also researches into the relation of the artist to reality as a moment of similarity and difference. The essays on Goya heralded the later, more ambitious fictional works of the two authors.

Key words: modernism, humanism, individualism, typology, essay, reflection, fantasy

Бранимир Ђ. ЧОВИЋ*
Паневропски универзитет у Бања Луци**

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ДИХОТОМИЈА „СВОЈЕ” – „ТУЂЕ” У НАРАТИВНОЈ СТРУКТУРИ *ТРАВНИЧКЕ ХРОНИКЕ*

Овај рад представља тек део широко и амбициозно замишљене студије о романескном свету *Травничке хронике* који је структуриран према једном од најчешћих семантичких модела: дихотомији „своје” – „туђе” у модерном историјском роману и представља конструктивну доминанту у композицији, разливену по читавој наративној структури. Епски догађаји овог романа смештени су у реалне историјске оквире – у „консулска времена” од 1807–1814. године, везана за Травник као везирски град, а све их опасују два разговора травничких бегова на „софи у Лутвиној кахви” и две беседе најмудријег Хамид-бега Тескеречића: у „Прологу” поткрај 1806. он са резигнацијом казује о привременом прекиду „свог” вековног начина живота у везирском граду и успостављању новог и омраженог „туђег” „консулског времена”, да би у „Епилогу” средином 1814. већ ономоћао, наговестио повратак „свог” устаљеног вековима начина живота у „непомућену босанску тишину”. Читав епска структура је тако ојачана тзв. прстенастом композицијом којом се на симболичан начин наговештава низ епских догодовштина, организованих у виду исте те дихотомије „своје” – „туђе”. Дихотомија истовремено одређује природу историјских извора: с једне стране „туђих” (са преписком и мемоарима Пјера Давида, француског конзула и преписком Паула фон Митерера и Јакоба фон Паулића, аустријских конзула у Травнику, као и неких других споредних ликова романа), са друге „својих” (*Летописа фрањевачког манастира у Крушеву* и неких других).

Кључне речи: историјски роман, семантички модел, дихотомна структура, наративни модели, фикција и имагинација.

Као значајне компоненте у Андрићевом приповедању могу се издвојити четири *locus*-а, као обележја идеалног затвореног простора за причу и приповедање: *хан, тамница, кућа (на осами), „Софа у Лутвиној кахви”*.¹

Романескни свет „Травничке хронике”,² будући затворен у строге временске оквире између „Пролога” и „Епилога”: између два „разговора бегова

* covicb@mail.ru

** Рад је укључен у програм пројекта 178919: *Превод у систему компаративног изучавања националне и стране књижевности и културе* (Филозофски факултет у Косовској Митровици), који финансира Министарство просвете и науке РС.

¹ Цивьян 1990.

² Сви цитати у овом раду су према првом издању романа: Иво Андрић, *Травничка хроника. Консулска времена*. Београд: Државни издавачки завод Југославије, 1045, 494 + IVстр.

на Софи Лутвине кахве”, поприма још једну значајну особеност: структуриран је према једном од најчешћих семантичких модела – дихотомији „своје” – „туђе” и представља конструктивну доминанту у композицији.³ како романа у целини, тако и у већини јединствених структурно-семантичких делова који чине наративну структуру.⁴

1. Овом дихотомијом, наиме, започиње (последњег петка октобра 1806. г.) и завршава се (последњег петка маја 1814. г.) разговор бегова, са беседом најстаријег угледног Хамид-бега Тескеречића, када у „Прологу” даје свој суд о привременом крају „свог” утемељеног вековима начина живота у везирском граду и успостављању новог „туђега” који доносе „консулска времена”; да би у „Епилогу”, у незавршеној беседи сада већ онемоћали Хамид-бега, наговестио повратак привремено прекинутог „свог” начина живота. Тако је читава епска структура ојачана тзв. прстенастом композицијом а истовремено се на симболичан начин наговестио низ епских догодовштина, организованих по истом структурно-семантичком моделу у виду исте те дихотомије „своје” – „туђе”.

2. Ова дихотомија, између осталог, одређује и природу историјских извора, с једне стране „туђих” (са преписком и мемоарима Пјера Давида, француског конзула у Босни и његових сарадника – Дефосеа и Давне, као и преписком Паула фон Митерера и Јакоба фон Паулића, аустријских конзула у Босни, и неких других), а, са друге, иако мање важних, „својих” извора (пре свега *Летописа фрањевачкиог манастира у Крушеву* и неких других).

3. Најпосле, дихотомија „своје” – „туђе” на посебан начин одређује и модел нарације, са битно другачијим „ликом аутора”: „свог” (оновременог летописца и хроничара, који је непосредан сведок догађаја које описује) и „туђега” (оновременог који слика и цени људе и догађаје са одстојања од око века и по са свог свезнајућега виса који је изван и изнад епског догађаја). Ово прате битно различити поступци у изношењу епског догађаја. Ова дихотомија „свог” и „туђега” „ауторског лика” присутна је већ у прологу, а затим доследно спроведена у безмало свим од укупно XXVIII поглавља и може се идентификовати поступком аналитичког „пажљивог читања” (close reading), преузетог из англосаксонске књижевне критике са циљем да се издвоје релевантни језичко-стилистички „сигнали”, а пре свега различита употреба лексике и фразеологије, личних глаголских времена (презента – перфекта), као и личних и присвојних заменица. Ова дихотомија „свог” и „туђега” „ауторског лика”, наговештена већ у „Прологу”, стриктно је спроведена дуж читаве структуре и идентификује се поступком „пажљивог читања” на неколиким језичко-стилистичким „сигналима”, пре свега на различитој употреби лексике и фразеологије, личних глаголских времена (презента – перфекта), као и личних и присвојних заменица. Ово удвајања ауторовог лика је оригиналан допринос Иве Андрића поетици историјског, доприносиће хибридности жанра: класичног и модерног.

³ Исп.: Лотман 1969.

⁴ Исп.: Лотман 1969.

4. У овој расправи, разуме се, нашло се места (истина, узгред, с обзиром на ограничени простор и време) и за значајно питање о особеностима наративних модела у овом историјском роману оригиналног хибридног жанра: између класичног и модерног.

1. *Травничка хроника* је пре свега историјски роман јер је цео сиже прожет одјецима Наполеонових ратова у Босни, која се налазила на периферији значајних историјских збивања. У њој се укрштају два модела и две поетике: традиционалног и новог модерног историјског романа. Елементи трансформације традиционалног у нови тип историјског романа манифестују се између осталог у новој концепцији историје јер се писац у третману прошле историјске епохе не користи уобичајеним стереотипним монументалним концептом тзв. „велике историје” са истим таквим узорним знаменитим историјским актерима у преломним кризним временима европске историје, већ одјецима те „велике историје” у забити босанске провинције. И. Андрић нема намеру да причом о великим личностима и догађајима као узорима из прошлости створи херојску слику националне историје. Отуд је то и својеврсни културолошки роман са темом једног од граничних преломних момената у историји Босне – *консулских времена* у време када се традиционална културна парадигма постепено разграђује, а нова просветитељска, коју пре свих странаца афирмише млади Француз Дефосе, почиње да се, истина, споро, успоставља. Сукоб, с једне стране, традиционалног „свога” босанског и, са друге стране, наметнутог европског просветитељског „туђег” одређује дихотомни склоп романа у целини, на свим нивоима структуре – од појединих мање-више краћих епизода до све већих блокова епске структуре, и тако разливени теку основним и споредним сижејним токовима, заплускујући повремено и сижејне мртваје. Уосталом, том дихотомијом у „Прологу” и „Епилогу” читава епска структура *Травничке хронике* се опасује и учвршћује што је чини компактнијом и кохерентнијом.

2. Међутим, резонувања наратора и диспути јунака о рату, историји, религији, природи, о животу и смрти, – конституишу етичко-философски план и чине Андрићево дело раг excellence философским романом. Исто онако као што почесто историјска расправа неосетно пређе у философски трактат, тако овај, опет неосетно, поприма особености социолошке студије о времену, људима и наравима припадника разних народа, социјалних слојева и различитих конфесија. А све те различите слојеве епске структуре прати промена доминантног за дату област функционалног стила језика. Све то заједно *Консулска времена* чини романом изразито модерне полиморфне структуре.

3. Разоткривајући психу главних јунака у конфликтним ситуацијама, Иво Андрић третира питања људске природе, корелације телесности и духа, са увек присутним круцијалним питањем: у чему је срећа човекова, те се отуд *Травничка хроника* може подвести под одредницу психолошки роман, прошаран честим острвцима свести главних актера романа која се преносе најчешће у облику тзв. унутрашњег монолога, а реализује многим оригиналним модификацијама тзв. „неправог-управног говора” као основног је-

зичко-стилистичког средства понирања у тајне човекове психе. Траговима свести поједица или припадника разних народа или конфесија у ауторовом контексту густо су премрежени роман у целисти, од I до последњег XXVIII поглавља.

4. Као превасходно историјски роман, посвећен преломном тренутку у историји Босне – као земље и културе „трећег света” на периферији и Оксидента и Оријента – тзв. консулским временима од 1807–1814. године, са одједина Наполеонове владавине и европских ратова, сасвим је разумљиво да је *Травничка хроника* на тематско-мотивском плану структурирана на многим супротностима у виду бинарних опозиција, са основном структурном доминантом у виду дихотомије „своје”–„туђе”, и то у најразличитијим варијантама и модификацијама – што све заједно додатно увећава полиморфност њене епске структуре, са интерполацијама разних врста аутентичне историјске грађе, као и оригиналним поступцима Андрићеве уметничке трансформације те исте грађе.

С једне стране, роман је премрежен махом аутентичним епистолама: како официјелном дипломатском преписком, тако и личном, интимном, па ће од тога зависити њихов садржај, лексика и фразеологија, култура говора и писања.⁵ Са друге стране, *Хроника* је прошарана бројним инкрустрацијама у виду животописа – *circulum vitae* – не само главних, већ и неколицине споредних ликова. Има ту и оних маргиналних, иако аутентичних, заступљених са свега неколико реченица. Изузев што као аутентичне личности, преузете из историјских извора, доприносе неопходној разнотежи између историјске фактографије и ауторове фикције, немају као већина других било какву значајну функцију у конституисању епске структуре романа. Међутим, основна особеност ових инкрустрација у приповедну структуру романа је да нису дати у једном маху, у целисти и у календарском следу догађаја, већ се понављају са повременим отклонима, враћањем у ближу и даљу прошлост јунака. Овако разливане дуж читаве епске структуре, оне функционишу као још једна од бројних конструктивних доминанти, којима се учвршћује епска структура романа и око којих се он конституише у јединствену кохерентну целину. Тиме се знатно проширују реални историјски оквири *Хронике*, назначени у „Прологу” и „Епilogу”, у ближу и даљу историјску прошлост, па и у ону, битно другачију – легендарну и митску.

Овај низ започиње животописом Давне, нимало случајно, јер је он репрезент оне мале групе житеља Травника, досељеника који владају свим језицима, али је без „свог”, који одлично познаје све религије, али је без „своје”, те је отуд ван оне доминатне дихотомије „своје” – „туђе” којом се одликује већина припадника других народа и припадника разних конфесија. То је ра-

⁵ Види: кројење и прекрајање Давиловог извештаја у три верзије о напрасној смрти султановог изасланика (капицибаше) који је из Цариграда дошао са ферманом којим се везир, тобоже, утврђује на досадашњем положају, а заправо се тајно скривеним „катил-ферманом” припрема његово смакнуће. Међутим, унапред сазнавши за дволичну мисију кавазибаше преко својих верних људи из Порте, везир ће предупредити ову накану и сам отровати кавазибашу и утврдити се на власти (стр. 55–56).

зумљиво узме ли се у обзир да је он „старином из Пијемонта а родом из Савоје, и по природи Француз”, везиров лекар и тумач, који је служио као веза између Конака и новог консула; „човек дорастао сваком послу и корисан и употребљив у свима приликама”, па га је везир великодушно уступио на службу француском консулу (стр. 24). Наставак ће уследити нешто касније са додатним информацијама (стр. 41–42), са поновним наговештајем на крају овог блока да ће још бити прилике да се говори о њему. Следећи животопис се тиче једног од двојице консула, као главних носилаца радње „Консулских времена”, битно другачијег *curriculum-a vitae*, француског генералног консула у Травнику Жана Баптиста Етјена Давила. Овај па и неки каснији животописи осталих главних јунака ће се састојати из два дела: једног званичног кратког *curriculum-a vitae*, са подацима, преузетим из аутентичних историјских списа, и другог фиктивног. У овом другом се преноси, како је забележио хроничар, „’заистинска историја’ нашег духа и нашег тела, која није нигде забележена, коју нико и не наслућује; која има врло мало везе са нашим друштвеним успесима, али која је за нас и за наше зло и добро једина важна и једина стварна” (стр. 27), уз наговештај да ће бити још прилике да се настави говор о њему.⁶ Сличан поступак ће се поновити и у следећем *curriculum-u vitae* травничког везира Хусреф Мехмед-паше, осведоченог симпатизера Наполеона, где се исто тако неосетно са званичног животописа склизне у фиктивни (стр. 36–37). Преко шкртог животописа везирова помоћника (ћехаје), унеколико епизодног актера, Сулејман-паше Скопљака, Босанца, из једне од угледних беговских породица, без „османлијских порока” (стр. 59), хита се, даље – ка животопису секретара француског консулата, младог школованог дипломате Амеди Шомет Дефосеа (стр. 64), у будућности аутора значајне књиге о Босни онога времена, да би уследио повратак на Давилов животопис, и то у два наврата: првог додатка који се односи на период од Револуције до избора за консула (стр. 65–71), као и још једног – у виду „усменог портрета” који припада Дефосеовом колеги из Министарства, извесног Карена, мајстора да „у неколико речи даде мање или више тачан морални и физички лик” (стр. 74–75), а који је Дефосе унео у свој кратки дневник. И, најпосле, галерија главних актера романа, аутентичних историјских личности завршава се заједничким животописом аустријског генералног консула Јозефа фон Митерера и неуравнотежене му супруге Ане Марије (стр. 110–115). Од аутентичних личности ту је и портрет Николе Роте, тумача у аустријском консулату, саможивог хипохондра, родом из Трста, 12. детета убогог обућара, који се обогатио, али до старости остао са вечитим страхом од сиротиње (стр. 121–124). Готово да нису вредни спомена шкрти подацима о двојици нижих чиновника у истом консулату: извесног Франца Вагнера, вредног и неуморног аустријског поданика, сем што је био главни Ротин противник, као и бесловесног и безначајног, Петра Марковца, Славонца, који је, „увек

⁶ Исп.: „У тим необичним временима и под околностима о којима ћемо још говорити, Давил је бивао наизменце новинар, па војник, добровољац, у рату у Шпанији...” (стр. 26).

утегнут и дотеран” подофицир, игром случаја залутао из „мале историје” у овај низ.

4.1. Од осталих актера, заступљених краћим животописима, само су злехуде судбине двојице младих Травничана прерасле на страницама романа у симболе оријенталног света: Мусе, званог Пјевач, зарад ретког гласа и апсолутног слуха, који се стицајем трагичних околности због сукоба у породици одао пићу (стр. 138–139) и Абдулах-паше, који се још као млад прославио и обогатио, а кад је постављен за везира у Травнику, био је добротвор сиротиње, али је нагло умро у најлепшим годинама, како кажу, од отрова, завештавши имање травничкој текији са молбом да му се сагради турбе и да му поред гроба и дању и ноћу гори воштаница (стр. 137). За животне приче ове двојице несрећника млади Дефосе је сазнао из локалних хроника, усмених казивања и предања, а обе су из легенде зарад своје загонетности прерасли у симболе и тиме надишле све претходне и потоње многобројне животописе јунака овог романа: Муса – својом песмом на крају романа која се постепено гаси и тоне и претходи филозофској контемплацији у виду унутрашњег монолога Давила⁷ и наговештава „непомућену босанску тишину” коју су на почетку романа (у „Прологу”) прижељкивали бегови на Софи Лутвине кахве (стр. 11–12) и, најзад, је дочекали и доживели као „победничку тишину” (у „Епилогу”, стр. 494); Абдулах-паша – свећом која стално гори над његовом гробом и чији се „пламен назире са прозора Консулата увек, и онда када остале светлости у вароши још не горе или су већ погашене”.⁸

Сви ти расути делови *curriculum vitae* се сукцесивно смењују у ауторовом контексту читавом дужином епске структуре и прате логички след основног магистралног историјског тока радње. Уз то ти инкрустрирани делови, засновани углавном на аутентичној грађи о стварним историјским личностима, (истина, мање-више унеколико модификованој) – преплићу се са деоницама животописа фиктивних јунака, насталих као плод ауторове имагинације.

5. У *Травничкој хроници* се укрштају два модела и две поетике традиционалног и новог модерног историјског романа. Елементи трансформације традиционалног у нови тип историјског романа манифестују се се између осталог у новој концепцији историје јер се писац у третману прошле историјске епохе не користи Ничевим монументалним концептом тзв. „велике историје” са истим таквим узорним знаменитим историјским актерима у преломним кризним временима европске историје, већ одјецима те „велике историје” у забити босанске провинције. И. Андрић се, дакле, не користи традиционалним монументалним концептом историје да причом о великим личностима и догађајима као узорима из прошлости створи херојску слику националне историје. Отуд је *Хроника* и својеврсни културолошки роман са

⁷ Исп.: „Тако све тоне. Тако је потонуо и ’Генерал’ и, пре њега, толики моћни људи и велики преокрети” (стр. 490).

⁸ Исп.: „Стојећи крај прозора, у очекивању потпуног мрака, младић (Дефосе – Б. Ч.) и консул (Давил – Б. Ч.) су често разговарали о тој ’вечитој светлости’ и томе паши (травнички везир Абдулах-паша – Б. Ч.) на чију су свећу навикли као на нешто стално и добро познато” (стр. 137).

темом једног од граничних преломних момената у историји Босне – *консулских времена* у време када се традиционална културна парадигма постепено разграђује, а нова просветитељска, коју пре свих странаца афирмише млади Француз Дефосе, почиње да се, истина, споро, успоставља. Сукоб, с једне стране, традиционалног, „свога” босанског и, са друге стране, наметнутог европског просветитељског, „туђег” одређује дихотомни склоп романа у целини, на свим нивоима структуре – од појединих мање-више краћих епизода до све већих блокова епске структуре, и тако разливени теку основним, споредним сижејним токовима, заплъскујући повремено и сижејне мртваје. Уосталом, том дихотомијом у „Прологу” и „Епилогу” читава епска структура „Травничке хронике” се опасује и учвршћује, што је чини компактнијом и кохерентнијом.

6. Дихотомија „своје” – „туђе” („ми и сваки други”) задата је већ у „Прологу” на Софи у „Лутвиној кахви”, где се одвајкада од пролећа до касне јесени „састају травнички бегови и угледнији људи који су припуштени у њихово друштво” да уз кафу и дуван претресају новости, па и тог последњег петка у октобру 1806. године, када и започиње радња романа расправом бегова о „крупној новости” (стр. 9–10) – гласинама о доласку у Травник француског консула, као и о наговештајима о доласку и аустријског, и руског консула. Она се у многим варијацијама разлива по читавај епској структури, да би се завршила седам година касније „добром, победничком тишином”,⁹ на истој тој Софи, у разговору истих тих бегова јер се обистинило предвиђање најстаријег Хамид-бега Тескеречића да „ничија није до зоре горила, па неће ни тога... тога...” (Бунапарте – Б. Ч.) јер „*Ми смо овдје на своме и сваки други који дође на туђем је* и нема му дуга станка. Војске су овдје падале па се нису могле дуго задржати. *Многи је овдје дошао да остане, али ми смо сваком до сада у леђа погледали, па ћемо и њима, ако дођу*” (стр. 12).

7. Међутим, међу конструктивне доминате на којима почива јединство *Хронике* и чине је кохерентном целином, и којом се конституише јединство епске структуре спада, несумњиво, симбол „другости”¹⁰ чији су носиоци травнички Турци: почев од беговата, с почетка и краја романа, па преко жена и деце, што псовкама и клетвама дочекују и испраћају стране консуле, до охолих трговаца што свој однос према свему *туђем* исказују немо – окретањем леђа. Тај сложени симбол „другости” Травника и њихових житеља у односу на сав остали свет задат је већ у првом поглављу, и то од почетка до краја:

„Никад нико у Травнику није ни помислио да да је то варош створена за обичан живот и свагдашње догађаје. Никад, ни последњи балија испод Вишевице. Тај основни

⁹ Исп.: „Седам година, каже замишљено и отежући Хамдија-бег, седам година! А сјехате ли се каква је онда узбуна и повика била због тих консула и због тога... тога... Бунапарте? (...) Па, ево, и то би и прође. Дигосе се цареви и саломише Бунапарту. Консули ће очистити Травник. Помињаће се још коју годину. Дјеца ће се на јалији играти консула и каваза, јашући на дрвеним приткама, па ће се и они заборавити ко да никад нису ни били. И све ће опет бити као што је, по божијој вољи, одувјек било” (494).

¹⁰ Литература о „другости” у оквиру имагологије само на нашем језику, и то у последњој деценији броји преко стотину јединица.

осећај да су они однекуд другачији него остали свет, створени и позвани за нешто боље и више, улазио је у свако људско створење, са хладним ветром са Влашића, са реском водом из Шумеће, са „слатким” житом присојних њива око Травника; и није их никад напуштао, ни у сну ни у беди ни на самртном часу.

То је важило у првом реду за Турке који живе у самој вароши.(...) То је важило и за саму њихову варош у чијем је положају и распореду било нечег нарочитог, особеног и поноситог” (стр. 13).¹¹

8. Ова основна дихотомија „своје” – „туђе” ојачана је и двоструком тачком гледишта наратора на догађаје: с једне стране, „одоздо” – архајског мемоаристе и хистора, сведока, али не и учесника епских догађаја, савременика збивања који су предмет епског догађаја, који у епску структуру уноси свој аутентични једноставни, неизвештачени стил, близак фолклорном начину казивања, без историјских анахронизама, саображен духу времена којег краси лаконизам казивања и динамична смена временских планова¹² и, са друге, визуром „одозго” – ученог хистора из ових наших дана.¹³ Примери за ову двоструку маску коју аутор наизменце навлачи дуж читаве епске структуре, често чак и у истом поглављу, илустроваћемо пре свега на примеру анализе по много чему репрезентивног првог поглавља. А „сигнали” за те промене су разноврсни, али пажљивом аналитичком лако оку уочљиви.

9. Приповедна структура ауторовог лика, како рекосмо, у *Хроници* је полиморфна и полифона, са динамичном сменом разних субјективних језичко-стилистичких маски. Конструкт и стилистичко језгро читаве композиције овог романа је динамичан лик архајског казивача, носиоца колективне свести *консулских времена*. То је заправо „систем језика” који се узајамно осветљавају. У тај први слој „система два језика из две временске равни: прошлости и садашњости, уводи се нови слој – „хор гласова” свести јунака, који се преноси опробаним техничким средством које краси модерни новоисторијски роман. Отуда се и код првог читања ствара утисак о „вишегласној субјективности” појединаца и чешће група, различите националне, конфесионалне, социјалне припадности, што доводи до укрштања неколиких субјективних сфера свести јунака, што доводи до унутрашње драматизације, сукоба неколиких свести у оквиру једног истог сегмента епске структуре, до динамичне

¹¹ Од посебног је значаја да је у завршној речеиници дошло до метонимијског преношења са тзв. просторном метонимијом, са једним од два основна модела просторног метонимијског преношења: „назив насељеног места (варош Травник) / житељи тог места (Травничани)”. У даљем тексту се, дакако, говори о тој основној врлини Травничана – о гордости: „Гордост, то им је друга природа, жива сила која их кроз читав живот прати и покреће и ударами видан знак по коме се *разликују од осталог света*” (стр. 14).

¹² Исп.: „Домаћи Турци су били, као што смо видели, забринути и зловољно су помињали могућност доласка консула” (стр. 18); „Вести о доласку страних консула, као све вести у нашим крајевима, јављале су се изненада, расле до фантастичних сразмера а затим нестајале одједном, да би се после неколико недеља опет појавиле новом снагом и у новом облику. Усред зиме, која је те године била блага и трајала кратко, ти су гласови добили први изглед стварности.” (стр. 19); „Поворка, као што се види, није била ни иначе много свечана ни многобројна...” (стр. 22); „Као веза између Конака и новог консула служио је везиров лекар и тумач César d’Avenat, кога су и Османлије и наши свет звали Давна” (стр. 24).

¹³ Исп.: „Тако би изгледао живот овога госта Барухове куће (француског консула Давила Б.Ч.) кад би требало да буде приказан у неколико реченица за неки кратак curriculum vitae” (стр. 26).

смене и сукобљавања различитог смисла у у оквирима јединственог приповедног контекста. На пример:

„Наравно да је сваки од њих (Травничана – Б. Ч.) посматрао ствари својим очима и са своје, често противне, тачке гледишта.

Католици, који су у већини, маштали су о утицајном аустријском консулу који ће довести помоћ и заштиту моћног католичког цара из Беча. Православни, који су малобројни и у последњих неколико година стално гоњени због устанка у Србији, нису очекивали много ни од аустријског ни од француског консула, али су у томе гледали добар знак и доказ да турска власт слаби и да долазе добра и спасоносна немирна времена. И одмах су додавали да, наравно, „без руског консула ништа бити не може”.

И сами малобројни али живахни Јевреји, Сефарди, нису могли да код оваквих вести задрже потпуно своју пословичну ћутљивост којој су их научила столећа; и њих је узбуђивала помисао да би у Босну могао доћи консул великог француског цара Наполеона „који је за Јевреје добар као добар отац” (стр. 19).

10. Најављена у „Прологу” дихотомија „ми” (Травничани) – „они” – тј. сви остали, наставља се у првом поглављу. Више пута поновљене структурно-семантичке анализе свих 28 поглавља потврдиле су импресију код првог прелиминарног читања текста да је управо прво поглавље репрезентативно стога што је премрежено свим видовима споменутих дихотомија, и то на малом вербалном простору од свега десетак страница

Ова општа дихотомија „ми” (Травничани) – „они” („консули” надаље се уситњава, дроби на тразличите тачке гледишта свих четирију конфесија:

У закључку бисмо хтели да истакнемо да је у овом раду дат тек сумарни преглед читавог низа дихотомија са заједничком обрасцом „своје” – „туђе” на неколиким пробраним примерима којима се одликује приповедна структура *Травничке хронике* на свим нивоима.

ЛИТЕРАТУРА

- Kazas 2006: Enver Kazas, „Трећи свијет” и његова мудрост искључивости (Слика империјалне идеологије и просвјетителске утопије у Андрићевој *Травничкој хроничи*). // *Слика другог у балканским и средноевропским књижевностима*. Београд: Институт за књижевност и уметност. Посебна издања. Књ. 30. 267–284.
- Слика другог у балканским и средноевропским књижевностима*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност. Посебна издања. Књ. 30. 504 стр.
- Šamić 1962: Dr Midhat Šamić, *Istorijski izvori Travničke hronike Ive Andrića i njihova umjetnička transpozicija*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1962, 216 str.
- Тартаља 1979: Иво Тартаља, *Приповедачеве естетика*. Прилог познавању приповедачеве естетике. Београд: Нолит, 1979, 336 стр.

- Лотман 1969: Ю.М. Лотман, О метаязыке типологических описний культуры. // *Труды по знаковым системам. Записки тартуского государственного ун-та*. Вып. 236. Тарту, 1969, с. 460–477.
- Творчество Иво Андрича. Миф. Фольклор. История. Литература*.// Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя. Тезисы и материалы. Москва: Российская Академия Наук. Институт славяноведения и балканистики. Научный центр общеславянских исследований (ЦЕСЛАВ), 1992, 112 стр.
- Цивьян 1990: Т.В. Цивьян, *Литгвистические основы балканской модели мира*. Москва: Наука, 1990, 121–122.
- Чович 1995: *Мотив „инстинкт смерти” в творчестве Иво Андрича и Ивана Бунина*// Славяноведение. Москва: РАН, 1995, No 1, 61–69.
- Čović 1992: В. Čović, Motiv „instinkt smrti” kod Andrića i Bunjina. (U:) *Ivo Andrić 1892 – 1992, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. Novi Sad, 1992, knj. XL, sv. II, 213–229.

Бранимир Ђ. Чович

ДИХОТОМИЯ „СВОЕ” – „ЧУЖОЕ” В НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЕ
„ТРАВНИЦКОЙ ХРОНИКЕ»

(Резюме)

В качестве важных компонентов повествования Андрича можно выделить четыре *locus*-а в качестве признака идеального закрытого пространства: это *постоялый двор, тюрьма, дом (на отшибе), софа в „Лутвином трактире”*.

Романный мир „Травницкой хроники”, ограниченный строгими временными рамками *Пролога и Эпилога*: двумя беседами бегов на Софе в „Лутвином трактире” – приобретает еще одну важную особенность: он структурирован по одной из самых частотных семантических моделей – „свое” – „чужое”, характерных для современного исторического романа, представляющую конструктивную доминанту композиции романа, которая растекается по всей нарративной структуре.

Этой дихотомией начинается (в последнюю пятницу в октябре месяце 1806 года) и заканчивается (в последнюю пятницу в мае месяце 1814 года) разговор бегов и беседой самого старого и уважаемого всеми, Хамид-бея Тескереджича, когда он в *Прологе* рассуждает о конце „своего”, боснийского образа жизни, унаследованного испокон веков в городе визиров – Травнике, противопоставляя его новому „чужому” консульскому времени. В *Эпилоге*, в беседе, заканчивающей роман, тогда, уже одряхлевший, Хамид-бег уведомил присутствующих турков о возвращении старого „своего”, боснийского образа жизни.

Эта дихотомия определяет также и специфику исторических источников: с одной стороны, „чужих” (с перепиской и мемуарами Пьера Давила, французского консула в Боснии, равно как и перепиской Паула фон Митерера и Якоба фон Паулича, австро-венгерских консулов в Травнике и некоторых других), а, с другой стороны, хотя и менее важных, но «своих» источников (в первую очередь, *Летописи монастыря франевогского монастыря в Крушево*).

И, наконец, дихотомия „свое” – „чужое” определяет повествовательную модель с двумя авторскими образами, с одной стороны, современника. описываемых событий, но не участника, и с другой, – образом современного историка, который оценивает прошлые события с высоты всезнающего и вездесущего повествователя.

Предраг Ж. ПЕТРОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

АНДРИЋЕВ *ОМЕРПАША ЛАТАС* КАО РОМАН О УМЕТНИКУ**

Андрићев недовршени, постхумно објављени роман *Омерпаша Латас* садржи неке од тематских и поетичких момената карактеристичних за жанр романа о уметнику. Лик сликара Вјекослава Караса у стваралачкој визури ауторског приповедача отвара питања о односу уметности и стварности, психолошкој мотивацији креативног чина и друштвеној позицији уметника. За разумевање овога Андрићевог позног романа битан је контекст како ауторовог прозног опуса у коме уметници (градитељи, сликари, приповедачи) имају повлашћено место, тако и жанровска традиција романа о уметнику у европској књижевности.

Кључне речи: поетика, приповедање, целина, недовршеност, сликар, лик, портрет, лепота, рефлексја, историја.

Разматрајући особености модерне уметности Ернст Блох изузетну пажњу посвећује роману о уметнику јер управо настанак и историја овог романескног облика, од Гетеа и Хофмана до Томаса Мана, открива неке кључне моменте за разумевање не само књижевности него и културе и друштва новијег доба, пошто антика и средњи век не показују ту врсту пажње према фигури ствараоца. Тематизујући живот уметника роман приповедачки и поетички интерес усредсређује на питања креације и односа уметника према друштву, владајућој идеологији и естетици. Управо поводом овог жанра може се пратити формирање свести о уметнику као јавној фигури која заслужује поштовања и занимање, али исто тако изазива и подозрење и сумњу као неко ко уместо онога што већ јесте, креира нешто ново, ко „ради на гласовима онога још–не које у стварању неког уметничког дела звуче сасвим посебно.” Оно што је узудљиво у роману о уметнику, вели Блох, то је „воља за новим путевима, с витезом, смрћу и ђаволом, а што као истински фаустовски мотив погађа читаво човечанство”.¹ У исти мах у самом роману може се пратити

* pedja611@yahoo.com

** Текст је резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ E. Bloch, *O umjetnosti*, Zagreb, 1981, 270.

формирање иманентно поетичке свести о могућностима и границама стваралачког чина што води до нових приповедачких облика, првенствено продора рефлексије и есејизације у нарацију те различитих форми аутореференцијалног дискурса.

Ти препознатљиви модернистички momenti – артикулисање гласова оног „још–не”, рад на делу у настанку, суочавање уметника са сопственом противречном стваралачком природом – присутни су у романима Рилкеа, Пруста, Џојса, Мана или Жида, као и прози њиховог савременика Иве Андрића.

У широкој панорами Андрићевог књижевног света тема уметности и уметника има значајно место. Ликови стваралаца – неимара, песника, казивача, сликара имају повлашћени статус. Питања о различитим аспектима стваралачког чина и његовог (не)разумевања присутни су подједнако у Андрићевој поезији, приповеткама, есејистици и романима, у распону од фигуративног, односно алегоријског и симболичног, до рефлексивног израза. Међутим, тек недовршени, постхумно објављени роман *Омернаша Латас* (1976) могао би се с правом назвати романом о уметнику. По неким поетичким моментима ово дело блиско је Андрићевој, такође постхумно објављеној, збирци приповедака *Кућа на осами* (1976), заправо својеврсном дискретном роману, заокружене композиције и са наглашено присутном фигуром приповедача који, бахтиновски речено, улази у естетску активност са ликовима који га посећују, проблематизујући тако однос стварности и фикције, могућности настанка приче и, коначно, самог чина приповедања. Очигледне тематске и поетичке везе ових двеју књига чине се важним за откривање могућих разлога зашто је *Омернаша Латас*, на коме је Андрић радио више од четврт века, ипак остао недовршен. Изгледа да је одговор на то питање упараво у вези са ликом уметника које се „бори” са лицима које портретише, односно са померањем наративног интереса романа са лика сераскера на сликара Вјекослава Караса и стваралачке недоумице које овај уметник носи. „Неко ко је најмљен да опслужи сераскера заузео је добар дио романа. Епизодиста-најамник прометнуо се у стуб-носач романа.”²

Омернаша Латас је у пуном смислу романескни портрет, јер свезнајући аутор приповедачки портретише Латаса обликујући причу а централни догађај те приче је сликарско портретсање паше које чини Карас. Дакле, и аутор и јунак су у истој естетској активности, остварајући је у различитом уметничком медију. Таква поетичка блискост приповедача и јунака која води „фигуративном приближавању ауторске перспективе самој причи”³ изразита је у Андрићевом роману *Травничка хроника*. Поредићи географску позицију Травника са „напола расклопљеном књигом”, приповедач већ на самом почетку сугерише да ће хроника која следи бити између осталог и прича о књигама, њиховом писању и читању, јер већина ликова пише (писма, дипломатске извештаје, песме, студије, лекаруше и др.) стварајући особену „стварност

² Јован Делић, *То што се зове сликар*: О лику Вјекослава Караса у Андрићевом недовршеном роману *Омернаша Латас*, *Иво Андрић: мост и жртва*, Нови Сад, Београд, 2011, 133.

³ А. Јерков, Неизрецива мисао о смрти и неизменљиво у *Проклетој авлији*, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 15, Београд, 1999, 191.

на хартији”.⁴ То је најочигледије код француског конзула и песника Давила који ради на епу о Александру Македонском, све време повезујући збивања из старог века са онима из свога, Наполеновог доба, решавајући тако исту поетичку дилему којом је опседнут и приповедач *Травничке хронике* – како представити збивања из прошлости, како оправдати интерес и наћи мотива-цију за минуле историјске догађаје који на први поглед немају никакве везе са садашњим временом, односно тренутком из кога допире приповедачев глас. Управо том питању Андрић посвећује пажњу у својој беседи поводом добијања Нобелове награде, оспоравајући површно схватање према коме писати о прошлости значи пренебрегнути садашњицу па чак и окренути леђа животу. „Мислим да се писац историјских приповедака и романа не би сложили са тим и пре би били склони да признају да сами стварно не знају како ни када се пребацују из онога што се зове садашњост, у оно што сматрамо прошлосту, да лакоћом као у сну, прелазе прагове столећа. Најпосле, зар се у прошлости као и у садашњости не суочавамо са сличним појавама и истим проблемима?”⁵ Важно за разумевање Андрићеве прозе, ово питање односа минулог и новијег историјског искуства намеће се у *Омерпашу Латасу* и кроз успостављање веза између два уметничка искуства која чине поетичку окосницу романа – оног деветнаестовековног, које припада Карасу, и модер-нистичког, чије је носилац ауторски приповедач. У роману се заправо може уочити неколико различитих, супротстављених погледа на сликарство који су израз верских, политичких, филозофских или естетичких убеђења поједи-них ликова. Док сарајевска чаршија у страху од пашиног зулума тајанствену вештину сликања види као враџину којом ће се удвостручити зло на овоме свету, а мула Шаћир Сафра уметност тумачи у куранском и платонистичком духу као узалудни ђавољи покушај да се свет у својој пролазности овековечи, дотле Омерпаша види сликарство као оруђе у служби сопствене промоције и остваривања политичких амбиција. Хировита Саида Ханума уметност оспорава као занесеност која је далеко од земаљских дешавања и судбине обич-них људи а, коначно, сам Вјекослав Карас као могућност да се лепота ухвати и трајно задржи. Главни ликова у роману тако се окупљају управо око теме уметности, творећи полифонију вредносних ставова о односу уметности и друштвене стварности.

Поглавља недовршеног Андрићевог романа углавном су организована као приповедачки портрети, чиме је ово дело најближе *Травничкој хроници* која има сличан мозаични склоп унутар оквирне композиције са издвојеним прологом и епилогом. Сераскер и мноштво ликова у његовој пратњи пред-стављени су портретистички, односно приповедачком поступком који је на-лик сликарском, што је иначе карактеристично за Андрићеву прозу, и то како за онај круг приповедака које се обично одређују као приповетке–портрети, каква је *Мустафа Маџар* или већина прича из збирке *Кућа на осами*, тако и за Андрићеву романистичку технику којом се унутар целовите композиције

⁴ И. Андрић, *Травничка хроника*, Београд, 1981, 134.

⁵ И. Андрић, О причи и причању, *Историја и легенда*, Београд, 1997, 61.

остварује приповедни мозаик портрета ликова и њихових животних судбина. Блискост естетске активности ауторског приповедача и јунака, сликара Караса, отвара низ поетичких консеквенци које битно одређују смисаони хоризонт романа. Однос двају медија, језичког и ликовног, и њихови међусобни утицаји и прожимања, могли би се пратити још од античких времена и познатог Хорацијевог захтева *ut pictura poesis* који је све до класицизма био окосница размишљања о изражајним могућностима књижевности, преко Лесинговог *Лаокоона* који аналогiju сликарства и поезије одбацује, успостављајући нову утицајну разлику између временских и просторних уметности, све до модерног, мултимедијалног доба која почиње од авангарде, експериментишући са комбиновањем језичког и ликовног израза.⁶ На таквом општијем плану промишљања односа сликарског и приповедачког медија, могло би се говорити о дискретном надметању приповедача и сликара у уметничком обликовању Латасовог лика и могућности сазнања његове интимае. У том стваралачком самеравању предност је несумњиво на страни приповедача али не, наравно, зато што сераскерев портрет, на коме је Вјекслав Карас заиста радио у Сарајеву половином деветнестог века, није сачуван,⁷ него због могућности нарације да развијајући имагинарну психологију продре у унутрашњи живот јунака. Наводећи познате речи Томаса Мана да је само у роману човек заокружен, цео и сасвим уобличен, Дорит Кон закључује да једино уметност прозе има ту изузетну могућност да представи унутрашњи живот човека, на чему почива јединствена спознајна моћ романописца. „Стварни свет постаје фикција тек када се разоткрије скривена страна људских бића која тај свет настајују”.⁸ Али ту романескну моћ да открије интиму јунака приповедач *Омерпаши Латаса* остварује управо посредством Карасовог лика, односно у спознајном садејству приповедачке и сликарске имагинације у поглављу „Оно што се зове сликар”. У стваралачком чину суочавају се уметник Карас и његов модел Латас, чиме то поглавље постаје чворна тачка у којој се сустичу приповедачка и сликарска наспарам политичке моћи у романској причи. Иако је однос између приповедача и ликова у Андрићевим хроникама традиционално одређен јер спознајна визура романа проистиче првенствено из позиције свезнајућег аутора, приповедач увек има потребу да своје поетичко искуство приближи самој причи – фигуром писца и писања у *Травничкој хроници*, ликом хроничара Хусеин-ефендије у роману *На Дрини ћуприја*, позицијим младића на прозору у *Проклетој авлији*, и, коначно, најизразитије, ликом сликара у *Омерпаши Латасу* који је од свих Андрићевих дела најближи модернистички профилисаном роману о уметнику у коме централни догађај постаје настајање пашиног портрета под Карасовом четкицом.

⁶ Уп. о томе: N. R. Schweizer, *The ut pictura poesis: Controversy in eighteenth-century England and Germany*, Herbert Lang, 1972.

⁷ В. о томе: Р. Вучковић, Историјски оквир романа *Омерпаши Латас*, Иво Андрић, историја и личност, Београд, 2002.

⁸ D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, 1978, 8.

У сценама Карасовог портретисања Омерпаше а потом и Саида–Хануме, разоткрива се неспоразум или завада са стварношћу у којој сви јунаци живе, радије прихватајући своју визију уместо стварности саме, препуштајући се задовољству сопствене имагинације која надјачава виђено. Док седе један наспрам другог, сликар и паша су изгубљени сваки у свом заносу, „гледајући се и не видећи се, заборављајући потпуно и један другог и себе сама, и време и место и свеолку стварност око себе”.⁹ Док позира, Латас себе види у униформи аустријског фелдмаршала препуштајући се својим скривеним политичким амбицијама и интимним жељама да надрасте своје ниско порекло и судбину конвертита. У таквом односу замишљена *слика о стварности* постаје јача од саме стварности изазивајући не само неспоразуме међу јунацима него и код Краса, који најинтензивније живи међу сликама, унутрашње конфликте између уметничког и грађанског лика сопственог бића.¹⁰

Латасов романескни портрет свакако није еквивалент Карасовог сликарског портрета, али приповедач и сликар деле сличне стваралачке дилеме, тачније оне које има сликар постепено се намећу и наратору организујући његову поетичку свест и водећи приповедање у правцу рефлексije о односу уметности и стварности, неразумевању историјског и друштвеног, с једне, и естетског феномена с друге стране, до спознаје неухватљивости лепоте, као једног од кључних опсесија Андићеве прозе од *Пути Алија Ђерзелеза* до *Јелене жене које нема*. Прича о сликаревом покушају да разуме и овековечи лепоту претвара се у својеврсну романескну хеременутику лепог, језгровито изражену у приповедачком исказу који полазећи од Карасовог животног и уметничког искуства, задобија снагу универзалног исказа: „Лепота, највећа од свих варки човекових: ако је не узмеш – нема је, ако покушаш да је узмеш – престаје да постоји”.¹¹ Ова тајна постојања а неухватљивости лепоте заправо и отвара роман. У првом поглављу, *Долазак*, сераскеру војну пратњу у проласку кроз Сарајево за тренутак прекида мали инцидент, упад суманутог младића. То је повод приповедачу за развијену дигресију о младићевом кратком сусрету са непознатом, нестварно лепом девојком која постаје његова опсесија, водећи га постепено у лудило. „Пола сата доцније”, завршава приповедач ову епизоду, „он је већ трчао из улице у улицу и хватао вечити и вечно недостижни осмејак лепоте, као да у свету нема ни царева ни царских ордија, ни сераскера ни његових страшних коњаника”.¹² На први поглед епизода која неме директиније везе са Латасовом боравку у Сарајево, посредно открива прави романескни интерес – на фону историјске и друштвене хронике конституше се прича у чијем центру је лепота, у уметности као и у живо-

⁹ И. Андрић, *Омерпаша Латас*, Београд, 1976, 142.

¹⁰ У приповеци *Панорама* (1958), посвећеној феномену покретних слика, приповедач се у једном тренутку пита: „Шта је свет, стварни свет са живим људима и њиховим међусобним односима израженим у имању и сили и власти, у новцу и рачуну, а шта слика света са својим богатством, лепотом и радосћу? – Објашњења ни одговора нема” (И. Андрић, *Деца*, Београд, 1996, 140).

¹¹ Исто, 177. О феномену лепоте у Андрићевој прози в.: Д. Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Нови Сад, Подгорица, 2003.

¹² Исто, 25.

ту. Сусрет са раскошном и недостижном Саида-ханумом обележиће Карасов боравак у Сарајеву као врхунац његовог животног и уметничког пораза пред нухватљивом тајном лепоте, пред којом сваки напор јунака Андрићеве прозе да је задрже и имају остаје трагично недовољан. „И у сваком тренутку долазио је до закључка да тој лепоти која је ту, поред њега, и која му, по свему, попуно припада, он никада неће имати свог дела. Никада, никада!”¹³

Карасов боравак у Сарајеву умногоме је близак оној позицији уметника у свету о којој говори један други сликар, Франциско Гоја, у Андрићевом имагинарно-есејистичком *Разговору с Гојом*. Друштвена позиција уметника као сумњивог лица, „путника са лажним пасошем”, који поготову код представника власти изазива подозрење, а потом и стваралачка позиција као Антихриста који „натчовечанским и безизгледним напорима допуњује неки виши, невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви, у ком би требало да живи целином свога бића”,¹⁴ одговарају Карасовом положају, који је додатно наглашен чињеницом да први илирски сликар борави у турској средини. Међутим, управо Гојино објашњење вештине портретисања открива ону кобну стваралчку „немоћ” Вјекослава Караса да лица која види, уметнички обликује у слике на платну. „Портретишући човека”, вели Гоја, „ми га убијамо сваким погледом помало, као што биолози убијају животињицу коју препарирају, када је умртвимо потпуно, он оживи на нашој слици. Само што је самоћа човека на портрету већа од самоће костура у земљи. То је вештина портретисања.”¹⁵ Карас, међутим с годинама губи ту способност да „умртви” и „препарира” ликове како би их на портретима, у чину уметничке креације, поново оживео. Напротив, све оно што је у његовој имагинацији фиксирано, до краја уобличено и „умртвљено”, престаје да буде стваралачки изазов и заувек бива лишено могућности да постане облик на сликарском платну. Дотле они ликови који су оставили дубок, али неодређен утисак, који су непотпуни и недовршени, постају инспирација и опсесија Карасовог уметничког бића. Ипак, ни такве енигматичне слике не постају сликарска дела, видљива и разумљива за људе, него авети које прогоне уметника, „неумртвљени” ликови који не могу да се смире јер нису постали уобличене и целовите уметничке креације. „А није лако живети са том аветињском збрком тако насталих слика у себи, вућ на десетке и стотине лица, предела и предмета, који га ноћу буде, не дају му да спава и нагоне га да води са њима дуге и замршене разговоре о људима и њиховим радостима или мукама, о прошлости или о садашњости, или о будућим данима и годинама, и облицима живота које оне носе са

¹³ Исто, 179.

¹⁴ И. Андрић, *Историја и легенда*, Београд, 1997, 13. У неколико есејима и аутопоетичких записа Андрић, размишљајући о различитим књижевним питањима, прави поређења са сликарством: „Ликови”, „Лица”, „Белешка за писца”. Вредна пажње су и два есеја о сликарима, „Гоја” (1925) и „Уметник и његово дело” (1957), посвећен Јовану Бијелићу.

¹⁵ И. Андрић, *Историја и легенда*, 19. Ова размишљања Андрићевог имагинарног Гоје блиска су неким ставовима из есеја „Дехуманизација уметности” (1925) шпанског филозофа Ортеге и Гасета који истиче да „стилизовати значи: деформисати оно што је стварно. Стилизовање укључује у себе дехуманизацију” (J. Ortega y Gasset, *The dehumanization of art and other essays on art, culture, and literature*, Princeton University Press, 1968, 23).

собом.¹⁶ Ова приповедачева артикулација Карасовог стваралачког немира добија статус аутопоетичке рефлексije која открива и могуће узроке недовршености самог романа. Већ од *Прокелте авлије* (1954) а потом и збирке *Лица* (1960) уочљива су поетичка померања у Андрићевој прози настала као последица модернистичког суочавања технике приповедања са интимом јунака. Успостављање сложенијег односа између приповедача и спознајне перспективе ликова значило је напуштање неких компетенција свазнајућег аутора и наглашенију улогу јунакове интима у обликовању приче. Све изразитије постају рефлексije о причи која настаје суочавањем приповедачке свести са тешко ухватљивим идентитетом лица: „И све тако, још једно лице, па још једно. Хтео бих нешто да кажем и о њему, да га задржим само на трен ока, али пре него што сам га добро сагледао, оно се замагљује и нестаје. За њим муњевито наилазе друга, потискују се, прескачу и смењују, улазе у мене. И ја више нисам ја, него безимени, неми простор преко којег стреловито, на светлосној траци без краја и почетка, пролазе у вијорним поворкама људска лица, тако да се губим у њима, нем и без лика, као у вејавици”, вели приповедач у уводном поглављу збирке *Лица*.¹⁷ Сличну стваралачку драму у којој га имагинарна лица из незавршених или никада почетих прича пресрећу, буде, збуњују, нуде се и наваљају, изразиће приповедач на почетку збирке *Кућа на осами*, готово понављајући исказе којима је у роману *Омерпаша Латас* описан немир Карасове уметничке имагинације. Управо је фигура уметника у недовршеном роману објединила неке кључне поетичке дилеме позне Андрићеве прозе, дилеме које нису могле бити разрешене у форми хронике. Померање наративног интереса на интиму и имагинацију лик сликара Вјекослава Караса тражило је другачија приповедачка решења, блисак можда управо оним из збирке *Кућа на осами* у којој уметник улази у имагинарни стваралачки дијалог са својим ликовима. Модернистички изазов целине која стално измиче и једнино може да постоји као дело у настајању, добио је у *Омерпашини Латасу* једини могући одговор – недовршеност која можда управо тиме открива тајну уметничког стварања.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 1960: I. Andrić, *Lica*, Zagreb.
 Андрић 1976: И. Андрић, *Омерпаша Латас*, Београд.
 Андрић 1981: И. Андрић, *Травничка хроника*, Београд.
 Андрић 1996: И. Андрић, *Деца*, Београд.
 Андрић 1997: И. Андрић, *Историја и легенда*, Београд.
 Bloch 1981: E. Bloch, *O umjetnosti*, Zagreb.
 Вучковић 2002: Р. Вучковић, Иво Андрић, историја и личност, Београд, 2002.
 Делић 2011: Ј. Делић, *Иво Андрић: мост и жртва*, Нови Сад, Београд.

¹⁶ И. Андрић, *Омерпаша Латас*, 169.

¹⁷ I. Andrić, *Lica*, Zagreb, 1960, 9.

- Јерков 1999: А. Јерков, Неизрецива мисао о смрти и неименљиво у *Проклетој авлији, Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 15, Београд.
- Ortega 1968: J. Ortega in Gasset, *The dehumanization of art and other essays on art, culture, and literature*, Princeton University Press.
- Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Нови Сад, Подгорица.
- Schweizer 1972: N. R. Schweizer, *The ut pictura poesis: Controversy in eighteenth-century England and Germany*, Herbert Lang.
- Cohn 1978: D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, Princenton.

Predrag Ž. Petrović

ANDRIĆ'S *OMER-PASHA LATAS* AS A KÜNSTLERROMAN

(Summary)

In the broad panorama of Andrić's literary world the theme of art and the artist occupies a relevant place. The characters of creators – builders, poets, storytellers and painters have a privileged status. Questions about diverse aspects of the creative act and its (mis)understanding are present in Andrić's poetry, short stories, essays and novels alike, ranging from the figurative, i.e. allegorical and symbolical, to the reflective expression. However, only the unfinished, posthumously published novel *Omer-Pasha Latas* could justly be termed a Künstlerroman. In some poetical points this work is close to Andrić's also posthumously published short story collection *The House on Its Own*, in fact, a novel in disguise, of a rounded composition and with a markedly present narratorial figure who takes part in aesthetic activity with the characters. Obvious thematic and poetical interconnections of these books appear important to the discovery of possible reasons why *Omer-Pasha Latas*, which took Andrić over a quarter of a century to compose, still remained unfinished. It seems that the answer to that question leads to the very character of the artist struggling with the faces that he portrays, i.e. to the shift of narrative interest of the novel from the character of Latas to the painter Vjekoslav Karas and the creative doubts which this artist harbours.

Key words: poetics, narration, whole, incompleteness, painter, character, portrait, beauty, reflection, history.

Часлав В. НИКОЛИЋ*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет**

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИСТОРИЈА, КУЛТУРА, ГОВОР: СВЕДОЧАНСТВО ТРАУМЕ У РОМАНУ *ТРАВНИЧКА ХРОНИКА* ИВЕ АНДРИЋА

У досадашњим научним радовима претежно се издваја историјска основа романа *Травничка хроника* Иве Андрића. Потребно је, међутим, историју, културу и језик тумачити и према особеним перспективама јунака књижевног дела. Стога фигуру француског конзула Жана Давила препознајемо не само као улогу појединца у историји и култури већ и као инстанцу новог, сензибилног, аутентичног разумевања елемената културе и историје у Европи модерног доба. У раду се утврђује потреба и аргуменује могућност ширег схватања смисла историјског дејства. Наговештава се и могућност испитивања Андрићевог приповедања које би Давилову идеју о сталности путовања, односно мисао о поновљивости и бесциљности, о беспућу из кога се тешко излази проверило и према искуству јунака у другим Андрићевим делима.

Кључне речи: историја, култура, говор, путовање, тачка

I

Иако је историјска заснованост приповедног света романа *Травничка хроника* Иве Андрића утврђена и описана, неопходно је фигуре као што су историја и култура сагледати и према томе како се појављују у индивидуалним оптикама Андрићевих јунака, односно према томе какав се смисао историје, културе и хуманитета успоставља у хоризонту за историју, Другог, драму и смисао осетљивог субјекта. Појаву француског конзула Жана Давила можемо тумачити управо као поетичку, и идентитетску, категорију која унутар текста дела узводи не тек улогу појединца у актуелном амбијенту историје и културе, већ испуњава перспективу аргументованог (пре)осмишљавања културних могућности и историјског дејства у Европи модерног доба. Веома је важно

* caslav.nikolic@yahoo.com

** Овај рад је део истраживања у оквиру пројекта 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

осветлити фигуру Давилове „позадине свести”, испуњене осетљивошћу и сећањима, као једну, чини нам се, драгоцену потврду да „у уметничком делу оно што остаје у позадини врло често има снажније уметничке последице но оно што је очигледно и што формира тек основу романескне грађевине за коју је од пресудне важности обликовање детаља” (Јерков 1996: 295).

Премда одлазак „код Лутфе на кафу” предвиђа евоцирање чини се тек једне безазлене необичности – јер баш се Лутфино „име памти и изговара тамо где су заборављена имена толиких султана, везира и бегова” (Андрић 1964: 9) – неизоставно се мора осветлити принцип који унутар културноисторијске меморије травничког друштва изводи фундаментални квалитет онога што се у историјској равни травничког и босанског микросвета препознаје као резонантни тон идеје о смислу постојања онога што у том микросвету постоји: јер је кроз нараштаје, место које се звало Софа, утврдило своје „друштвено и политичко значење”. Скоро онтолошки консеквентна, безусловност смисла дефинисаног у кружној архитектури Софе није имала само обележје културне, друштвене или пак историјске анализе, већ и обележје својеврсне политичке норме, чији је стандард одмерен коначношћу воље и одлуке највишег принципа царевине: оно „што је на Софи речено претресено и закључено, то је било готово исто толико колико да је речно међу ајанима, на Дивану код везира” (Андрић 1964: 9). Ако су реч, претрес и закључак смисаоно дефинитивни, приближно обавезности закључка у везирском амбијенту престонице, онда готовост друштвеног и политичког значења, која је одредила важност Софе „кроз нараштаје” јесте непрекорачиви бедем, непрекорачиво утврђење језика, (бе)смисла и егзистенције пред које ће изаћи француски и аустријски конзул, у роману *Травничка хроника* Иве Андрића.

Културна и политичка могућност утврђивања и утврђености травничких бегова дефинише цивилизацијски херметизам унутар чијег система не опстаје само механизам селекције да они са стране буду „припуштени у њихов друштво”, већ и механизам непроменљивости који релативизује снагу сваког упада у херметично, јер осећа сигурно опадање и откидање страног тела. Стога ће, у најави доласка конзулских времена, беговску неодређеност пред чињеницом скорог Наполеоновог конзулског уласка у Травник, разрешити Хамди-бег Тескеречић, фигура чија старина претпоставља извесне митске квалитете, чија „спора али јасна” реч прекида сва „нагађања, слутње и бојазни”, и тиме као да открива ону приповедну инстанцу што досеже крај конзулских времена, пре него су и наступила, крај романа, пре него је пролог довршен а отпочело приповедање у првој глави, довршеност свега и свих:

„А и да дођу, неће Лашва потећи наопако, него опет овуда куда и тече. Ми смо овдје на своме, а сваки други који дође на туђем је и нема му дуга станка. Војске су овдје падале па се нису могле дуго задржати. Многи је овдје дошао да остане, али ми смо сваком досада у леђа погледали, па ћемо и њима, ако баш дођу” (Андрић 1964: 11).

Пред извесношћу друштвено-политичке утврђености травничког дивана све стране и друго препознато је као већ довршено и прошло. Осећај властитости – јер „ми смо овдје на своме” – као осећај властите непроменљивос-

ти, трајности, представу о друштвеном животу успоставља као изнимну: не условљава време ту идеју непроменљивог друштва, него је управо потврђује. Наспрам беговске логике сигурности препознато је друго у коме се не могу сакупити снаге које би драматично могле одредити или изменити искуство утврђености травничког живота. Координате културног и политичко-историјског амбијента Травника, Босне и турске царевине заснивају, из перспективе најстаријег травничког бега, аксиолошки релевантну оријентацију, сагласно којој дотиче и сигурност искуства прошлих времена, али и сагласно којој се образује етос критике наступајућих времена, уверење о немоћи будућности да се испуни друкчије до као потврда турске утврђености. Дефинисање другог, сваког другог, као немоћног да се самери турској утврђености – Јер, „неће Лашва потећи наопако, него опет овуда куда и тече” (Андрић 1964: 11) – односно као оног који се у Травнику не може трајно настанити, дуго задржати, у центру политичке и друштвене утврђености, укида онтолошку могућност простора трајне коегзистенције немодерног и модерног. Дефинитивно постојање политике која у свој повлашћени простор неизменљивости „припушта” само угледне читује трансфигурацијску реакцију према другом, чије се присуство мора прихватити, али чији је одлазак још извеснији, у чије се вредности може погледати, али које се никада неће примити, чији се говор и мисао о животу могу чути, али који ће утихнути и који ће се заборавити када се њиховим сопственицима у леђа погледа. Поглед онога који остаје јесте гест декомпозиције сложене слике света, поглед нивелације, што у свом простору минимализује разлике, вредносно осмишљавање унификује, а говорну разноликост света западних друштава негира у корист готовости онога „што је на Софи речено, претресено и закључено”, а што је имало „своје утврђено друштвено и политичко значење” (Андрић, 1964: 9)

Разумевши травничку утврђеност као гордост, наслеђену и мучну обавезаност себи, својој породици и вароши, односно обавезаност недостижном представом „коју они имају о себи самима и о својој вароши”, Иво Андрић дефинише травнички горди херметизам не „наивном надменашћу”, већ злодухом модерних времена. Ако су нова времена непријатна и безнадежна, могућно је установити један етос спрам времена, који осим недостижности властитих идеала претпоставља лукавост као могућност да се премости сама модерна историја. Културни модел изграђен на идеализованој пројекцији властите вредности и посебне опрезности и сналажљивости да се упркос модерној историји живи као и увек, кроз нараштаје, Андрић сагледава кроз аксиологију која постулира жељу да се живи, „колико је год могућно”, изван доминантних историјских токова. Ако је догађаја и промена крајем 18. и почетком 19. века било „заиста много и од сваке руке”, ако су се у травничкој котлини заустављали „као бујице или наноси”, ако је историјски ковитлац у Европи определио ништавност надања, те историјски песимизам – јер услед времена и бурних промена „добро није могло доћи” (Андрић 1964: 15) – Травничани су, сугерише Андрић историјско-психолошки каузализитет, интериоризовали и идеју о немогућности промена која би определила оптималну аксиолошку сврху – добро, као и идеју о нужној откинутости Травника од

ма какве промене, будући да нема оних промена које не би биле непријатне и изненађења која не би раскривала све веће зло у свету. Отуда живот у „најгосподскијем граду на Земљи” не изискује само одреченост „од слава, од крупних гостију и великих догађаја”, већ и непрекорачивост границе између света промена и Травника.

Међутим, утврђење је и оно из чега се не може изаћи. Наиме, ако сваког Травничанина обележава дуга и кривудава линија тешког пута који од жеље и помисли води видном или гласном изразу, за француског конзула Жана Давила, на почетку 1814. године, откриће се управо знање да се лична историја тражења средњег пута, линије смирења и достојанства личности, не може лако изнаћи, премда се одлази из Травника. Ако се „двадесет и пет година” идења, тражења, налажења, губљења, стицања заноса, растрзања и трошења одвијало не по линији модерне егзистенцијалне и историјске прогресије, већ онако како упризорују „варљиви лавиринти из источњачких прича”, онда се чини да је баш Травник симболичко место тачке, довршености пре почетка. Управо је у Травнику Давил дошао „на тачку са које је кренуо кад му је било осамнаест година” (Андрић 1964: 418). Његове „поцепане хартије и испретуране копије” као да коментаришу оно место-тачку „са које опет почиње круг, као са сваке друге тачке у кругу” (Андрић 1964: 418). Травник, дакле, није само круг у који се случајно улази путовањем што је само привидно ишло напред, већ она тачка историје и културе у којој се истинска природа путовања, као кретања „уокруг”, као догађања још једног обртаја, испуњава у заокружености тачке.

II

На почетку 1814. године Жан Давил може себи да призна како „има већ више од године дана, откако као своју личну судбину доживљује слом живог освајача” (Андрић 1964: 431), јер ће као једна од многих фигура у великом апарату војне и политичке Наполеонове моћи само демонстрирати како, „од догађаја који су се чудесном брзином ширили од њега („од тога Бунапарте” – Ч. Н.) по Европи, као круг таласа од свога средишта” (Андрић 1964: 17), води једна линија која, као „пожар или зараза”, не стиже само „онога који бежи као и онога који седи непомичан”, већ све што је у кругу било распрострањено, па све што се креће, позива у непомичност, у тишину. Једноличност тишине јесте исход путовања, говорења, надања француског конзула: у једном лику тишине сакупљени су људски гласови, шумови воде и ноћи, и као последњи трагови утопљеништва затомљени у тишини у коју „све тоне”, као што је „потонуо и ’Генерал’ и, пре њега, толики моћни људи и велики покрети” (Андрић 1964: 432). Премда „све тоне” у једноличну и потпуну тишину, из Давилове беспутности одваја се једна линија што „као нечујна унутарња мелодија”, можда неће олакшавати даље кретање самом Давилу, колико ће олакшавати писање самом Андрићу, у конституисању новог књижевног ода-

зива гласу удављеника и трауматичном искуству тачке, у отварању пута „за све људе”.

Али тај који Жан Давил на крају романа није, тај према коме се отвара Давилов жељени пут – јер пут постоји – да „кад-тад” буде пређен до достојанственог испуњења, до сазвучја унутарње мелодије и личне судбине, не само да слуги неко друго, ново поље Андрићевог књижевног стварања, како би се потврдило, већ на појединим местима у роману *Травничка хроника* открива могућност човека коју Давил не реализује у социјалном амбијенту, али је доживљајно ипак досеже. Двострукошћу Давилова, дакле вредност његове фигуре у оквирима званичне историјске представљивости, као и вредност наговештена у тајновитим ноћним репрезентацијама неког непознатог Давила, изискује да и аксиолошку довољност официјалног историјског знања, односно неизбежност норми официјалне културе, препознамо као недовољну пред могућношћу оне аксиологије која би недовољног, просечног, француског конзула одредила као онтолошки довољног човека. Јер док је дању, у разговорима са другим људима, он „био одрешит и миран човек, са одређеним именом, звањем и рангом, јасним циљем и видљивим задацима”, Давил је ноћу „био и оно што јесте и све оно што је некад бивао или што је требало да буде” (Андрић 1964: 23–24). Указујући се самом себи, током првих, дугих „февруарских ноћи” у Травнику, као „стран, вишеструк и на махове потпуно непознат”, Жан Давил препознаје себе управо у аспектима који ће у Андрићевој књизи усложњавати смисао и вредност свега виђеног и догођеног, сугерисати она значења која ће, премда интимно најрелевантнија, недостајати у официјелним историјским записима, или конвенционалним песничким покушајима.

Приповедно искушавање Давилове вишеструкости у *Травничкој хронизи* развија се у сталан ток допуњавања (или пак опозивања) документарне основе романа, односно сврхе дипломатске службе, као што смисао сакупљен историјом дана бива сучељен у Давиловој свести са необичним смислом историје ноћи. Давилово колебање између сна и јаве не изискује тек потребу за растрежњењем, већ потребу за сналажењем између две опречне историје свога живота. Ако су „ снови имали више везе са јавом досадашњег његовог живота, а садашња јава личила пре на неки сан у ком човек бива нагло бачен у чудну, далеку земљу и доведен у необичан положај” (Андрић 1964: 24), онда је онирички квалитет Давилове травничке епизоде одредио и један оптималан епистемолошки карактер бивања у самом Травнику. Не само као моћ откривања цивилизацијске баријере западном човеку, утиснуте у друштвенopolитичкој нормативности Софе и Конака већ много више, чини се, у прилици да се из сновидне необичности травничког положаја може разумети пријатна, и баш зато сновидна обичност пређашњег живота, како би се на крају открила подударост двеју стварности, њихова истоветна испражњеност, њихово истоветно беспуће. Отуда је чудноватост травничког Давиловог положаја она вредност која узводи Давилу моћ прозирања пута којим је пошао, свега онога што је био, као и онога што је требало да буде, премда никада није могао бити.

Ако је доласком у Травник „нагло бачен у чудну, далеку земљу и доведен у необичан положај”, Давил је заправо приведен могућности да зна, да зна природу свога кретања кроз историју, да зна „што други смртни не знају” (Андрић 1964: 417), те да у тој примакнутости оностраном тријумфу знања окуси овоземаљску несрећу. Прозирност трауме опадања и беспутности јесте онај домет захваљујући којем се Давилово ноћно умногостручење и сам роман *Травничка хроника* морају уважавати, упркос несумњивом обиљу литерарно уважених историјских референци. Књижевни говор обелодањује тако и немогућност/проблематичност историјског говора и говора о историји. Давилова вишеструкост непозната званичним документима, опредељује књижевни говор и књижевни документ као убедљиву композицију разноврсних и разноврсно доживљених знања. Давилова вишеструкост претпоставља и могућност вишеструког писања, Давиловог можда, Андрићевог о Давилу сигурно.

Неистражени простор Давиловог унутарњег живота постоји у роману *Травничка хроника* као какво несвесно присуство другог, ноћног Давила, никад досегнутог али могућег Давила, јер је Травник простор искушавања те могућности. Уткивање непознатог, вишеструког Давила у ток конзулских времена треба да оптималног Давила суочи са травничком непомичношћу. Стога „осетљивости и сећања, ступала су у позадину свести, одакле ће се још често јављати, надовезујући се чудно и неочекивано на свакодневне догађаје или необичне доживљаје новог живота у Травнику” (Андрић 1964: 26). Давилова свест је отуда слојевита и уколико су службени записи више уопштени, конвенционални, утолико се она позадина Давилове свести у коју су положене осетљивости и сећања, може сматрати истинским језгром Давиловог положаја, управо својим чудним и неочекиваним надовезивањима на Давилове травничке догађаје и доживљаје.

Позадина свести јесте упориште оног Давила који ће моћи да зна што други смртни не знају. Надовезаност осетљивости и сећања на нови живот у Травнику уоквирује конзулска времена као ситуацију у којој се Давилове онтолошке диспозиције (оно што је „некад бивало”, оно што јесте и оно „што је требало да буде”) приводе својим коначним рестриктивним доказима. У односу на Давилове званичне извештаје француској влади разноврсне манифестације Давилове емоционалне и психолошке разностраности, у књижевној структури, успостављају једно поље значења у *Травничкој хроници* које је својеврсни подтекст (или предтекст) историографским фактима. Али Давилова „позадина свести” јесте критичка одступница у односу на историју, необични потказивач историје, али и потказивач немоћи субјекта да се према историји активно одреди, да дефинише и испуни свој пут. Играјући „непуних осам година” на травничкој позорници „разне сцене једне исте тешке и неблагодарне улоге”, Давил ће све време осећати да његов пут у Травнику изгледа као „црна, а ужарена линија која боли, а коју заборав споро брише и блажи” (Андрић 1964: 29). Јер одређење травничким необичним положајем није тек препознавање властитог театарског искуства, већ увођење у травничку непомичност, свечаном поворком на путу до Конака који ће се у његовој свести уписати „као црна, а ужарена линија”.

Пролазак кроз широку капију Конака, Андрић симболички обележава као улазак у „ружна циновска уста из којих бије и базди задах свега онога што у огромном Конаку живи, расте, троши се, испарава или болује” (Андрић 1964: 29). Осетљивости и сећања из Давилове „позадине свести” црном ужареном линијом надовезаће се на трајну глад и вечито трошење у Конаку, да се и сама претворе у оно што непрестано тражи, у оно чиме се непрестано троши. Уколико се и може, јер се мора, прећи планински непрелазна нужност писања извештаја министру и амбасадору, којим ће се све доживљено „још једном преживети и све приказати тако да не буде ни сувише на штету његовог угледа а ни далеко од истине” (Андрић 1964: 35–36), значи да има једна изразита мера у позадини Давилове свести, изнова допуњаване новим осетљивостима и успоменама, новим траумама, која се не исписује, јер оно што се већ пише, и као службени извештај и као књижевна транспозиција историје, јесте конструисање безбедне тачке, а безбедна тачка јесте принцип рестрикције. Равнотежа између властитог угледа и истинитости писања одређује недовољну пропустљивост онога што се изнова мора преживети. Пошто је домен Давилове осетљивости и сећања у Травнику окупљен око најбољнијег, око црне и ужарене линије, писање као достизање уравнотеженог положаја, између неокрњеног угледа и блискости истини, постаје идеолошко наративизовање номиналних вредности које су Давилу стране онолико колико је конзулу Давилу непознат вишеструки Давил ноћи. Оно што се живи неће се написати, оно што се тражи, достојанствено, угледно живљење – неће се наћи. Етичко-логички параметри Давиловог писања уобличавају фигуру фикционалног, друштвено-политички подобног дипломате, али унутар поља прозирности у самом роману конфигуришу инстанцу трауматичне запречености да оно тешко које се живи, оне „крупне и тешке тајне”, онај капацитет несреће неспознате од других, другима буде раскривен.

Суочавање са документима за Давила је суочавање са „непрелазном планином” прећутаног и прећуткивања, али његов фикционални етос предвиђа нужност прекорачења непрелазности, упркос оном тешком које, чини се, не може прекорачити на ову страну. Но, Андрићев приповедни етос моћ прозирности утемељује на отворености за прекомерност коју документи не прихватају, за прекомерност која може нарасти до беспућа и бити – тачка. Ако се у литератури и „прикрива истина света живота”, несумњиво је да се „историјска и политичка природа света” не могу „разоткрити без књижевне рефлексije, па је иманентна поетика од посебног значаја и за спознајну вредност приповедања” (Јерков 1996: 303). Прекомерност личног бола јесте оно што херменеутичка знатижеља мора моћи препознати, јер ће тако препознати основни квалитет Давилове фигуре у *Травничкој хроници*, као квалитет модерног света: расцеп. Јер, с оне стране непрелазности официјалне текстуализације јесу дневни извештаји, поткрадање самога себе, нада, другоразредна поезија, са Давилове ноћне пак, вишеструкост суочена са принципом колапса, са црном линијом, сумња, страх, умањење самога себе, чије је досезање аутентичног гласа, гласа „који допире све слабије и слабије, у све дужим размацима, као дозивање дављеника који тоне, помаља се опет на површину, да

још једном викне, и поново још дубље потоне” (Андрић 1964: 432). По цену угледа и можда далеко од истине, задатак је чути баш тај глас, јер моћи чути значи моћи гледати „у нарочитој светлости и под необичним углом”, како све постаје „велико, важно, тешко и непоправљиво”, моћи осетити како „тишина својим немужским језиком говори” (Андрић 1964: 132), моћи досегнути оно најдостојније у књижевном јунаку, у човеку: његову унутарњу мелодију.

Иако у Андрићевом роману симболички дефинише немоћ да се беспуће у човеку превазиђе, тачка не представља и онтолошку доминанту Андрићевог света. Јер као да се, на крају *Травничке хронике*, Давил отвара према самом Андрићу и другим могућностима које овај беспућу може супротставити, када неколико реченица пошто је кретање у кругу одредио апсолутном мером („сви”, свеважење круга), сопственој и травничкој беспутности исказује услов, као модус искорачења из перманентне, исцрпљујуће поновљивости: „А смисао и достојанство пута постоје само уколико умемо да их нађемо сами у себи” (Андрић 1964: 419). Између Давилових рефрена о бесциљности, а сталности путовања, о тражењу и замору, пробија необична, неочекивана реплика, као реплика Давилу самог Андрића, или пак неког његовог другог јунака, о томе како се смисао и достојанственост пута ипак могу пронаћи. Та је могућност дестинација према којој, за њега недостижној, израста Давилова траума беспућа, узалудног тражења, потонућа, а то је и димензија у којој ће Андрић огледати свог можда највећег књижевног јунака – Тамила, на правом путу, у средиште самога себе.

ИЗВОРИ

Андрић 1964: I. Andrić, *Travnička hronika*, Zagreb: Mladost, Beograd: Prosveta, Sarajevo: Svjetlost, Ljubljana: Državna založba Slovenije.

ЛИТЕРАТУРА

Јерков 1996: А. Јерков, Иманентна поетика и сазнајна моћ Андрићеве *Травничке хронике*, Београд: *Књижевност*, књ. 101, св. 5/6, Београд, 294–303.

Časlav V. Nikolić

HISTORY, CULTURE AND LANGUAGE: TESTIMONY OF TRAUMA IN THE NOVEL
TRAVNIK CHRONICLE BY IVO ANDRIĆ

(Summary)

In the earlier scientific work stands out mainly historical basis for novel *Travnik Chronicle* by Ivo Andrić. However, the history, culture and language should be interpreted from the perspective of themselves heroes. Figure of the French consul Jean Davil should be interpreted not only as a part of the individual in history and culture, but also as a new perspective, sensitive understanding the elements of authentic culture and history in modern Europe. The paper suggests the need for understanding the wider sense of the historical effects.

Key words: history, culture, language, travel, point

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

„УБИЛАЧКИ ИДЕНТИТЕТИ” У КРАТКОЈ ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА

Колико идентитет утиче на индивидуализацију и колико однос колективног и индивидуалног идентитета ствара негативне стереотипе, показује се на примеру кратке прозе Иве Андрића. Експонтовски поратни немир индивидуалног, који из позиције убиства и ратничке мржње ниже лирику зебње за људску јединку шири се у краткој прози различитих тема на социјалне и националне проблеме оне Босне којој је дијагнозу писац поставио још у својој докторској дисертацији; на тај начин поставио је општије и универзалније питање о односу стваралачке културе већинског народа према мањинској нацији и поставио поразну дијагнозу о тамном вилајету у којем доминира мржња. Извор тој мржњи, међутим, различито се тумачи код новијих писаца, Миљенка Јерговића и Мухарема Баздуља.

Кључне речи: идентитет, Иво Андрић, *Ex Ponto*, постколонијална теорија, теорија културе

„Откако сам напустио Либан 1976, да бих се настанио у Француској, колико ли су ме само пута упитали, са најбољим намерама на свету, да ли се осећам ’више Француз’ или ’више Либанац’. Вазда одговорим исто: ’И једно и друго!’ Не из неке потребе за једнакошћу или правичношћу, већ зато што бих лагао одговоривши другачије. Оно што чини да сам ја ја, а не неко други, јесте то што сам тиме на размеђи две земље, два или три језика, више културних традиција. Управо то дефинише мој идентитет. Да ли бих био аутентичнији ако бих себи ампутирао један део самога себе?

Онима који ми поставе то питање објашњавам, дакле, стрпљиво, да сам рођен у Либану, да сам тамо живео све до своје двадесет седме године, да ми је арапски матерњи језик, да сам најпре у арапском преводу открио Диму и Дикенса и *Гуливерова путовања* [...] Али, с друге стране, живим већ двадесет две године на тлу Француске, пијем њену воду и њено вино, моје руке свакога дана милују старо камење, пишем своје књиге на њеном језику и она никада више неће за мене бити страна земља.

Пола Француз, дакле, а пола Либанац? Нипошто! Идентитет се не распоређује, он се не дели ни на половине ни на трећине, нити се разврстава по преградама. Ја немам више идентитета, имам један једини, сачињен од свих тих елемената који су га обликовали, према посебном 'дозирању' које никада није исто од једне особе до друге" (Maluf 2003: 5).¹

Наговештавајући на почетку свог есеја-књиге идеју мешаног идентитета као залога отворености једне културе, самим тим, и отклањања убилачког елемента у саживоту с другим припадницима једне културе, Амин Малуф, који овде постаје саговорник Андрићевим јунацима, грчевитим отпором бори се против једнонационалног менталитета, који, зарад чистунства и, дакако, своје необразованости, не прихвата сложени идентитет, па га не само маргинализује, већ изазива болне, егзистенцијалне чак, ломове на линији етничког и верског. С друге стране, пак, а истовремено и једнаковредно, у овој причи о погубности једностраности тумачења идентитета код Андрића, запажања и тумачења постколонијалне теорије, било код Едварда Саида било код његовог коректора Хоми Бабе, јединствено показују колико се и језиком својим и судбином својих јунака, и својом нарацијом и наратором као јунаком те нарације, писац Иво Андрић, дакле, својом књижевношћу, борио за дезидеологизацију културе. Можда реч „борио” звучи прејако, поготову кад се овде у обзир узимају две реперне тачке, које се тематски, идеолошки и културално смештају у исти временски период, пораћа, око 1920. године, мада су настале у различитим временским одсечцима Андрићева стваралаштва. Да не буде више замковите тајне: реч је о *Ex Pontu* и сасвим одређеним приповеткама или записима Андрићевим, од којих је свима најпознатија она насловљена „Писмо из 1920. године” и која је своја прозна тумачења, друкчија од Андрића, добила у књижевним остварењима Миљенка Јерговића и Мухарема Баздуља. О томе би се могло још више, али то није наша тема.

Оно што се као насловљени проблем појављује на почетку Андрићевог стваралаштва, добија своје друкчије димензије, друкчије вредносне категорије и друкчије тумачење у касније насталим приповеткама. Рекло би се краће: готово диспаратно би изгледало то литерарно решење културолошког нивоа свести о идентитету, његовој убилачкој особини као категорији егзистенције. Док је, тако, у *Ex Pontu* репрезентован индивидуални идентитет као једино могућно исходиште из разорног убилачког, из времена ратног, из доба мрака у крви, дотле је у „Писму”, на пример, репрезентован колективни идентитет који рађа стереотип мржње, оног израза који најубојитије засеца у ткиво приче, чак 37 пута изречен, при крају приповетке тако акумулисан да сваки пут поновљен рађа градацијски низ типа климакса. Да ли је, међутим, однос таквог колективног и оног индивидуалног разумљив, мада не и оправдан,

¹ Оно што јесте убилачко у идентитету представља у индивидуи осећај неприпадања, о чему, на подлози контрастно постављених индивидуалног и колективног идентитета, пише и Едвард Саид у сећањима на свој живот (уп. E. Said 2007). У српској култури овакав осећај нелагоде исполио је у својим мемоарима и Симеон Пишчевић, али и Црњансков Вук Исакович, као симбол сеобалачких Срба који су, сви одреда, имали судбинско предодређење „унутрашњег емигранта”.

на оси сопство – друго, или ја – колектив, где се све што је индивидуално, а друкчије од идентитета колектива (вера, нација, пол, образовање, социјални статус), да ли је, понављам, таква корелација онај битни извор наметнутог осећања „странца” који се мржњом изгони, а а бежећи пред мржњом и од ње, од те мржње и страда?²

Унутрашњи емигрант *Ex Ponta* странац је, пак, самом себи. У питањима, лутањима по себи и у себи решење проналази не у колективу, већ у души и љубави, о чему се тумачење налази у етичким расправама енглеских теоретичара (Eagleton 2002; Eagleton 2011). Чак и кад су „орадовани дани кратки као љубав, а ноћи после великог губитка дуге као чекање, као патња и све што боли” (Миро Вуксановић у размишљањима над Вуковим *Рјечником*), чак и кад је после убилачког рата с ознаком мржње тако мало остало залога животне и животодајне емоције, наратор младалачке медитативне прозе непрестано упире прстом у – душу и у љубав. Јасно је да су те емоције супротне оној из „Писма”, али је зачуђујуће колико та реч упорно изостаје из *Ex Ponta*, где би била природна као контрастна боја чујности љубави. А можда управо из тих разлога и изостаје!

Експонтовски приказ, који у свом епилогу има, за разлику од завршетка „Писма из 1920. године” речју смрт, управо исказ: „не, оче, идем да живим!”, није само веран у објашњавању разних момената такве изгнаничке душе, већ и у одбијању да се систематизује једночланост идентитета, будући да би то био самоубилачки факт. Колико је, међутим, такав став у опречности с Максоровим писмом из 1920? Ова два Андрићева дела, *Ex Ponta* и „Писмо из 1920. године”, досад нису били посматрани као серија јединственог књижевног пројекта, од којих се свако од овде укључених дела, било као младалачка ритмичка проза било као приповетка, сукобљава и сучељава с проблемом „убилачког идентитета” као чворишта такве литературе која променом нивоа идентитетског сукоба уочава проблем, а увек исти, али из другог угла, што би Џонатан Калер рекао – методом „вечно покретљивог прста”.³

² Кад се културолошки размишља о освајању Америке (Todorov 1982), уводе се појмови открића, освајања, љубави и спознања Другог. Унутар сазнања љубави, тј. пријатељства, тј. толеранције итд. у овом непрекинутом низу, усвајају се елементи разумевања различитости и поштовања другости као залог отворености колективног. Управо на критици недостатка такве културе балканског менталитета идеологизована је убилачка ситуација Максоровог мешаног идентитета као наговештај убилачког у свом исходишту. Прилично скептичан став Андрићев, тако утемељен, савремени прозансти разрешавали су матрицом неког другог кривца. Ако сам тачно разумела и Андрића и Јерговића, па и Баздуља, чини ми се да су својом прозом одговарали на имплицитно питање о томе како Андрић данас чита – баш тако, презентски – национални идентитет.

³ Кад се пажљиво пореде Андрићев ставови из Дисертације (Андрић 2009) с идејама у његовој лирској прози и у приповеткама, види се колико је још тада аутор искосио поглед ка злу, касније претвореног у мржњу, које се стекло турском окупацијом. Нарочито је видљиво у приповеткама оријенталне тематике (Вучковић 2009), али се трагичност босанског и, шире, балканског идентитета означавала појмом судбинског, наликујући и овде истоврсним ставовима у предговорима које је Симеон Пишчевић у 18. столећу исписао уз своје троделне мемоаре. Забршена појединачна судбина, дакле, индивидуалног губила је битку с колективним и постајала његова жртва. Дефетистички став Андрића није напуштао од дисертације све до прозног остварења. Његовим идејним сапутником може се сматрати проза Александра Тишме, без обзира на то што је она тематизовала зло Другог светског рата.

Код „идентитет” добија своју одредницу погубности, и код Андрића и код Малуфа, управо на феноменолошком плану. Методом структурализма био би рашчлањен на рудиментарни метајезик, али, осим поетике такве наративне форме, не би омогућио културолошко разумевање феномена идентитета као литерарне чињенице. Ту се, ето, у добродошлој и плодној симбиози појављују феноменолошко и постколонијално огледало, које се сложило у калеидоскоп различитости. Колико је, међутим, таква слагалица омогућила чистунство идентитета као залог смирености душе једног људског идентитета? Колико је она исходиште разрешавања избеглиштва душе? Или је ипак разрешење у потпуно обрнутој перспективи? Овде посматрани и тумачени примери Андрићеве кратке прозе идентификују серије кодова и моделе идентитета којима се они служе.

Изузетно је занимљиво колико наш писац, у дијагностиковању комуникације с Другим, обрће имаголошки ниво, па се жудња колективна, која би била природна другом, метонимијски репрезентује мржњом, док се онај други, Макс, као симбол индивидуалног идентитета понаша као самоутемељен одређеношћу своје отворености. Таква способност транзитивности Другог, да скочи под кожу колективног, може, по Андрићу, бити утемељена само у контекстуално описану Босну, у којој ни сатови на звонцима цркава разних вероисповести не звоне у исти час, ни секунд – чак. А тече исто време. Смисао илузије да је могућно побећи од колективног зла тако је јасно симболизован, и то не суживотом, већ раздвојеним истовременим животима свих нација на тлу – Босне. Алудирање на немогућност заједништва индивидуалног и колективног, у таквој обрнутој перспективи пешчаног сата претворило се у обрнуту перспективу фантазије и идеала индивидуалног, с једне стране, и зла колективног, с друге (Eagleton 2011: 150–164).

Андрић скицира перспективу избегавајући управо субјективношћу стилског поступка да се праволинијски упути циљу, резолутно одбијајући да субјект прихвати одговорност за поступак убилаштва. Није овде реализована, а могла је да буде, еклектичка ерудиција без хумора, али и без манипулације с психоаналитичким метајезиком, својственим тада, у међуратном периоду, Фројдовој популарности, већ је писац невероватним стилем, небичним епитетима, метафорама и апсурдима, дакле, таквим „радом језика” упутио на експонтовски немир напаћеног, јер отвореног идентитета; већ је, дакле, својом младалачком збирком, коју касније и није толико волео, остварио невероватну песничку активност културолошки аксиолошки вредном. Та песничка активност представља револуцију у типу дискурса идентитета и семиотичког модела културе поратног друштва, а да, притом, уопште, али баш уопште не представља напад на норму поетског говора.

То је видљиво у свим овде у обзир узетим приповедачким примерима. У „Предаји (Рига од Фере)”, објављено у *Књижевним новинама* 1948. године, грчки песник и родољуб запањен је аустријским лицемерјем просвећеног колективног европског идентитета, јер је његов индивидуални идентитет сачињен од отворености, дакле, правичности и слободоумности; даље, кад о дубровачком идентитету говори као о оној мери прилагодљивости, али не

кетменској превртљивости, која поништава оно што идентитет убија, Андрић упозорава на могућност спаса индивидуалног у оквиру колективног стереотипног, тј. у сучељавању моћника и потлаченог, тј. колонијалног (као у приповеци „Два записника босанског писара Дражеслава”, из песникове оставштине); па кад у приповеци „Штрајк у ткаоници ћилима” упозори како се особено идентитетско чува отпором и песмом према моћнику колонизатору, исказује убиствена дејства фундаментализма и изопштавање другог, оног потлаченог јер јединственог у свом идентитетском обележју, дакле, овај пут родном и социјалном.

И док је у „Писму из 1920. године” јунак управо онај младић хришћанин који с комплексом мање вредности тражи себе у пријатељству с пријатељем прометејског и фаустовског типа, а друге вере, а и веће образованости, он верује да је тај други управо све оно што он није. Замка је постављена на плану ја – онај други, која се тако лако могла разрешити односом: ја и онај други заједно, с измењивим искуством сваког од идентитета. Такву замку није пред собом имао експонтовски јунак, будући да је спознао убилачки идентитет, дакле онај с мржњом, јер необразован, па ауторефлексивношћу, преплетајем на потки ја – ја изгнаник у себи, поставља дилему о томе колико идентитет у себи крије оно камелеонско, како се то експонтовски каже на почетку збирке: „Је ли вам се икад догодило да бачени из колосијека, речете свагдашњици: збогом, и да се винете, ношени страшним вихором, запрепаштени као онај коме се тло измиче?”

Да, то је једина тачка у којој се додирују индивидуални идентитет збирке *Ex Ponto* и колективни, убилачки идентитет „Писма”. У тој тачки решила се и замка логоцентризма колонијализма. Постколонијално се овде чита као индивидуално обогато свим осталим и друкчијим културолошким, јер се језгро богати. И кад још у својој докторској тези говори о агресорском турском, Андрић не заборавља да није реч о основном арапском обрасцу, већ о количини необразованости окупаторског, колонијалног, оне духовне структуре која би се могла описати хибридном, и то у основном значењу појма „хибрис” – охол, надмен, ображен, а то су појмови који се јављају у контексту колективности, дискретно у *Ex Pontu*, а агресивније у „Писму”. Тај комплекс колективног идентитета из ове чувене приповетке довео је до фрустрације која из љубоморе што се не може бити као индивидуални идентитет Максов рађа мржњу, која, види се и из данашње идеологизоване средине, постаје ауторазарујућа.

Рекло би се, у кратко, како се из замке постављене у Андрића може јединка спасти једино интеркултуралном релацијом у себи, која се одликава као градња отвореног идентитета. У подругљивој слици-скривалици између песничтва и стварности људско биће трага за собом у оквиру тамног вилајета опточеног мржњом. У документ-чињеницама рата, географски постојеће Босне, мултиконфесионалности, где, нека се још једном истакне, чак и сатови на звоницима не одзвањају исто време у исти секунд, упорно се покушава наћи индивидуалност сопственог идентитета. Чини се да је тако Андрић, и сâм с многоликим а индивидуалним идентитетом својим диспаратно дефи-

нисаним односом индивидуалног и колективног устрајао на следећем: наиме, управо је на културолошком механизму који је литерарно дочарану стварност надредио реалности почивала и проблематика „убилачког идентитета”. И као што на почетку његовог опуса стоји лирика и ритмичка проза, тако и завршници његовог опуса припада пред крај живота песма, из 1973:

„Ни богова ни молитава!
Па ипак бива понекад да чујем
Нешто као молитвени шапат у себи.
То се моја стара и вечно жива жеља
Јавља однекуд из дубина
И тихим гласом тражи мало места
У неком од бескрајних врхова рајских,
Где бих најпосле нашао оно
Што сам одувек тражио овде:
Ширину и пространство, отворен видик,
Мало слободна даха”.

Не заборавимо, у контексту ових последњих написаних стихова: Андрић је једну своју збирку насловио „Знакови”, *Знакови поред пута*, али унутар ње спомиње у три пасуса и краћи облик ове заједничке именице – знаци, што би могло да значи како се определио за ослобађајућу културу кроз индивидуални идентитет множине (у изразу „знакови”), док би „убилачки” био стереотип колективног, репрезентован именицом „знаци”. А ње нема у наслову књиге. Можемо ли сада да будемо ближи одговору о томе шта је идентитет индивидуални и колективни, и ко је у таквој причи доктор Цекил, а ко господин (мистер) Хајд? Од одговора на то питање, које је експонтовски и максимално поставио зависи и наш идентитет. На тај је начин и култура из домена естетичког (Eagleton 2002: 81–82), као што је, на истоветан начин цивилизованости, и из опсега етичког. Култура уситину јесте – идентитет.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2009: Андрић, Иво, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. Прир. Драгољуб Драгојловић, Службени гласник, Београд, 2009.
- Valdenfels 2005: Valdenfels, Bernhard, *Топографија страног. Студије о феноменици страног I*. Прев. Dragan Prole, Stylos, Novi Sad, 2005.
- Вучковић 2009: Вучковић, Радован, „Значај Дисертације за генезу Андрићевог књижевног дела” (у књизи) И. Андрић, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. Прир. Драгољуб Драгојловић, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 149–185.
- Eagleton 2002: Eagleton, Terry, *Ideja kulture*. Прев. Gordana V. Popović, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.

- Eagleton, 2011: Eagleton, Terry, *Nevolje sa strancima. Etička studija*. Prev. Marko Perožić, Algoritam, Zagreb, 2011.
- Maluf, 2003: Maluf, Amin, *Ubilački identiteti* (prev s francuskog Vesna Cakeljić), Paideia, Beograd, 2003.
- Said, 2007: Said, Edward, *Nepripadanje. Memoari*. Prev. Hana Veček, VBZ, Zagreb, 2007.
- Todorov, 1982: Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. Le question de l'autre*, Seuil, Paris, 1982.

Mirjana D. Stefanović

„MÖRDERISCHE IDENTITÄTEN“ IN DER PROSA VON IVO ANDRIĆ

(Zusammenfassung)

Mit dem Terminus von Amin Maalouf wird die gemischte Identität des erzählerischen und des lyrischen Raumes im Schaffen von Ivo Andrić analysiert. Obwohl er in der Erzählung „Brief aus dem Jahre 1920“ eine negative Wertnuance erhält, wird er im postkolonialen Schlüssel als Opponent einer solchen Kategorisierung verstanden. Besonders bemerkbar in Andrić's späterem Schaffen kommt das Bewusstsein von der Identität auf, als literarische Lösung des kulturologischen Niveaus des Bewusstseins von sich selbst innerhalb der multinationalen Gemeinschaft. So erscheint das individuelle Ich im Rahmen des kollektiven Ich als Pfand der Offenheit einer Kultur. Durch ungewöhnliche stilistische Verfahren, unter ihnen am häufigsten durch das Epitheton, die Metapher und die Absurdität, hat der Schriftsteller die Flüchtlingsunruhe einer leidenden, – weil offenen – Identität realisiert: durch eine solche dichterische Aktivität hat er auf den modernen semiotischen Kulturtypus hingewiesen, in welchem die ständige Fragestellung über das Verhältnis zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven zum Akteur der Zukunft wird.

Павел Н. РУДЈАКОВ (Кијев)
Универзитет!!!
Факултет!!!

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ТРИ ВРСТЕ ПРИЧАЊА И ЋУТАЊА КОД АНДРИЋЕВИХ ЈУНАКА

У реферату је представљен поглед на Андрићеву прозу као на дијалогску структуру састављену од разноврсних елемената, од којих је сваки на свој посебан начин везан за причање јунака или за његово ћутање. На причу се при томе гледа као на кључну категорију пищевог текста, а на ћутање – као на стање које није бесмислено и безначајно. него носи у себи неки садржај.

Кључне речи: прича, причање, ћутање, нарација, текст, контекст.

У називу реферата присутне су две категорије које су кључне за разумевање наративног поступка код Иве Андрића. То су „причање” и „ћутање”. Бар на први поглед, оне чине два не само различита него чак и супротна пола. Две алтернативне могућности испољавања свега онога што овај или онај лик треба да испољи да би у потпуности остварио своју функцију. У ствари то нису, поготову у уметности, у књижевности, а и посебно у Андрићевом делу. „Причање” и „ћутање” су присно везани једно уз друго, али у исто време могу да буду коришћени и одвојено, свако у своје сврхе, свако на основу својих разлога и, да тако кажем, своје „технологије”.

Ако се сетимо онога, што каже О. Фрајденберг о улози причања („речи”) у наративу (према њеној властитој терминологији – „нарацији”), без посебних двоумљења и потешкоћа доћи ћемо до закључка да се ћутање у више случајева уклапа у неки општи оквир причања, иако готово увек задржава у овом оквиру и посебну улогу, и специфичне облике присутности, и одређену дистанцу од причања као таквог (види 1).

По мишљењу Г. Р. Јауса, постоји „теолошка тријада језичких активности: разговор као модус Откровења налази се негде између приче као модуса Стварања и певања или химне као модуса Восхваливања, тако да на трећем нивоу литургијска парадигма „Ми” надмашује „ја” и „ти”, што пригушује разговор који може да нестане пре свега при придржавању канона (догме) који не признаје друга тумачења” (2).

Ради се о интересантном разграничавању које је релевантно и за књижевни свет И. Андрића, мада се овде уочавају и неке битне разлике. У основи наративног дискурса аутора *Проклете авлије* није тријада, већ двочлани модел: разговор – прича. Уз то, као и у Јаусовој интерпретацији, код њега је разговор једно, а прича друго. Свака од ове две појаве има различиту природу. Уз сву очигледну сличност, међу њима је провалија која се не да савладати.

Међутим, трећи члан, иако је формално одсутан код И. Андрића, присутан је у многим случајевима имплицитно као једна од потенцијално вероватних могућности чија реализација зависи од актуелних околности. Према Г. Р. Јаусу, пар „прича – разговор” у једном правцу, односно у оном који је везан за идеју (или представу) Бога и обележен њоме, наставља се химном (или певањем). Према И. Андрићу, наставак је могућ у другом правцу. Онда као наставак постаје ћутање јунака (или његово ућуткивање) чије конкретне карактеристике зависе од различитих како спољних тако и унутрашњих чињеница.

У XX веку ћутање јунака добија нове особине, односно нови садржај, а и ново филозофско образложење. Један од најупечатљивијих примера за то у овом периоду може бити „Црни квадрат” К. Малевича као симболичка слика ћутања у сликарству, по много чему слична ћутању у књижевности. Слика се труди да у њој изрази осећај апсолутне исцрпљености „језика” линија, боја и њихових нијанси након многовековне историје појаве, формирања и развоја овог „језика” или мета-језика. Малевичева слика је ћутање пошто је све већ речено и више пута поновљено, а значи и искривљено, испражњено, припремљено за улажење у „црни квадрат” апсолутног ћутања.

Природа ћутања у књижевном делу је другачија. Јунак, као и цело човечанство, током своје природне еволуције пролази пут од „технолошког” ћутања због недостатка способности говора до ћутања као свесног одбијања коришћења већ постојећег добро провереног инструмента који је специјално намењен за реализацију говорне функције и излаз из стања ћутања.

Један од мотива ћутања јунака у књижевности XX века постаје представа о исцрпљености процеса људске спознаје света и приказивања овог света помоћу језика и говора. У многим делима словенских и европских писаца јунаци из личног искуства уверавају се да је најбитнија, најдубља истина о свету, животу, фундаменталним законима и основама постојања, то да лето смењује пролеће, јесен – лето, зима – јесен, а ново пролеће – зиму. Разумевање тога је мудрост за себе, а њено озвучење за друге је баналност.

У књижевном свету српскога писца, нобеловца И. Андрића стање ћутања је само мање-више трајни моменат чекања преласка у стање причања и припрему за овај прелазак. Према И. Андрићу, јунак не може да ћути стално, без покушаја да „прича причу” (скоро да главно место у пишевом поимању света заузима категорија „прича”). Иако су мотиви смењивања ћутања причањем у сваком конкретном случају различити, резултат такве промене у суштини је један – прелазак субјекта у ново стање сазнања.

Ситуација која проистиче из ове црте људске природе, а и књижевног јунака, изгледа парадоксално. С једне стране, ни човек ни јунак не могу да

не причају. С друге стране, када током причања реализују неки део (или неке делове) своје природе и своје суштине, оба губе други део (или друге делове). Притом се испоставља, и књижевност XX века то доследно наглашава, да су губици значајно већи и битнији, него достигнућа која су проузрокована самоизражавањем кроз језик. Кроз говорну активност ствара се, а истовремено и скрива идеал реализације личности. Или чак и удаљавање од њега, на пример у облику замене једног идеала другим.

Код И. Андрића ћутање такође није истоврсно, већ обрнуто, веома је различито како по мотивима, тако и по значењима (које оно продукује) и последицама. Код његових јунака налазимо, на пример, ћутање као одсутност звучања као таквог (у овом случају оно је једнако тишини); ћутање као одсутност причања („неучешће” јунака у комуникацији или, другим речима, у комуникативној ситуацији чији облик могу бити дијалог, полилог, несистематично брујање гужве), чак као реакција на причање других учесника (или другог учесника) ове ситуације; ћутање као одсуство изражавања мисли и емоција (тј. стање „причања-ћутања” када јунак говори само да би сакрио свој прави став) итд.

Средишња категорија имагинарног света аутора *На Дрини ћуприја* и *Проклете авлије* као и света његових јунака, свакако, је „прича” и/или „причање”. За Андрићеву визију живота прича је камен-темељац. Према његовом схватању човек не може да не прича причу, то је изнад његових могућности и способности. У овом је смислу српски нобеловац близак егзистенцијалистима, на пример, К. Јасперсу, према чијем мишљењу, као што је познато, не постоји и не може да постоји људска егзистенција која не би обухватала комуникацију.

Ова теза никако не би смела да буде стављена на позицију апсолутне истине. Њу, као што се то обично дешава, прати антитеза. Стање које настаје на основу човекове егзистенцијалне преокупације причом у неку је руку парадоксално. С једне стране, човек не може да не прича, јер дефинитивно постаје оно што јесте искључиво у процесу причања. С друге стране, док прича једну причу, човек запоставља све остале приче, од којих би, евентуално, свака могла да буде од нарочите важности. Тако испада да, остварујући у једној од прича један део свог идентитета, човек губи друге делове или, барем, ствара оквир, у којем би нешто тако могло да се деси.

Према Андрићевом сазнању, сваки човек и било који књижевни лик имају своју сопствену причу. Код некога је ово прича о њему самоме, код неког другог о некоме или о нечему другом, код трећег – о догађају, чији је учесник или сведок испало да буде он. Што се тематских оквира тиче, различитих варијанти, наравно, може бити више. Постоје још, на пример, приче о неком простору, о времену, а и неке друге.

Мотивације су причања и приче многобројне и разноврсне. Између осталог, причање може да буде мотивисано људским страхом као таквим, а посебно – страхом од смрти.

Још један је мотив – излазак из анонимности или барем покушај да се такав излазак оствари. У овоме случају причање се на неки начин уједињује

с још једним универзалним мотивом, који је од посебне важности за људску егзистенцију као такву: жељом за превазилажењем субјективности у погледу на свет, а исто тако и у оцени тога света и онога, што се у њему дешава. Све док човек ћути, његово доживљавање света остаје субјективно, неповезано са доживљавањем неког другог или других и независно од њих. Кад почне да прича, а онај, коме се он при томе обраћа, да га слуша, ова се апсолутна субјективност превазилази. Или, у крајњој линији, прича постаје једна посебна целина састављена од две различите субјективности – онога, који причу прича, као и онога, који ту исту причу слуша.

Вредност и значење причања различитих прича исто тако су различити. Постоје приче за „један дан” – оно што се десило претходнога дана, чини се достојним пажње дана следећега, али се лако заборавља већ сутрадан. Има прича, које заслужују дуго сећање. Има и таквих, које су достојне да их памте вечно („за сва времена”). Осим тога, има историја живота, или ти, судбине. Има историје народа или једног његовог дела („национа” као у *Сеобама* Милоша Црњанског).

Постоји још једна, посебно битна и значајна димензија кључне Андрићеве категорије, о којој овом приликом расправљамо, у чијој основи стоји веза „приче” и легенде. Легенду Андрић гледа као причу посебне врсте из старијих времена, односно – пра-, а у исто време, у неку руку, и протопричу. Дакле, легенда је прича која се појавила веома-веома давно, онда, када је све било на почетку.

Као што је познато, постоји теорија, чије присталице верују да свет у његовом данашњем облику није ништа друго, него више пута промењена и због тога потпуно преврнута и покварена „слика” тог изворног стања, у којем су се природа, друштво, човек налазили у најстарија времена (у доба митског „златног века”), када је све оно што сада имамо и знамо било на почетку. Не бих се усудио да без икакве резерве тврдим да и Андрић припада тој традицији, али је његова позната идеја о пет основних легенди човечанства, у којима је изражено комплетно искуство његовог постојања од памтивека па до дана данашњег, довољно блиска њој. Отприлике, то исто би се могло рећи и за пишчев став, према коме свако наредно понављање изворне легенде-приче значи још један корак у правцу њене дефинитивне фалсификације.

Фалсификат неког замишљеног изворног облика, који би требало да буде као неки узорак, слободно би могао да буде посматран и као резултат сталне комуникације међу људима. Односно, као једна појава која се јавља искључиво у комуникативном процесу, и то тамо и тада, где и када један од учесника, било свесно или несвесно, пласира информације које не одговарају томе како ствари реално стоје.

Комуникација коју, иначе, свако жели да под било којим условима обезбеди, сачува, доведе до савршенства, постаје у таквим околностима један од кључних инструмената фалсификовања, а причање – један од инструмената комуникације. Гледано из таквог угла, ћутање би могло да буде осмишлено и као једна алтернатива и причању, и фалсификовању.

Ту би требало да направимо један корак у страну. Акт комуникације у оквиру стварања и интерпретације текста састоји се најмање од три дијалога: аутор – читалац, аутор – текст, читалац – текст. Сваки је од та три дијалога у великој мери аутономан. У исто време, сви су они присно везани један уз другог, и на неки начин на једном вишем нивоу сви заједно чине једну целину.

Када бисмо ми те дијалоге успели коректно да ујединимо, добили бисмо „троугао”: аутор – читалац – текст. У овоме би „троуглу” аутор и читалац били активни. Мада и свако на свој посебан начин. Активност првога, то јест аутора, била би усмерена према другога, односно, према читаоцу. Истовремено, активност њих обојице усмерена је према тексту.

Текст је пасиван у односу и према аутору, и према читаоцу. Али и он у себи носи способност да постане активна страна у односу на други текст, или друге текстове у оквиру парадигме интертекстуалности.

Аутор и читалац се срећу један са другим у тексту. Али нису у стању да изађу ван његових оквира у тај нови интертекстуални простор, који настаје као резултат узајамне сарадње различитих текстова.

У овом случају добијамо ефекат у извесној мери сличан ономе, који описује Ј. Хабермас, када каже: „Тврдња Остина, на основу које се нешто ради, када се нешто прича, има и супротну страну: ...нешто се ради, када се нешто прича. То се може десити, додуше, само у оном случају, када се потенцијални слушаалац са тачке гледишта другог броја одрекне улоге посматрача у корист улоге једног од учесника” (3).

Ћутање је неопходни саставни део било које приче код Андрића и његових јунака. Овом приликом хтео бих да кажем мало више само о њему.

Према својим физичким особинама ћутање никако не може бити причање. Али у одређеним околностима оно би то могло да постане према својем садржају. Ћутање, иначе, може бити дужа или краћа пауза или, с друге стране, облик потпуне тишине. Али, може бити и део приче, иако се у буквалном значењу, као физички феномен, ћутање ваљда не би могло назвати саставним делом причања.

Ћутање, ако и јесте у неком смислу део чина комуникације, а тиме, дакле, и причања, онда је то веома специфичан део. Ћутање допуњава причање, а исто тако попуњава и паузе, које природно настају између појединих чина причања. Осим тога, ћутање, очигледно, има способност да обogaђује причање неким додатним садржајима, од којих сваки у одређеним условима и у одређеном контексту може бити од велике важности.

Удео причања и ћутања у јединственом комуникативном чину ипак је различит. Причање јунака без његовог ћутања, у принципу могуће је. И обрнуто: ћутање јунака у његовом, да тако кажем, апсолутно чистом облику, није могуће. Насупрот томе, улогу такве фазе комуникативног чина као што је ћутање не би никако требало да занемаримо. У Андрићевом делу постоји огромни број примера који потврђују овај закључак.

Рецимо, Ђамил у *Проклетој авлији* прво прича причу о Џем-султану и о себи својим вршњацима у Смирни па ућути, па опет крене да прича своју причу, овога пута за фра-Петра у Стамболу. За то време док субјект приче

ћути, сама прича не нестаје, она живи, чекајући прилику, док се нађе нови партнер за дијалог, спреман да је саслуша и разуме.

Природа ћутања није јединствена. Пуно се разликују, на пример, ћутање као природно стање и, с друге стране, ћутање као маска.

Већина Андрићевих јунака у својој еволуцији у оквиру овога или онога дела пролази пут од, да тако кажем, „технолошког” ћутања, које се јавља као последица одсуства говорног умећа, до ћутања као свесног одрицања од већ постојће и довољно испробане алатке, која је иначе намењена за превазилажење таквог стања јунака, када он само ћути.

Још један мотив ћутања Андрићевих јунака јесте сазнање о исцрпљености процеса упознавања човека са светом и животом око њега, а исто тако и изражавања човековог искуства уз помоћ речи. Једна од највећих истина о свету, животу, људској егзистенцији и њеним основним законима састоји се у разумевању те чињенице да после пролећа настаје лето, а да после лета долазе јесен и зима. Онај који је свестан тога је мудрац, онај који о томе прича је баналан човек, ако не и примитивац.

Типологија ћутања изгледа веома занимљиво. Једна је врста ћутање због непостојања жеље и воље код јунака да прича неку причу уз помоћ „туђих речи” и неспособности да пронађе своје властите.

Анализа ћутања јунака у Андрићевим текстовима открива једну нову димензију и нову перспективу. Осим свега осталог, тај се ефекат заснива на њиховој веома развијеној и изнијансираној контекстуалности. Запажено је да културе развијеног контекста у мањој мери користе експлицитни вербални говор за експонирање мисли и преношења информација.

У јапанском језику, као што, можда, знате, постоји посебни израз: „исин денсин”, који у буквалном преводу значи „традиционална мисаона телепатија”. Код Јапанаца се веома високо цени имплицитна, невербална комуникација, која гледана споља изгледа баш као ћутање и којој се придаје велика пажња. У исто време, културе недовољно високог или ниског контекста више рачунају на експлицитност, готово искључиво користећи за испољавање мисли и осећања језик и говор.

Доктрина Зен-будизма предвиђа у ситуацијама, када субјекат не може ни да одговор на питање које му је упућено, ни да ћути, коришћење једне специфичне врсте комуникације, то јест, „ћутање са значењем”, дакле, невербалног изражавања мисли.

Ћутање је различито мотивисано. Једна је од могућности, на пример, ћутање као саставни део и елемент неког ритуала.

Постоји ћутање као ућуткивање, свесни прекид говора, када, с једне стране, још нема шта да се каже, с друге, већ нема шта да се каже.

Веома је занимљиво, по мом мишљењу, ћутање као маска. Маска, која, између осталог, има способност да омогући субјекту или скривање његових истинских мисли и намера, или, с друге стране, откривање неких интенција за које он из неког разлога осећа посебни третман.

Како тврди В. Марјановић, преображавање помоћу одеће, промене лика и понашања, дефинише човекову улогу у друштву, којом он постаје *homo*

symbolicus. Дакле, одећом се човек одређује као неко ко припада култури, а маскирањем надграђује свој однос према боговима, демонима, покојницима, космичком простору. Маска, притом, није само оно што се носи, него и нешто чиме се мисли, како би у одређеним ситуацијама прерушени исказао оно што не може када нема маску.

Код Андрићевих јунака постоје три врсте причања и три врсте ћутања. Што се причања тиче, то су: причање без ћутања, причање пре ћутања, причање после ћутања. Што се тиче ћутања – ћутање као слушање, ћутање као прекид говора, ћутање као свесно одустајање од говора.

Што се тиче подврста или прелазних форми, њих и у првом, и у другом случају има више. Као пример можемо навести ћутање као вишу форму у односу на причање самореализације субјекта – у томе, према И. Андрићу, састоји се један од парадокса људске егзистенције или ћутања Лепоте. Још примера: љубав која ћути (јунак-наратор из приповетке „Јелена, жена које нема”) и ћутање као испољавање стања „очекивања смрти” које може да се изражава или у ћутању јунака или обрнуто, у прекомерној „причљивости” (Али-деде из приповетке „Смрт у Синановој текији”); интересантни вид ћутања је ћутање као реакција на причање (Зимоњић у роману „Омер-паша Латас”).

Ћутање, у принципу, може бити нешкодљиво, већ унутрашње целовито и хармонично стање коме није потребна трансценденција у било које друго стање, на пример, у причање. Јунак може да ћути зато што му је довољна „комуникација” без речи са самим собом и он не осећа потребу у успостављању комуникације са „другима” током причања. Не сматра се и даље случајно вишим степеном узајамног разумевања међу људима разумевање без речи.

„Дволичност” Тамила објашњава се веома једноставно: он је „први” за себе и „други” за друге. Покушај да обједини „ја-за-себе” и „ја-за-друге” завршава се за јунака прогнозираним фијаском. Стање ћутања захтева од јунака одређену унутрашњу равнотежу и подразумева цео низ важних ствари, пре свега равнотежу на линији „ја” – „други”. Хајим из *Проклете авлије* нема ту равнотежу. Његова унутрашња равнотежа је озбиљно поремећена. Због тога јунак прича без престанка као да покушава да се сакрије од себе у звуцима свога гласа.

Уобичајени наративни модел у Андрићевим романима укључује јунака који причу прича, јунака који причу слуша, јунака који ћути, али у исто време који причу прати. Сваки од њих има своју посебну улогу, сваки даје свој допринос како би употпунио општи садржај.

За Андрића је увек од велике важности *контекст* у којем се појављује јунак који ћути и настаје његово ћутање. Појавама контекстуалне природе писац додељује посебну пажњу, издвајајући ћутање у тишини (насамо са собом или када ћуте сви), ћутање у гужви (односно у њеном брујању), ћутање током дијалога јунака који говори и јунака који слуша, ћутање којем је позадина дијалог говорника-слушаоца (страно лице).

ЛИТЕРАТУРА

- Фрайденберг 1978: Фрайденберг О.М., *Образ и Понятие*. – В кн.: Фрайденберг О.М. Миф и литература древности. – М.
- Ковалів 2008: Ковалів Ю.І., *Літературна герменевтика*. Монографія. – Київ.
- Габермас 2011: Габермас Ю., *Постметафізичне мислення / Пер. з німецької*. – Київ.

Павел Рудяков

ТРИ ВИДА ГОВОРЕНИЯ И МОЛЧАНИЯ У ГЕРОЕВ АНДРИЧА

(Резюме)

В докладе анализируется проза И. Андрича под углом зрения сочетания в ее структуре двух ключевых элементов – „говорения” (приче) и молчания героя, каждый из которых выполняет в повествование свою важную функцию и несет в себе важный смысл. Выделено три вида „говорения” и молчания, а также несколько подвидов каждого из этих состояний. Высказано предположение о том, что герой молчащий в произведениях писателя часто оказывается не менее значим, чем герой говорящий, что без такого героя понять истинный смысл многих его рассказов и романов не представляется возможным.

Маја М. АНЂЕЛКОВИЋ*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

„ПИСМО ИЗ 1920. ГОДИНЕ”: МРЖЊА И СТРАХ КАО ОСНОВА ИДЕНТИТЕТА¹

Аутор у раду разматра постојање мржње као основе стварања индивидуалног и колективног идентитета. Порекло мржње аутор сагледава као последицу поништавања тзв. једности појединца зарад саображавања идентитету већине, што се јасно види из симболичких детаља садржаних у тексту Андрићеве приповетке, а повезаних често тако да стварају својеврсне паралелизме. Анализом се утврђује да Андрић, следећи сопствени, рекла бисмо, топос, и у овој приповеци књиге поставља кључним фактором разрешења или бар разјашњења подмукле истине о човеку, о мржњи, гневу и страху, о потреби измештања човека из круга створеног колективног идентитета. И не само то – књига постаје кључ за разумевање односа Бога и човека.

Кључне речи: индивидуални и колективни идентитет, мржња, страх, Босна, књига

*Волећи треба да мрзети можеш
И слеп од гнева да убијеш из љубоморе*

Никодим Причина

У својој приповеци „Писмо из 1920. године” Андрић допуњава слику Балкана дефинисањем мржње као основе за формирање индивидуалног и/или колективног идентитета. Мржња је, дакле, за Андрића кључни чинилац, док су страх и гнев њени корелативи. Ову поставку аутор варира и развија је кроз целу приповетку, а можда најексплицитније о њој проговара у реченици: „Босна је земља мржње и страха” (Андрић 1997: 108). Отуда нам је од значаја да већ на почетку нагласимо да наше сагледавање датих чинилаца на стварање самосвојног идентитета појединца, Босне, Балкана неће пратити оне претходнике који су се надгорњававали у томе да ли се идентитет ствара у односу ја-други или ја-други-трећи, и, што је најважније, оних који су се бавили Андрићем и у овој приповеци, поготово за време последњих ратних

* zmajce@yahoo.com

¹ Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

дешавања, проналазили „доказ” како је у Босни мултинационална заједница без икакве задршке могућа и да као таква опстаје. Истовремено са претходни-ма, појавили су се и они којима је ова приповетка исто тако послужила као „доказ”, али овога пута за потпуно супротно мишљење, буквално схватајући Андрићеву квалификацију Босне, и без икакве примисли о нужној фигуративности уметничког текста (уп. Диздаревић-Крњевић 1998). Зато ћемо рад и започети често цитираним делом *Писма*:

„Ко у Сарајеву проводи ноћ будан у кревету, тај може да чује гласове сарајевске ноћи. Тешко и сигурно избија сат на католичкој катедрали: два после поноћи. Прође више од једног минута (тачно седамдест и пет секунди, бројао сам) и тек тада се јави нешто слабијим али продорним звуком сат са православне цркве, и он искуцава своја два сата после поноћи. Мало за њим искуца промуклим, далеким гласом сахат-кула код Бегове џамије, и то искуца једанаест сати, аветињских турских сати, по чудном рачунању далеких, туђих крајева света! Јевреји немају свога сата који искуцава, али бог једини зна колико је сада сати код њих, колико по сефардском а колико по ешкенаском рачунању. Тако и ноћу, док све спава, у бројању пустих сати глувог доба бди разлика која дели ове поспале људе који се будни радују и жалосте, госте и посте према четири разна, међу собом завађена календара и све своје жеље и молитве шаљу једном небу на четири разна црквена језика. А та разлика је, некад видљиво и отворено, некад невидљиво и подмукло, увек слична мржњи, често потпуно истоветна са њом” (Андрић 1997: 112–113).

Након овог цитата, изнова нам се јавља запитаност како је могуће да било кога Андрићева *глагољивост* заведе тако да истина о идентитету једне заједнице, до које је аутор дошао готово полицијским истражним поступком, остане у сенци? Или – како је могуће да су се истраживачи и читаоци оглушили о невидљиву подмуклу истину која се посвећенима открива ноћу, а на којој аутор инсистира? Може бити да није било довољно воље и доконости па читати текст Поповићевом тероријом реда по ред, учавати придеве, учавати везе, расклапати текст и склапати га тако да се продре у код, да се и текст и белина дешифрију.

Кренемо ли од почетка приповетке, видећемо како идентитет Босне Андрић гради управо у ноћи и немогућности одређења – на железничкој станици, након поноћи, кад са неодређене стране дува ветар, људи чекају воз коме се не зна час доласка и час одласка, колосеци су невидљиви, готово исти какав је и Макс Левенфелд – пријатељ кога је приповедач, како каже, изгубио из вида.

Ова пажљиво грађена слика железничке станице постаће парадигмом живота у Босни, где се колективни идентитет очито формирао не на јасним карактеристикама појединаца, група и народа, него управо на намерној замагљености диференцијације. Отуда и не чуди што се различитости откривају само у сарајевској ноћи и што се подмукла истина само изабранима открива. Онда кад се, дакле, тзв. једност појединца константно анулира, кад се намерно поништава природни процес успостављања персоналног и колективног идентитета „у односу на низ разлика које су друштвено сазнате” (Коковић 2008: 121), никакав други исход осим страха и мржње и није могућ.

Као што је слика железничке станице парадигма живота у Босни, тако Босну треба схватити као парадигму хибридне етничке заједнице у којој је

живот могућ једино уколико се сопствени идентитет и културни и етнички идентитет поништи до те мере да се саобрази идентитету већине. Чак и у случају да је порекло појединца разнолико, да он у себи већ носи различите културолошке и етничке кодове, страх од поништавања себе зарад заједнице рађа у појединцу мржњу према другоме. Отуда и не чуди што Макс мисли да је у бежању спас. Само он не зна да је бег из једног страха и једне мржње само одлазак у другу мржњу и други страх, да нема места у коме човек може бити заштићен од њих. Управо због овога нас није зачудило што Макс, који је побегао из земље мржње, погине усред бела дана лечећи пацијенте у ратној болници.

Ако смо овим поставили основну тезу, онда нам остаје да сагледамо како то Андрић заправо поставља истину о идентитету, мржњи, страху, гневу. Сетимо ли се његових осталих дела, приповедака и романа, и упоредимо ли ову приповетку са њима, уочићемо истообразни поступак – целовиту истину можемо пронаћи пажљивим уочавањем и склапањем фрагмената, проналажењем кључних речи којима се дешифрује код, а којима је, много пута до сада, давано погрешно значење и још чешће погрешно тумачење.

Следећи сопствени, рекли бисмо, топос, Андрић и у овој приповеци књиге поставља кључним фактором разрешења или бар разјашњења подмукле истине о човеку, о мржњи, гневу и страху, о потреби измештања човека из круга створеног колективног идентитета. И не само то – књига постаје кључ за разумевање односа Бога и човека.

Кренимо редом: приповедач Макса упознаје у сарајевској гимназији, зближили су се током дискусије о духовним световима, разговарали су о књигама које читају, Макс га исправља у цитирању Ернеста Хекела, показује му своју библиотеку, чита Гетеовог *Прометеја*, признаје да је атеиста, матура их раставља, да би на крају приповетка била завршена Максимовим писмом. Намеће се, наравно, питање шта је од овог свега кључ – да ли је то књига, образовање, књижевност, Гете, Прометеј, писмо? Рекли бисмо да све набројано чини координате у којима се идентитет изграђује, било да се ради о индивидуалном, колективном или културном идентитету. Наиме, Гете нас подсећа на то да је Макс пореклом Немац, и то немачки Јеврејин, књига је оно што одваја човека који већ има своју величанствену библиотеку од оног коме је та библиотека прва коју види у животу, а из чега просто из неизречене приче о књизи читалац ствара слику о култури једног народа, образовање им је, чак и у оквирима исте установе, фактор који раздваја, док цитат из *Прометеја* недвосмислено указује на однос човека и Бога, на жељу за стварањем, на пркос, инат, потребу за огњиштем. У простору уоквиреном назначеним координатама налази се Макс, као и многи Андрићеви јунаци, јунак хибридног порекла који живи у Босни међу различитим светом, можда боље рећи на међи различитих светова и нарави. У њему треба тражити алфу и омегу идентитета, страха и мржње, јер је он постављен у позицију наспрам које се налазе остали, замагљени, намерно мутирани, неухватљиви ентитети. Када Макс говори како је у Босни само извесна мржња која једина надвладава постојеће разлике, како страх и гнев нагонне људе на акцију, и како

највише мрачних и злих можемо пронаћи у близини богомоља, он заправо говори о узрочно-последичној вези идентитета с једне и страха, одн. мржње са друге стране, а да и једно и друго наткриљује свет или оно једно небо из Андрићевог *Писма*. Подсетимо се Лавкрафтових речи које је исписао у есеју о страху и натприродном у књижевности. Он каже: „Најстарије и најјаче осећање човечанства је страх, а најстарији и најјачи облик страха је страх од непознатог” (према Свенсен 2008: 43). Идемо ли за овим Лафкрафтовим дефинисањем страха, лако га можемо применити на Макса који и сам не зна све о себи и свом пореклу, а камоли о заједници у којој живи, а коју осећа као место опасно по живот, и још значајније – опасно за будућност. А чим се јави најмања примисао о болу и смрти, чим се јави негативна пројекција будућности, страх бива неминован. Исто тако, Максова несигурност у Босну нужно рађа страх. Тај Максав страх показатељ је неналажења људскости, исто као што је његов бег из Босне продукт жеље да се нађе живот – и то не живот ван страха, него живот у коме страх није такав и толики да нужно произведе мржњу према оно другом, или оном трећем. Избегавање страха, по Сартру, јесте усмеравање на сопствене могућности, па бивањем негде другде Макс иде ка откривању могућности живота, ка проживљавању себе самог и потрази за собом и својим идентитетом у оној средини која, бар делимично, допушта постојање различитости. Но, Максав страх треба разликовати од страха који постоји у Босни по томе што је његов страх последица сазревања човека хибридног идентитета у мултинационалној средини која тежи прикривању граница, док је страх у Босни готово постао навиком, или можда и више од тога – поред мржње, главним чиниоцем идентитета Босне.

Све претходно указује на то да Балкан, као шире подручје, а онда и Европа, као целовитији макроплан, мора да има и оне карактеристике које се приписују Босни, с тим што је ова земља можда најочигледнији и нама најближи пример страха и мржње. Као таква, она по природи делује на периферне делове, на суседне државе, те се из ње као епицентра дате особине морају ширити у концентричним круговима, с тим да је интезитет обрнуто сразмеран величини круга.

У овако сведеном излагању можемо да поставимо још питања на која тек треба дати одговоре, а која ће, верујемо, бити од користи да се још која реч о теми прозбори и да се можда круг затвори. За ову прилику издвојићемо следећа:

- а) питање ко је Макс и зашто је баш Немац јеврејског порекла; питање губитка као ослобођења; питање кивних људи и негативних емоција као покретача човека на деловање; и на крају – питање хомосексуалности.

Ако на ова питања никада и не буде одговора, бар ће у појединима који су их чули или прочитали изазвати страх, а код неких и мржњу. А пре но што се мржња по балканској навици јави, рад ћемо свести закључком.

У Босни, простору неухватљивости трајања и преплитања различитих идентитета, Андрић види извор страха и мржње, и то не само оне мржње

која је последица страха од непознатог, него мржње и страха који су код једне земље, који су исконска навика различитих генерација, који су једини заједнички чинилац за људе који припадају различитим верама, а молбе упућују једном небу. „У бежању је спас”, проговара Андрић, и пушта свог Макса да побегне из Босне – да из оног мрака и неодређености железничке станице, које описује на почетку текста, оде у Париз, град светлости, да би на крају у по бела дана погинуо у болници, у белом докторском мантилу. У свом маниру, као сведок, или можда боље рећи хроничар, Андрић завршава приповетку реченицом: „Тако је завршио живот човек који је побегао од мржње” (Андрић 1997: 115). Шта то *глагољиви* Андрић поручује – да је идентитет човека и народа одређен мржњом, да је живот место мржње, да мрзимо док постојимо, а да је бег од мржње бег од живота, да је мраку мржње антипод белина смрти? Или, боље да овај низ питања сведемо у одговор: човек умире од онога од чега бежи, пркоса за останак нема јер „Нико се не сећа више *Прометеја*” (Андрић 1997: 103).

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1997: И. Андрић, „Писмо из 1920. године”, у: *Јелена, жена које нема* (одабране приповетке), ур. Ненад Кебара, Кантакузин, Крагујевац, 97–115.
- Коковић 2008: Д. Коковић, Културни и етнички идентитет, у: *Социолошки годишњак*, бр. 3, Социолошко друштво Републике Српске, Пале.
- Диздаревић-Крњевић 1998: Х. Диздаревић Крњевић, Прича и њена сенка. Иво Андрић: „Писмо из 1920. године”, у: *Нови израз*, Сарајево, I, 2, 137–141.
- Свенсен 2008: Ј. Ф. Х. Свенсен, *Филозофија страха*, Геопоетика, Београд.
- Fromm 1989: E. Fromm, *Anatomija ljudske destruktivnosti, Prva knjiga*, Naprijed, Zagreb.
- Fromm 1989: E. Fromm, *Anatomija ljudske destruktivnosti, Druga knjiga*, Naprijed, Zagreb.
- Furedi 2008: F. Furedi, *Politika straha – Sonu stranu ljevice i desnice*, Antibarbarus, Zagreb .

Maja M. Andelković

LETTER FROM 1920: HATRED AND FEAR AS IDENTITY BASE

(Summary)

The author of the paper explores the existence of hatred constituting the base for creating the individual and collective identity. The author investigates the roots of hatred as a consequence of abol-

ishing the so called oneness of an individual for the sake of adapting to the identity of the majority, which is clearly to be perceived from the symbolic details in the text of Andrić's story, quite frequently mutually interrelated so as to yield parallelisms of their own kind. The analysis establishes that Andrić, following his own topos, institutes books as a key factor for resolving or at least clarifying the insidious truths about man, hatred, wrath and fear, as well as the need for dislocating man out of the circle of the collective identity thus produced. What is more – the book becomes a key for understanding the relationship between God and man.

Key words: individual and collective identity, hatred, fear, Bosnia, book

Magdalena KOCH*
Универзитет у Вроцлаву
(Пољска)

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

АНДРИЋЕВО ДЕЛО КАО ИНСПИРАЦИЈА У САВРЕМЕНОЈ БОСАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ. ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ И ДИЈАЛОШКИ КАРАКТЕР „ДРУГОГ ПИСМА ИЗ 1920. ГОДИНЕ” И ОСТАЛИХ ТЕКСТОВА МУХАРЕМА БАЗДУЉА

Циљ овог рада је да се покаже дијалогски и интертекстуални карактер књижевних подухвата у прозном стваралаштву савременог босанског писца Мухарема Баздуља (1977) инспирисаних Андрићем. Андрића и Баздуља сједињује исти *genius loci*, односно Травник у Босни у ком су рођени, што их у извесној мери чини „равничким рођацима”. За Баздуља Андрићево стваралаштво је велика инспирација. Он се надовезује на Андрића у три приповетке („Друго писмо из 1920. године”, „Мост на копну”, „Прича о два брата”), у сонету *Иво Андрић* и есеју *Андрићев босански језик*. Анализи Баздуљевог текста *Друго писмо из 1920. године* се посвећује у овом раду највише пажње јер управо овде има најизразитијих примера рафиниране постмодернистичке и идеолошке игре. Намера овог текста је да покаже не само постмодернистичке Баздуљеве стратегије у односу на Андрићеве текстове, него и политички контекст и полемички гест у односу на стереотип Босне као „тамног вилајета”.

Кључне речи: Иво Андрић, Мухарем Баздуљ, Босна, књижевне инспирације, интертекстуалност, дијалог, нови постмодернизам

Уводне напомене

Педесетогодишњица Нобелове награде за књижевност, додељене 1961. године Иви Андрићу, представља добру прилику за нову интерпретацију и свежију оцену његовог стваралаштва, али може да буде и добар тренутак за размишљање на тему утицаја Андрићевог наслеђа на савремене уметнике. Да подсетимо, Андрић као Хрват рођен у Босни који је већину свог живота провео у Србији, јесте писац који је функционисао између култура (хрватске, босанске и српске) у дијалогу. Може се поставити питање да ли с временом Андрић није почео функционисати више као канонизирани класик чија су

* magdalena.jolanta.koch@gmail.com

дела принуђени читати ђаци, студенти и историчари књижевности, аутори и ауторке монографија или научних чланака. Хтела бих да поставим питање које може звучати провокативно: да ли савремена књижевност има неке користи од контакта са Андрићевим делима, осим несумњивог уживања у процесу читања? Мислим да је један од најбољих верификатора вредности (сваког) писца пре свега то да ли он после дугог времена постоји као релевантна референцијална тачка за нова покољења, да ли потомци уопште желе да воде дијалог са великанима, да ли су ти текстови у стању инспирисати младе писце, нове генерације њихових књижевних „унука” и „праунука”.

Ово питање је веома битно поготову у овом тренутку. И не само због јубилеја Нобелове награде него више због Андрићевог функционисања у новој, потпуно промењеној политичко-културној ситуацији за коју је прекретница био распад Социјалистичке Федеративне Републике Југославије на националне државе деведесетих година двадесетог века.

Иво Андрић, необично цењен за време СФРЈ, био је у прошлости често инструментално коришћен у идеолошким дискурсима као икона „југословенског” писца и на тај начин стереотипизиран. Међутим, у бурним деведесетим изгубио је тај статус и добио је етикету „писац на осами” (уп. Žanić 1996; Dąbrowska-Partyka 2004: 70). Постхумно, за време распада СФРЈ, он је симболички осуђен на прогонство – као што пише Марија Домбровска-Партика – из све три културе: босанске, хрватске и српске (в. Berić 1999: 15–16, Maglajić 2000, Jelčić 1997, Rizvić 1995). Органски везан за сва три културна круга Балкана, показао се мање или више „*persona non grata*” скоро у сва три културна центра за које је био везан пореклом, идејним изборима, и на крају – уметничким фасцинацијама родном Босном” (Dąbrowska-Partyka 2004: 71). И још више од тога, Андрић је управо после 1990. године поново био идеолошки инструментализован у неким уџбеницима књижевне историје појединих народа (Срба, Хрвата и Босанаца), на шта је обратила пажњу у својим анализама пољска истраживачица Магдалена Дирас (Dyras 2010: 113–128).

Мислим да тешко може да се негира чињеница да је Иво Андрић управо „као уметник изабрао босанскост (босанску компоненту свог идентитета) и од тога учинио аутономну вредност, коју је валоризовао на амбивалентан начин” (Dąbrowska-Partyka 2004: 74). Приметио је у њој простор балканског сусрета различитих светова и цивилизација, пре свега мултинационалног, мултиконфесионалног и мултикултурног граничног простора који је испуњен конфликтима. Управо у том компликованом и фасцинантном вртлогу/стапању култура (*melting pot*), који је непоновљива појава, деловао је Андрић као писац, што је на крају и високо вредновала Комисија за Нобелову награду. У вези са тим није ни чудно да се писци најмлађе генерације савремене Босне, који су се појавили на књижевној сцени већ у новој политичко-друштвеној ситуацији на прелазу из 20. у 21. век, без обзира на после рата промењену културно-књижевну парадигму, окрећу резервоару Андрићеве визије историје, позивају на његову културу памћења, полемишу с њим или се инспиришу јединим до сада локалним нобеловцем.

Један од аутора који припада књижевној генерацији Андрићевих „праунука” је босански писац Мухарем Баздуљ, рођен 1977. у Травнику. Вероватно и поводом заједничког завичаја ту двојицу аутора спаја *genius loci*. Мислим да је та чињеница за младог писца ако не својеврсно симболичко оптерећење-дужност, то сигурно изазов за књижевни дијалог са нобеловцем, својим травничким „рођаком” по перу. У досадашњој књижевној продукцији Мухарема Баздуља постоји већ неколико текстова, у којима се виде трагови јавне инспирације Андрићем и његовим опусом: то су три приповетке, песма и есеј. Погледајмо сва та дела.

II. Друго писмо из 1920. године (2002)

Текст у којем се на најизразитији начин манифестује књижевни однос Андрић-Баздуљ, јесте несумњиво приповетка „Друго писмо из 1920. године” која је објављена у збирци *Травничко тројство* 2002. године. Већ у наслову примећујемо инспирацију Андрићевим „Писмом из 1920. године” (1946). Када је објавио ту причу, Баздуљ је имао само двадесет пет година. Можемо претпоставити да се крајем деведесетих, у новој политичкој ситуацији у БиХ, аутор трудио да поново одреди свој идентитет: не само лични или књижевни већ такође и грађански, етнички и језички. Дакле, мислим да Баздуљ намерно води књижевну игру управо с тим Андрићевим делом. Можда га је сматрао најјачим од свих текстова посвећених сложеним проблемима мултикултуралности и мултиетничности Босне управо због одмерене равнотеже између прилично кратког текста и велике снаге његове аргументације. Из целог Андрићевог опуса тај текст који формулише експлицитну тезу на тему Босне као „земље страха и мржње” провоцирао је младог писца да води полемику са сликом њиховог заједничког завичаја овековеченом у Андрићевом опусу. Значајно је и то да се дијалог води мада са временске дистанце, ипак у сличним полазним ситуацијама. У оба случаја главно је да се „прераде” ратни догађаји, сурово време екстремних искустава и оцена. Андрић је сместио свет своје приче после Првог светског рата, а у позадини помиње и грађански рат у Шпанији. Међутим, текст је настао у време када је будући нобеловац носио у себи терет искустава Другог светског рата (још једном подсетимо да је приповетка објављена 1946. године). Баздуљев текст који се калема на Андрићевом, међутим надовезује се на ратну трауму деведесетих и мислим да се добро уписује у категорију *ратног писма*, *l'écriture de guerre* (уп. Kazaz 2005: 180–195; Moranjak Vamburać 2006: 385–406).

Само да подсетимо: у Андрићевој причи се спајају два приповедања у првом лицу јединине које воде два јунака: безимени писац (који се често поистовећује са самим Андрићем) и Јеврејин Макс Левенфелд, рођен у Сарајеву. Оба наратора су становници Босне, пријатељи из исте сарајевске гимназије које је Први светски рат раздвојио. Они се сасвим случајно срећу на железничкој станици 1920. године и Левенфелд обавештава бившег школског друга

да жели заувек напустити Босну. За неко време шаље из иностранства писмо старом пријатељу са оправдањем и објашњењем зашто дефинитивно одлази. Левенфелд је у писму критичан, у његово писмо Андрић ставља тешке речи оптужбе, у којима понавља постојеће и распрострањене стереотипе: „Босна је земља мржње и страха. [...] Своју рођену земљу ви волите, жарко волите, али на три-четири разна начина који се међу собом искључују, смртно мрзе и често сударају” (Андрић 2008: 233).

Демон мржње и страсти уништавања је за Макса карактеристичан – у склопу са уобичајеним стереотипом – само за један регион: за Босну и њене становнике. Макс представља мржњу као регионалну ендемску особину. Штавише, тај поглед се поклапа са уходаним западним стереотипом Балкана уопште. Аутор писма показује да тај регион рађа изузетне плодове зла и пропасти, да је својеврсна репрезентација „тамног вилајета” и зато једини спас за себе види у бекству. Додајмо, ипак, да је порука Андрићевог текста много шира, за то је и битан подухват да је он увео лик Јеврејина који покушава да избегне мржњу. Читалац у току нарације сазнаје да је после напуштења Босне, 1937. године, Макс погинуо као лекар са својим рањеним пацијентима за време бомбардовања болнице у грађанском рату у Шпанији, а његова смрт се поентира чувеном реченицом приповетке: „Тако је завршио живот човек који је побегао од мржње” (Андрић 2008: 235).

Противтежа за тај начин мишљења је тачка гледишта другог приповедача који на суздржан начин коментарише геополитичке и геокulturолошке концепције старог пријатеља; тај глас је у структури текста доминантан. Та Андрићева намера је учинила текст универзалним – он је показао да не постоји само једна, географски одређена „земља мржње” (Босна или шире Балкан) јер мржња није географски појам који се ограничава само на једну територију него је антрополошка појава која је везана за људску природу као такву. Искоришћавање фигуре Јеврејина који оптужује Босну је 1946. године, у тренутку објављивања текста, добило додатну симболичку тежину. Босна, која је за време Другог светског рата била део фашистичке Независне Хрватске Државе Анте Павелића, овде је објекат веома оштре оптужбе и осуде као „земља страха и мржње”. Ипак, чињеница да те речи изговара представник групе изузетно сурово стављене на пробу за време холокауста, којем са дозом емпатије некако дајемо право на емоционално претеривање и неке неправедне оцене, писац је неутрализовао евентуалну критику или чак и полемику са идејама тог лика.¹

Баздуљ у свом дијалогу са несумњивим књижевним великаном покушава дописати епилог, или на свој начин наставити Андрићеву историју. Савремени прозни писац актуализује ту нарацију помоћу сједињења прошлих и

¹ Уосталом, занимљива је у том контексту информација да је тај текст – писмо из Андрићеве приповетке – био идеолошки манипулован и политички колонизован у првој половини деведесетих за време рата. Вођа босанских Срба Радован Караџић наредио је да се та прича преведе на „светске језике” (поготово тај део где је писмо Макса Левенфелда и где он поставља ту сурову дијагнозу) да би показао Западу да је Босна земља вечите мржње и тиме се сакрије иза књижевног ауторитета, дакле писца познатог у свету и јединог јужнословенског нобеловца, и на тај начин оправда етничко чишћење у Босни.

најновијих периода из историје Босне и покушава показати својеврсни континуитет босанске судбине. Баздуљ води полемику и жели преокренути старе стереотипе, хоће да ревидира негативан облик своје домовине. Он се ангажује у процесу „тражења смисла као противравнотеже за лудило савремене историје” (Dugas 2009: 141) водећи свој дијалог како на формалном, тако и на идеолошком нивоу. Текст је покушај прекорачења постојећег негативног имица Босне, зато је много више него чиста имитација Иве Андрића или постмодернистичко књижевно поигравање и прерађивање већ постојећег дела у склопу са принципом палимпсеста и идеје да се сваки нови текст пише на већ постојећем. Наравно, и ти елементи су присутни код Баздуља и чине тај текст атрактивним и изазовним. Ипак, из формалне перспективе писац је задржао основне елементе констукције присутне у Андрићевој причи. Такође, код њега основни принцип је уграђивање писма као централног елемента приповетке, што имплицира постојање и код њега два наратора. Један, свезнајући и притом савремени, води нарацију главног тока и надовезује се на догађаје из 1995. године. Други, Макс Левенфелд, води „историјску” нарацију у првом лицу и аутор је писма, додатно одређеног у штампи курзивом, и представља приповедаче с тачке гледишта далеке 1920. године.

Радњу те приповетке Баздуљ је сместио при крају рата, у пролеће 1995. Место радње је Бихаћ, а тачно кантина бихаћке базе UNPROFOR-а. Јунак је Лазар Лазо Савељић: Босанац, тридесетдвогодишњи библиотекар који је две последње године рата (1993–95) радио као шеф преводилаца за мировне силе УН-а. После свађе са енглеским поручником Леоном Филдсем, који му се чинио најсимпатичнијим а који је узбуђен одјеком удаљене детонације изразио стереотипни коментар: „Bloody Balkans! Always the same story, again and again: new murders and ancient hatreds” (Bazdulj 2002: 108), главни јунак се буни и ступа у полемику са тим предрасудама и клишеима странаца. Код куће налази цак са неиспорученим писмима наслеђен од деде-писмоноше и налази то „друго” писмо из 1920. године, најдрагоценије из дедине колекције. Писмо је стигло из Париза на име Андрије Ивића (овде се одмах примећује игра именом и презименом Иве Андрића). Пошто је прималац отпутовао у Америку (овде је алузија на биографску чињеницу из Андрићевог живота, јер је он стварно требало да као дипломата путује у Вашингтон), недостављено писмо је остало у власништву породице писмоноше који је свом унуку дао то у аманет. Управо у том писму јунак Баздуљевог приповетке тражи аргументе против тезе енглеског поручника о „новим убиствима и старој мржњи” у Босни и тамо је налази.

Баздуљ, на начин типичан за генерацију постмодерниста, примењује много сјајних интертекстуалних подухвата. Већ сам поменула поигравање са именом Андрија Ивић *versus* Иво Андрић. Из Андрићевог књижевног резервоара „позајмљен” је лик Макса Левенфелда као аутора другог писма. Да би ипак проширио контекст за европску димензију и коначну тежину другог писма искористио за деконструкцију негативног стереотипа Босне, Баздуљ се служи и другом „позајмицом”. У Левенфелдову нарацију уводи лик Херкула Поароа (Hercules Poirot), чувеног детектива из кримића Агате Кристи

(Agatha Christie). Писац користи пре свега фабулу *Убиства у Оријент Експресу* (1934), коју уграђује у свој текст. У полемици са Максом управо тај лик из британске књижевности (дакле, странац) деконструира мит о Босни као земљи мржње. Та два лика су се срела управо за време тог кобног путовања Оријент Експресом, које се завршава убиством америчког бизнисмена кога су убили на балканском простору његови сународници и сапутници из освете (у причи се даје резиме кримића, односно расплет радње). Баш у Поароова уста Баздуљ ставља најбитније речи о Босни:

„Svugdje ima mržnje. Svugdje ljudska bića čak i djecu ubijaju. To je tužna istina. Vidim da napuštate svoju domovinu. To je u redu, no ne morate je prestati voljeti, ne morate isključivo njoj da pripisujete mržnju. Mržnja pripada cijelom svijetu. [...] Vaša domovina nije zemlja mržnje” (Bazdulj 2002: 123).

И даље, закључује такође став Макса према свом завичају:

„Vi ste me rastužili, mon ami. A Herkula Poaroa nije lako rastužiti. Slušao sam vas i govorio samom sebi da vaš život mora da je paklenski težak. Nije lako živjeti sa takvim mišljenjem o svojoj domovini kakvo vi imate” (Bazdulj 2002: 123).

Еволуцију Левенфелдовога погледа на сопствени идентитет и на Босну коју је креирао Андрић, Баздуљ сумира на следећи начин:

„Poarоov lijek polako je potiskivao otrov s kojim sam se godinama hrvao. Sad sam u Parizu. [...] Ne mislim da je Bosna zemlja ljubavi, ni raj na zemlji, no ne mislim više da je zemlja mržnje. To je tek obična zemlja, ni bolja ni gora od ostalih, malo komplikovana možda, to je sve” (Bazdulj 2002: 124).

Изразито се види да Мухарем Баздуљ следи овде концепцију Иве Андрића, који је своју приповетку изградио на бинарној опозицији: „Свој” (писац из Босне) и „Туђинац” (Макс), премда тај више припада категорији „свој Туђинац” као Јеврејин рођен и школован у Сарајеву. Млади писац такође уводи лик сличне провенијенције: Поаро је Белгијанац који већ годинама ради за краљевску службу у Лондону, дакле у Енглеској има статус „својег Туђинца”, аутсајдера, осим тога и он је пореклом из мултикултурне и мултијезичке мале земље (у којој функционишу фламански, француски, немачки језик). Он дакле, одлично разуме Максову ситуацију.

Крај приповетке превазилази, ипак, поенту писма. Глас опет добија савремени наратор који даје свој коментар. Наилазимо на ироничну дистанцу према „обрнутој” тези од оне која омаловажава идеју о босанској „неизлечивој мржњи”: јунак жели прочитати поручнику и свим странцима у бази UNPROFOR-а „друго” писмо које показује Босну као обичну земљу, ни бољу ни гору од осталих. Нажалост, на путу од куће на посао гине рањен парчем гранате, због чега странци нису у стању да се упознају са другом нарацијом о Босни. Покушај промене слике Босне је спречен. А текст се завршава у Андрићевој конвенцији скоро истом реченицом: „Тако је завршио човек који није вјеровао да је Bosna zemlja mržnje” (Bazdulj 2002: 125).

Још једна ствар везана за Андрића је у Баздуљевој приповетки битна. За Макса – пошилаоца писма Андрија Ивић – прималац је „vrsta simbola,

otjelovljenja Bosne [...] najbosanskiji, arhetipski Bosanac” (Bazdulj 2002: 16). Можемо дакле, претпоставити да аутор овим речима одређује и сопствени став према Иви Андрићу као важној фигури сопствене изградње како списатељског, тако и националног идентитета.

II. Друге инспирације Мухарема Баздуља делом Иве Андрића

Алузија

Други, мада више камуфлирани пример успостављених дијалošких веза Мухарема Баздуља са Андрићевим наслеђем је прича „Мост на копну” која се појавила 2000. године у делу *Друга књига* и надовезује се на „Мост на Жепи”. Та алузија је доста скривена, а откривање свих ових свесних игара и односа тражи од читаоца доста проницљивости и доброг знања изворног дела, дакле Андрићевог текста. Баздуљ као да је свестан ерудитивног упетљавања свог текста, оставља реципијентима ауторску сугестију и сам у поговору за целу књигу објашњава да је његова прича „нека врста протуприче Андрићевом „Мосту на Жепи”. Везир Јусуф је homo poeticus, Мехмед homo politicus; ово се одражава и на њихове мостове” (Баздуљ 2000: 176). Користећи овде стратегију књижевне алузије, он истовремено сам води читаоце и форматира њихов хоризонт очекивања.

Мото

У још једној причи из поменуте збирке, у „Причи о два брата”, аутор опет успоставља књижевни дијалог са Андрићем. Овог пута ради то помоћу мота из Андрићевог дела *Проклета авлија*, као и на нивоу мотива који је јавна алузија на једну од идеја те књиге о „обнављању приче о два брата-супарника” (Баздуљ 2000). Али у суштини цела Баздуљева прича се надовезује на вечиту библијску тему и тиче се браће-супарника Вилјама и Хенрија Џејмса (William i Henry James), први од њих је био амерички филозоф, други америчко-британски писац. Видимо дакле, да Баздуљ описујући архетипску варијанту супарништва браће, покушава да га смести у широк културни контекст, али један од битних елемената је за њега стваралаштво Иве Андрића.

Сонет

Потпуно другачија врста, овог пута готово култа Андрићевог лика, је Баздуљев сонет посвећен управо том писцу. 2007. године појавила се у Загребу у серији „Историјска читанка Миљенка Јерговића” збирка песама Мухарема Баздуља под енглеским насловом *Heroes (Јунаци)*. У тој књизи је шездесет девет „сонета дивљења и похвале” – како је писао уредник серије,

у којима се дају по алфабетском реду (шта би значило неутралном, без наметнуте хиерархије). Баздуљ скицира мапу својих интелектуалних фасцинација. На тој мапи, осим домаћих (у ширем смислу) уметника попут Давида Албахарија, Данила Киша, Мирослава Крлеже, Николе Шопа, Тина Ујевића, Николе Тесле или светских имена, као на пример: Фјодор Достојеvски, Јосип Бродски, Ц.М. Куци, Умберто Еко, Бруно Шулц, Чеслав Милош и многих других, своје место добио је свакако и Иво Андрић. Форма сонета, дакле класичне песме са строго одређеном структуром, бројем слогова, јесте покушај провере пишчеве снаге и у оквирима поезије. Мада су ти сонети далеко од петраркистичког полета и идеала (Баздуљ не води рачуна о броју слогова) и – како је приметио Миленко Јерговић – они су нека врста „сонетног есеја или есејизираниог сонета” (Баздуљ 2007: 77), ипак у структури књиге као целине играју занимљиву концепцију презентације сопствених фасцинација. Песма *Иво Андрић*, слично као и друге, користи апостроф и ослања се на слободне асоцијације из пишчевог живота и сигналне елементе попут наслова или цитата. Чињеница што је Баздуљ уврстио и Иву Андрића у књигу сонета похвале и дивљења сведочи да је тај писац за њега важна референцијална тачка и један од битнијих „стубова културе” или боље речено један од битних за њега „знакова поред (уметничког) пута”.

Есеј

Мухарем Баздуљ је посветио Андрићу такође есеј „Андрићев босански језик” који је настао 12. октобра 2008. године, дакле тачно на стопетнаесту годишњицу рођења нобеловца и објављен је у колумни загребачког часопису „Дани”. Тај текст се појавио и у књизи *Филигрански плочници* која је изашла годину дана касније, 2009, и то је антологија његових текстова писаних за часописе, а која је по речима самог аутора „нека врста лјетописа босанске транзиције 2004–2008” (Bazdulj 2009: 6). Млади писац је амбициозно хтео да та књига по дефиницији буде „пуна барута” и да на смео начин покаже „eksplozivnost босанске транзиције” (Bazdulj 2009: 6). У том „експлозивном” духу је написан такође есеј о Андрићевом језику. Његова полемичка теза гласи да „Andrićev jezik je bosanski jezik, ali ne u kontekstu [...] vulgarno-političkog, navijačkog pripadanja. Andrićev je jezik *bosanski* samo u slučaju da taj pridev sija u svojoj antropološkoj, zemljopisnoj i političkoj punini” (Bazdulj 2009: 77). Јер Иво Андрић је „proizvod sinkretičke kulture Bosne” (Bazdulj 2009: 77). Баздуљ се служи цитатом из интервјуа Љубе Јандрића, у којем Андрић говори о себи:

„Kad je Bosna u pitanju, ja nikad nisam niti mogao biti odsutan. U stvari, ja se nikad od Bosne niti odvajao nisam. Ono što smatram svojim duhovnim dosegom – to je dar dobijen od Bosne. Meni je Bosna sudena, što bih rekao” (Bazdulj 2009: 77).

Показујући сукоб на линији Београд-Загреб-Сарајево који се тиче пишчевог језика (да ли је српски? хрватски? босански?), Баздуљ одлучно оптира за његов босански идентитет, мада се не слаже са „unilateralnim monopoliziranjem Bosne”, јер „atribut *bosanski* danas (pre)često znači (samo)

bošnjački (bosanskomuslimanski), i to ne samo kad je reč o jeziku” (Bazdulj 2009: 77). Међутим писац третира придев „босански” на инклузиван начин као босанску културну парадигму. Говори:

„Kao i Andrić, i Bosna može postojati u punini svojega identiteta samo kao bosanska (što nije suprotnost sa: hrvatska, srpska, muslimanska)” (Bazdulj 2009: 78).

У том кратком есеју Мухарем Баздуљ показује своју афирмацију за мултикултуралну визију како Босне, тако и самог Иве Андрића. Осећа са њим заједништво не само „травничко” него и шире – босанско.

Закључак

Мухарем Баздуљ се несумњиво инспирише опусом Иве Андрића и у свом стваралаштву пружа доста доказа. Изразито се види да је нобеловац за њега важна референцијална тачка и као писац, и пре свега као **босански** писац. У свом књижевном дијалогу са њим користи богату палету средстава из постмодернистичког инструментаријума: цитате, прерађивања дела, интертекстуалност, поигравања конвенцијама, ироничну дистанцу. У дијалошким процесу, да би широко остварио своје интелектуалне и књижевне фасцинације, служи се различитим жанровима (приповетком, песмом у облику сонета, есејом), од чега је његов кључни текст „Друго писмо из 1920. године” најважнији. На тај начин жели свестрано и широко заузети свој став према Андрићу, ступити с њим у дијалог из позиције савремене Босне на различитим нивоима. Баздуљево стваралаштво можемо уврстити у ток такозваног „новог постмодернизма” (термин Халине Јанашек-Иваничкове) савремене босанске књижевности. „Novi postmodernizam radikalno menja svoj oblik – ne beži od politike, upravo nju eksponuje – ponovo uspostavlja veze između književnosti i života, a prazne igre se zamenjuju suštinskim igrama” (Janaszek-Ivaničkova 2005: 21). Баздуљ покушава управо у том духу „очистити” имиџ Босне од досадашњих стереотипа.

Баздуљев глас као глас младе генерације босанских писаца је важан. Он покушава променити парадигму мишљења о Босни у дијалогу. Изговор за то, а такође партнер и једна од главних фигура, јесте Иво Андрић. Тај освежавајући, интертекстуалан, фин дијалог с нобеловцем показује да у новој културно-политичкој ситуацији БиХ нова контекстуализација Андрићевог опуса јесте могућа. Она се опире не одбацивањем или оптужбама за „предају”, него на креативан, интелектуалан континуитет и инклузиван приступ његовој „боснакости”. То је позитиван знак садашње ситуације. Битно је да стваралаштво Иве Андрића постаје бар за неке босанске писце књижевна материја која се њима чини важна а чак и провокативна у односу на савременост, да живи у међугенерациском интертекстуалном дијалогу и на тај начин се актуализује и ревитализира. Дакле, у савременој Босни полако настаје ново место за Андрића као босанског писца (што није супротност са: хрватским,

српским и муслиманским, по Баздуљевом мишљењу), он барем за неке младе писце постаје извор инспирације. Стваралаштво Мухарема Баздуља је за то добар пример.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 2008: Andrić Ivo, *Pismo iz 1920. godine* [u:] idem, *Sabrane propovetke, priređivanje i pogovor Žaneta Đukić-Perišić*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Bazdulj 2002: Bazdulj Muharem, *Drugo pismo iz 1920. godine* [u:] idem, *Travničko trojstvo*, Zagreb: Durieux.
- Bazdulj 2000: Bazdulj Muharem, *Druga knjiga*, Sarajevo: Bosanska knjiga.
- Bazdulj 2007: Bazdulj Muharem, *Heros*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bazdulj 2009: Bazdulj Muharem, *Filigranski pločnici. Bosanski tranzitorij*, Biblioteka XX vek, Beograd.
- Berić 1999: Berić Gojko, *Druga śmierć Iva Andricia*, „Gazeta Wyborcza”, tłum. D.J. Ćirlić, Warszawa, 4–5.XII.
- Dąbrowska-Partyka 2004: Dąbrowska-Partyka Maria, *Ivo Andrić albo paradoksy pogranicza* [w:] eadem, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, WUJ, Kraków.
- Dyras 2009: Dyras Magdalena, *Re-inkarnacje narodu. Chorwackie narracje tożsamościowe w latach dziewięćdziesiątych XX wieku*, Kraków: WUJ.
- Dyras 2010: Dyras Magdalena, *Nowe historie bałkańskich literatur. Odzyskiwanie utraconych przestrzeni tradycji*, „Porównania”, 7, Poznań, s. 113–128.
- Janaszek-Ivaničkova 2005: Janaszek-Ivaničkova Halina, *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom I. Transformacje*, Warszawa.
- Jelčić 1997: Jelčić Dubravko, *Povjest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Zagreb.
- Kazaz 2005: Kazaz Enver, *Pisanie o wojnie*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Tom I. Transformacje*, przekład Maciej Czerwiński, Warszawa, s. 180–195.
- Maglajić 2000: Maglajić Munib (ur.), *Andrić i Bošnjaci. Zbornik radova – Bibliografija*, Tuzla.
- Moranjak Bamburać 2006: Moranjak-Bamburać Nirman, *Is There War in l'écriture de guerre?* [w:] *Gender and Identity. Theories from and/or on Southeastern Europe*, ed. J. Blagojević, Katerina Kolozova, S. Slapšak, Belgrade Women's Studies and Gender Research Center, Belgrade, p. 385–406.
- Rizvić 1995: Rizvić Muhsin, *Bosanski muslimani u Andrićevu svijetu*, Sarajevo.
- Žanić 1996: Žanić Ivan, *Pisac na osami*, „Erasmus”, br. 18.

Magdalena Koch

INSPIRATIONS FROM IVO ANDRIĆ'S LEGACY IN CONTEMPORARY BOSNIAN LITERATURE. THE INTERTEXTUAL AND DIALOGIC IN *ANOTHER LETTER FROM THE YEAR 1920* AND OTHER TEXTS BY MUHAREM BAZDULJ

(Summary)

This paper presents the influence and the inspirations from Ivo Andrić's legacy in the work of a contemporary Bosnian writer, Muharem Bazdulj (1977). Bazdulj's intertextual dialogue with the only South Slavonic Nobel Prize winner is analyzed and presented. Andrić and Bazdulj are connected by the same *genius loci* – Travnik, a Bosnian town where both writers were born. For Bazdulj, Andrić's literary work was a great creative inspiration. This is clearly visible in three short stories (*Another Letter from the Year 1920*, *The Bridge on the Land*, *Story on Two Brothers*), in a sonet *Ivo Andrić* and in an essay under the title *Andrić's Bosnian Language*. The paper devotes most attention to *Another Letter from the Year 1920* because in this story Bazdulj plays intertextual and ideological postmodern game with Andrić. Employing this literary strategy, Bazdulj becomes a voice in the discourse about the stereotype of Bosnia as a region of „new murders and ancient hatred” while his aim rests in an attempt to change this perception of the Balkans.

Key words: Ivo Andrić, Muharem Bazdulj, Bosnia, literary inspirations, intertextuality, dialogue, new postmodernism

Милан Д. АЛЕКСИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ЗЛО КАО ОБЕЛЕЖЈЕ СВЕТА У ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА

У раду су анализиране Андрићеве приповетке које приказују зло у човеку и његово дејство на човеково биће. Полазећи од традиције проучавања Андрићевог дела, утврдили смо неколико типова деловања зла на јунаке у приповедном свету. Андрићеве приповетке некада су везане за људе који су носиоци зла, а некада за оне који зло трпе, али кључно место приповедака је везано за запитаност над поретком света и увиђање његове природе. Андрић приказује зло као саставни део света, његово кључно обележје, те дотиче и метафизичко питање настанка света које са собом укључује и критику Бога.

Кључне речи: Иво Андрић, поезика, приповетке, зло, Бог.

„Не може се знати зашто постоји зло на свету,
јер све што постоји нема смисла ни разлога.”

Иво Андрић: Гоја

У студији *Иво Андрић* из 1938. године Никола Мирковић је повезао Петра Кочића и Иву Андрића не само преко Босне, која је обојици била важна књижевна тема, већ и преко револуционарног, борбеног протеста и жудње за националним ослобођењем. „Србовало се, пркосило, лудовало, пакостило, сањало о револуцији. (...) Цела књижевност Младе Босне израсла је из тога духа, из истог борбеног протеста који је доцније покренуо и Принципову руку. Исти су и из истог корена Андрићеве књижевне почеци” (Мирковић 1938: 9). Поред чињенице да су Андрић и Кочић делили став према аустроугарској окупацији, будући да су обојица српски писци из Босне, њихова књижевна дела приближава и обострани одабир специфичне теме. Петар Кочић је почетком двадесетог века у приповеци „Мрачајски прото” мајсторски приказао дејство зла и начин на који оно разара човеково биће и управо ће приказивање мрака у човеку и зла које разара и злочинца и жртву; и онога који зло чини и онога који то зло трпи, бити књижевна тема често присутна у Андрићевим приповеткама.

* mil.aleksic@sezampro.rs

Милан Богдановић и Велимир Живојиновић су још 1931. године указали да је зло важна компонента Андрићевих приповедака. Богдановић је у *Српском књижевном гласнику*, пишући о Андрићевим приповеткама, уочио како је свет у њима мрачан, судбине језиве, а атмосфера пуна ужаса и грозе (в. Богдановић 1931: 61). Велимир Живојиновић је у часопису *Мисао* објавио текст „Приповедачко дело Иве Андрића” у коме закључује да је: „Живот човеков на земљи је зло: то је трајни рефрен свега Андрићевог дела (...) битно је да среће за људе у овом животу нема. То искуство лебди над свим облицима живота које Андрић описује” (Живојиновић 1999: 51). Оваква запажања ће се појављивати у код каснијих проучавалаца Андрићевог приповедачког дела. Петар Цацић у својој књизи о Андрићу из 1957. године део Андрићевог опуса у којој види потпуну превласт егзистенцијалног зла назива фазом „доминације зла” (в. Цацић 1996: 287), док Драган М. Јеремић 1965. године говори о Андрићевој мрачној фази у стваралаштву која је трајала од 1925. до 1930. године (в. Јеремић 1965: 23). Везу између теме зла у Андрићевим приповеткама и природе света истакао је Јован Деретић 1960. године указујући на особине Андрићевог поступка у психолошком обликовању јунака: „Скоро увек се ту ради о једном јединственом доживљају који усмерава целокупну активност човека са негативним у стварности, са злом које постоји као један од основних принципа у свету” (Деретић 1960: 59). Радован Вучковић је, такође, писао о доминацији мрачног погледа на свет у једном броју Андрићевих приповедака, али је, исто тако, сматрао да највећи број њих има излаз у отварању перспективе и уношењу у причу свести о општем кретању живота: „Ако је човекова појединачна судбина несрећна и поразна често... ако је трагична једна несрећна свест, опште кретање живота има своју могућу шансу и оправдање” (Вучковић 1974: 195). Пишући о Андрићевој другој књизи приповедака, Вучковић је поново указао на излаз који се појављује у приповеткама мрачне фазе: „Ниједна од Андрићевих приповедака из ове збирке, у којој се животна путања неке личности завршава смрћу, након узалудне борбе са егзистенцијалном патњом и пораза у борби са злом, не зауставља се на моменту смрти и индивидуалног ишчезнућа, него се ’отвара’ у *перспективи општег трајања живота који је неуништив*” (Вучковић 1974: 233). Указујући на различите приступе тумачењу Андрићевог дела и сходно томе, различита виђења места зла у Андрићевом опусу, Љубиша Јеремић закључује да „Андрићева мисао о превласти зла, мржње, деструкције, безнађа, у људском индивидуалном и историјском постојању, одиста има мноштво облика и изражена је у безброј прилика. Дискретно или изричито, таква мисао провлачи се с краја на крај Андрићевог дела” (Јеремић 2007: 32).

Андрић ће на самим почецима приповедачког рада уводити у своје приповетке јунаке који ће бити изразити носиоци зла. У првој збирци приповедака коју је Српска књижевна задруга објавила 1924. године налазимо приповетку „За логоровања” и у њој сабласног Мула Јусуфа који са своја два искежена зуба и жудњом за крвљу асоцира на вампира. Исидора Секулић је, пишући у *Српском књижевном гласнику* 1923. године о елементима Истока у Андрићевим приповеткама, у овој приповеци видела језовитост источне скаске (Секулић

1986: 275). Из приповетке сазнајемо да је Мула Јусуф учен човек који је предавао у Сарајеву на Великој медреси, чак је писао и стихове. Међутим, њега су пратиле страшне приче којима нам приповедач сугерише на Јусуфов однос према женама одређен болесним нагонима. Говорећи о претходним случајевима нестанака жена и злочинима за које су у причањима окривљавали Јусуфа, Андрић припрема позорницу на коју ће поставити заточену девојку и приказати нам његову сабласну жудњу за крвљу. „У борби и отимању дотаче јој се нехотице бритвом голог рамена и из кратке ране бризну крв. Мула се укочи, глава му се завали, лице посивље, модре вјеће се спустише дубоко. Из отворених уста су му вирила два зуба. тако остаде часак, онда се стресе и бијесно јурну на дјевојку” (Андрић 2008: 36)¹. Уз приповетку „За логоровања” Андрићев почетак приповедања о злу у свету обележава и приповетка „Мустафа Маџар”. Радован Вучковић је написао да овим двома приповеткама Андрић започиње „приповедачки рад о крволоцима и страви морбидних и извитоперених нагона” (Вучковић 1974: 191). У приповеци „Мустафа Маџар” Андрић ће, поред показивања зла у свету, као што је то учинио приказујући зло које чини Мула Јусуф, показати и дејство зла на његовог носиоца, у овом случају на јунака по коме приповетка носи име.

Мустафа Маџар је, као и Мула Јусуф, био човек књиге, а свирао је и музички инструмент, зурну. Промена у његовом бићу која ће га, најпре одвојити од уметности, затим од сна и, напослетку од живота, одвила се после Кримског рата. Најпре му музика постаје далека, он заборавља мелодије које је пре рата свирао и инструмент престаје да му буде близак. Несаница почиње да га мучи од тренутка када су престале битке и погоршава се како време одмиче док га потпуно онемогући да заспи. Андрић приказује Мустафу Маџара као човека којег је зло изменило, али то зло је сам чинио, ниједног тренутка он није трагичан лик као што је понекад истицано у анализама (в. Леовац 1979: 50, Шутић 1998: 184). Милослав Шутић не само да закључује како судбина Мустафе Маџара допире до сфере истинске трагике (в. 1998: 184) него сматра да код овог Андрићевог јунака постоји и покајничка свест: „судбина другог, славног ратника Мустафе Маџара, захваљујући његовој покајничкој свести и превазилажењу ограничења сопствене верске припадности (’И крштеног и некрштеног: свијет је пун гада’, каже он), сасвим супротно, разрешава се у естетској сфери трагичног” (1998: 161). Тумачењем ове Андрићеве приповетке видимо да се Мустафа Маџар не каје, он само долази до поимања света као места пресудно обележеног негативном карактеристиком („Свијет је пун гада.”). Он нема покајничку свест нити превазилази верска ограничења, он у посрнућу своје свести једино жели да се издвоји од таквог света. Мустафа за себе каже да „се одвалио као стијена низа страну, па нит му треба сна ни хљеба, нит признаје закона” (46). Несаница која мучи Маџара, и страх који се појављује у часовима без сна, можемо без сумње претпоставити, последица су ратних дешавања. Али, шта Мустафа Маџар чини у Кримском рату? Из његовог сећања сазнајемо да је са одредом Анадолаца напаствовао руске де-

¹ Сви наводи Андрићевих приповедака биће према овом издању.

чаке и да су побегли пред руским одредом пре него што су стигли да покољу дечаке. Мустафи се ти дечаци појављују у сновима који му не дају мира. У другом сну о дечацима са Крима појављује се и неко иза Мустафиних леђа ко додацује да је требало да побију дечаке и да их пеку. Овакав предлог може да изнесе само чисто зло, а оно се у религијским представама увек везује за ђавола. Са друге стране, савремена проучавања феномена зла често полазе од човекове слободе и драме слободног избора (в. Зафрански 2005, и: Свенсон 2006: 31), али и у њиховим типологијама се зло које се чини због зла самог назива демонским (Свенсон 2006: 41). У случају Мустафе Маџара потпуно нам је јасно да он свесно и својом вољом прихвата да чини зло, па ма тај импулс или нагон који је у њему повезали са ђаволом или не. Маџар се са овим демонским предлогом саглашава у сну, не кајући се ниједног тренутка за своје поступке: „– Требали сте их пећи, похватати па на жару... али сад је доцкан. Бјесни од муке. то је требало: пећи!” (47). Маџар у сну жали што није чинио и веће зло. У Мустафином бићу ниједног тренутка нема ни најмањег кајања. Андрић кроз Маџаров лик показује рушилачку снагу зла које обузима и трује онога који је носилац и починилац зла. Јован Деретић је указао да је у свету Андрићевих приповедака зло најопасније управо „по његовом продуженом трајању у човеку” (Деретић 1960: 68).

Увиђање поретка у свету, које на крају приповетке дође главе Мустафи Маџару, указује му се у тренутку битке код Бања Луке. „– Свијет је пун гада. То је помислио јутрос, у зору, на обали Врбаса, стојећи између двије војске (једна бјежи а друга застала, од страха, на сплавовима), па и сад му је у устима као горчина које би хтио да се ослободи изговарајући то гласно. – Свијет је пун гада!” (45). Маџаров увид у поредак света заснован је на присуству страха којег он у тренутку битке види свуда око себе и једино не у себи, те сам јуриша. У том тренутку се у њему рађа мисао да је свет пун гада. Андрић прави слику која нам разјашњава зашто Маџар презире страх, а са друге стране, показује његову растрзаност због тога што је прогоњен сабластима из прошлости. Маџара у сновима муче зла која је починио. Он виђа хајдуке Латковиће, жену из Ерзерума и дечаке са Крима. Та привиђења му не дају сна и мира. После битке код Бања Луке Мустафа Маџар уопште више нема сна. „Од те ноћи сан му се посве украде; и онај сат-два пред зору разорише све нова и нова сновиђења” (45). Мустафу Маџара муче снови и ноћ је време када је Маџар суочен са самим собом (в. Микић 1974: 9) и злом које се у њему налази. „Ноћ се мора схватити и као време кад деструктивна свест просуђује своју деструкцију, понор који је отворила, макар и без тенденције то чини саобразно некаквим ’позитивним’ етичким вредностима” (Микић 1974: 9).

Осећање страха има велику важност за тумачење ове Андрићеве приповетке, али чини нам се да главног јунака не можемо довести у везу са рационалним осећањем страха везаним за стварност јер он не осећа страх ни у бојевима нити на јави. Никола Мирковић је сматрао да „Мустафа Маџар води ипак само своју личну борбу против страшних фантома из прошлости и несанице, због свога личног, болесног немира се одмеће од цара и људи, бежи од зла у зло и гине јадно од зарђале потковице...” (Мирковић 1938: 29).

Не можемо свести оно што мучи Мустафу Мацара на страх од мрака (в. Делић 2011: 90), нити можемо рећи да је у питању грижа савести јер ње у овој приповеци нема, већ нам се чини да Мацара прогони ирационално осећање страве („морбидна унутрашња гроза” – в. Вучковић 1974: 187) које није с овог света, већ је везано за онострано, њега нагриза зло које је сам одабрао да чини. Помињање страха, односно одсуства страха, управо је кобна грешка Абдулселимбега кога Мацар сусреће у хану на путу према Сарајеву. Мацар у разговору пушта Абдулселимбега да лаже причајући о својим јунаштвима све док овај не почне причу о боју код Бања Луке и не изговори како у њега нема страха: „Таког ме, зар, Бог створио да немам страха” (48). У том тренутку, Мацар оштро прекида његову причу предочивши му да је лажов, а потом га убија када бег очекивано крене ка њему са ножем у руци. Мацар је посебно осетљив на помињање страха, поготову у причи о бици у којој је он једини јуришао и у којој је дошао до свог увида у природу света. Важно је присетити се Мацарових речи којима описује своје одвајање од света, он пореди себе са стеном која се одвалила низа страну, не треба му сан ни храна и не признаје законе. Раскол са светом мотивисан је гађењем који осећа над светом којим царује страх. То је ситуација јунака који се потпуно опростио од осећања страха и који је острвљен у злу. Зло које Мустафа чини на крају уништава и њега, али Исидора Секулић је још 1923. године приметила да Андрић не анализира Мацаров лик, већ нам само даје сугестију (в. Секулић 1986: 278). Управо у томе препознајемо везу са Петром Кочићем и његовим јунаком из приповетке „Мрачајски прото”. Кочића није интересовало да до краја покаже и разоткрије детаље приче који се појављују у приповеци, већ их је оставио отворене старајући се једино да детаљно представи карактер главног лика и утицај претрпљеног зла на његово биће. Андрић је, на примеру Мустафе Мацара, показао дејство зла на његовог носиоца. На крају приповетке Мацар гротескно страда због свог увида у поредак света јер у погрешном тренутку изговори реченицу у коју је свој увид сажео: „И крште-ног и некрште-ног: свијет је пун гада” (49).

Челеби Хафиз из приповетке „Груп” такође је, као Мула Јусуф и Мустафа Мацар, човек књиге. Андрић нам у овој приповеци прича о Хафизовој мисији умиривања Сирије, најпре по султановом наређењу, а потом, кад се војска растури и разиђе, и за сопствени рачун: „он је примио на себе оно што нико није хтео да прими: да за свој рачун умирује Сирију и дотјерује под царски закон и своју вољу све што је живо у њој” (206). Управо је Хафизова ученост изазивала чуђење код људи јер је изгледала неспојива са његовом суровошћу. Никома није било јасно како је могуће да учен човек буде толико зао. „Какве су то школе које је изучио и књиге које је читао? У којој се медреси овакав наук даје? И ко је, и када, усадио ову мржњу у њега, и откуд ова ватра којом све сажиге и руши, а нит се замара нит догоријева?” (207). Приповедач нам саопштава још нешто веома важно за схватање Челеби Хафиза: Бог је тада био на Хафизовој страни. „И молили су се богу, не што су се надали помоћи, јер је бог тада још био на Хафизовој страни, него што Хафизу није вриједило молити се” (207). Ми не сазнајемо кроз причу у којем

тренутку је Бог престао да буде на Хафизовој страни, али све то зло Хафиз чини, не само због себичне похлепе и увећавања иметка, већ и због поретка света, Бога и султана као његовог намесника на земљи, што не смемо изгубити из вида. Почетак Хафизовог умиривања Сирије имао је легитимитет јер он Сирију „дотјерује под царски закон” (206), али потом и под своју вољу. Дотеривање под своју вољу би могло да буде место које би означило тренутак губљења подршке Бога, али за тумачење приповетке је потпуно ирелевантно јер причом није осветљено.

У досадашњим проучавањима ове Андрићеве приповетке врло често је кључно место анализе постављано на тумачење Хафизове одлуке да не убије Сиријанку која ће му се много година касније страшно осветити и оставити га у животу унакаженог и сведеног на труп. Разлог због којег јој је поштедео живот постављан је за најважније место у тумачењу приповетке. Тумачење Мила Ломпара врло прецизно показује околности које прате Хафизове разлоге да Сиријанки поштеди живот и минуциозно разрешава све могуће недоумице при анализи (в. Ломпар 2009: 299–319). Андрић нам је мајсторски предочио да Челеби Хафиза дражи све што је живо и што стоји усправно и његов бес љутњу усмерава на све што живи у Сирији: „Само ћу небо над Сиријом оставити” (207). Потом нам Андрић једном реченицом показује дејство Хафизовог беса и зла: „Тако су пролазиле године, а Хафиз је једнако умиривао Сирију, која се била већ и умртвила” (207). Хафиз је Сиријанку оставио у животу јер када ју је нашао у пустињи, она се није померала, изгледала је као да је већ мртва, она је лежала на земљи, без снаге и једино је изговорила молитву (в. Ломпар 2009: 304). Све ове околности зауставиле су Хафизово убилачко зло. Он је за тренутак је престао да гони и због тога је страдао. Андрић је, потом, у приповеци направио обрт показујући како зло делује и осваја друго, оног који је поштеђен. Преко лика Сиријанке ми видимо да она припрема освету годинама, да она није схватала останак у животу као милост, већ као мучење и казну и све је своје напоре усмерила на планове освете. Дејство зла видимо у демонској прикази Сиријанке која мучи Хафиза у ноћи побуне. „Најдраже од свих бића, једино створење над којим се сажалио, које му је било блиско и коме је у животу повјеровао, скакало је око њега, избезумљено и запјењено, и добацивало му нејасне ријечи и увреде. Она није дала да га убију, а њу су сви слушали, јер је хтела да га гледа како се мучи, и да он види да она гледа” (208). Андрић врхунским приповедачким мајсторством показује како Хафиз због јединог, условно² речено, доброг дела, одлуке да Сиријанку не убије, страда, бива кажњен и сведен на труп. Челеби-Хафиз се није преобратио, то показује Ломпар у својој анализи јер је наставио да иде на своје походе, али остављајући Сиријанку у животу и указујући јој највеће поверење, учинио је корак ка својој пропасти. На тај начин, Хафизово добро дело је само почетак новог зла. „Оно једино добро

² Добро дело називамо условним јер Сиријанка поштеду свог живота не види као награду, већ као казну.

што учини – што поштеди и склони једну девојку, (...) постаје извором новог зла, исто тако свирепог и страшног” (Мирковић 1938: 55).

Драган Стојановић је у својој анализи ове Андрићеве приповетке указао на фра Петрово виђење Хафизове казне. „За фра-Петра смисао онога што је Сиријанка урадила није напросто у освети, за њега је то ’божије покарање’ које је стигло Челеби-Хафиза. Ако је Бог тај који награђује и кажњава, а људи су, евентуално, инструменти којима се он при томе служи, онда је њима, у тој умногоне страшној игри која их превазилази, могуће да осете и самилост према свима и сваком. Што су мање непосредно уплетени у збивања у којима казна стиже кривог, а зло и правог и кривог, могућност да се осети самилост вероватно је већа” (Стојановић 2003: 24). Морамо приметити да је веома важно истаћи чињеницу да Андрић намерно бира описивање околности које показују да Челеби-Хафиз страда због јединог доброг дела које је учинио, „јер он и не страда због тих злочина, већ од ненаданог прилива онога што је боље у њему...” (Ломпар 2009: 309). Таква позиција нас уверава да је веома важна компонента приповетке која показује како је свет обележен злом. Андрић нам тако показује и нешто од природе самог света у којем се не страда због злих дела, већ због јединог доброг. Овакву слику света наслућујемо већ на самом почетку приче када фра Петар износи сећајући се прогонства у коме се нагледао зла и добра, али „Више зла него добра, јер добра је мало мање под овим небом под којим живимо” (205). Фра Петар ће поновити овакав увид у поредак света описујући како су га звали да оправу сат на кули код Челеби-Хафиза: „...као што знате, све се на овом свијету троши и квари, и више има штете и батала него среће и напретка” (205). Фра Петрове речи с почетка, као и његово схватање Хафизове судбине као „божјег покарања” у себи садрже и прикривену критику поретка света и Бога као његовог творца. Такву слику света Андрић нам даје и у приповеци „Деца” у којој дечак који једини не чини зло и пропушта јеврејског дечака да побегне, бива кажњен и одбачен од другова, а починиоци зла не бивају кажњени. Он, видевши очи јеврејског дечака, не подиже летву којом је требало да га удари и овај успе да побегне. „У том тренутку угледах први пут његово лице. Уста му напола отворена, усне беле, очи без погледа, разливане као вода, без икаква израза више, и одавно избеумљене. Ту је требало ударити” (179). Потпуно идентичну ситуацију налазимо у приповеци „Прозор”. Дечак који не жели да чини зло и разбије прозоре баби Кокотовићки јер му се такав потез чини као претешка казна, бива кажњен од стране свог друга који полупа прозор на његовој кући, а потом и од оца који га због тога пребије. Дечак гледајући прво дневно светло кроз разбијени прозор, свет види обележен злом: „кроз разбијени прозор (се) указивао у првој светлости спољни свет, пун бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности” (462).

Слика света као места пресудно обележеног злом дата је и у приповеци „Мост на Жепи”, али у њој зло није везано само за људе и њихове акције, већ је потиче и од природе света, његове неуређености, сила хаоса које царују у њему. У овом случају природа света се показује као зла јер је усмерена против човека и његових тежњи да организује и уреди свет у којем живи,

па га називамо природним злом (в. Расел 2006: 17). Везир Јусуф на почетку приповетке трпи људско зло јер бива жртва опасне интриге која га одводи у немилост и тамницу. У заточењу се везир суочава са свешћу о сопственој пролазности. „Али од оних зимских месеци, кад између живота и смрти и између славе и пропасти није било размака ни колико је оштрица ножа, остаде у победнику везиру нешто стишано и замишљено” (73). У тој свести је корен одлуке да подигне мост као своју задужбину. За тумачење приповетке „Мост на Жепи” необично је важно објаснити две везирове одлуке: већ поменуто, да мост подигне у селу Жепи и другу: да тај мост остави без икаквог натписа. Прва одлука је мотивисана сусретом са ништавилом и смрћу у тамници. Везирове мисли се усмеравају на прошлост и његово порекло тек после пада и заточења. Његова одлука да подигне мост у свом завичају, поред свести о пролазности, повезана је, може бити, једним делом и са његовим славољубљем. Везир жели да за собом остави нешто по чему ће бити памћен. Андрић нас на славољубље везирово упућује самим текстом: „Било је пријатно, тако у несрећи, мислити на далеку земљу и раштркано село Жепу, где у свакој кући има прича о његовој слави и успеху у Цариграду...” (73). Међутим, на крају приповетке везир ће одлучити да мост остави без икаквог знака и натписа. Прецртавање текста хронограма и сопственог печата може изгледати у складу са везиравом девизом да је у ћутању сигурност, на шта је најчешће указивано у литератури поводом тумачења ове Андрићеве приповетке. Са друге стране, Андрић као велики мајстор приповедања ништа не препушта случају и све нам објашњава у самом књижевном делу. Приповедач који нам причу саопштава тачно ће нам навести тренутак везирове одлуке да мост остави без записа: „Мислио је на странца неимара који је умро, и на сиротињу која ће јести његову зараду. Мислио је на далеку брдовиту и мрачну земљу Босну (одувек му је у помисли на Босну било нечег мрачно!), коју ни сама светлост ислама није могла него само делимично да обасја, и у којој је живот без икакве више уљуђености и питомости, сиромашан, штур, опор. И колико таквих покрајина има на овом бољем свету? Колико дивљих река без моста и газа? Колико џамија без украса и лепоте?” (75). Он оставља мост без натписа будући да долази до поимања света као места које је непријатељско човеку, у којем су рушилачке силе јаче и претежу све човекове напоре да укроти и себи прилагоди свет. Везир је резигниран и због тога не оставља ништа на мосту уклесано јер постаје свестан људске немоћи у свету чије превасходно обележје јесте зло. Критика Бога овде је прикривена јер почива само на једној речи којом се свет приписује творцу („на овом бољем³ свету”). Велимир Живојиновић је у тексту из 1931. године приметио да „велики везир Јусуф зида тај мост у тренутку кад, после једнога пада у немилост и тамницу, добија интензивно сазнање пролазности и бесциљности свега” (Живојиновић 1999: 48). Чини нам се да је поимање света, које је у корену везирове одлуке да мост остави без имена и знака, ипак наступило касније, односно после одлуке да мост изгради. Текст приповетке нам директно показује мисли ве-

³ Подвукао М.А.

ликог везира и његов увид у природу света обележеног злом и страхом. Новица Петковић је, пишући о овој Андрићевој приповеци, указао да се читава прича може пресликати на „стални, вечни човеков напор да уреди, смислено организује свет око себе и у себи, да превлада снагу рушилачких сила и нереди” (Петковић 2010: 47–48). Петковић је сматрао и да се сва Андрићева дела баве борбом човека са бесмислом које га окружује (48).

Сличну слику природног зла налазимо и у приповеци „Змија” која показује обележеност света злом уз додатно супротстављање простора Босне, као неуређене земље и Беча, као уређеног, цивилизованог града. Две понемчене Личанке, сестре Радаковић, покушавајући да помогну мајци чију је кћерку ујела змија, увиђају своју немоћ наспрам дивљег и суровог простора у којем ниоткуда нема помоћи. „Боже, какав је ово живот! И каква земља и какви људи! – шапутала је млађа сестра само да заглуши свој рођени страх” (304). Суровост простора у којем се јунакиње налазе до краја је осведочена када се помене да ни воде нигде нема и да се ништа не може учинити. „Видећи да нема ничега и да се заиста ништа не може учинити, Агата скрсти руке с осећањем потпуне немоћи...” (305). Општа непомићност и узетост као да обузима јунакиње којима се чини да је само змијски отров жив: „оно прикривено зло у детету живи, рије и хара без отпора” (305). Слика света која се помаља пред нашим очима и овде је пресудно обележена злом, а јунакиње размишљајући о пореклу тог зла се питају и о кривици: „Неко ипак мора да је крив, јер иначе како је могућна таква страхота? Таква страхота!” (306), а кривица се једино и овде може приписати творцу.

У приповеци „Мара милосница” на централном месту је трагични лик девојке која бива приморана да постане љубавница турског војсковође у предвечерје аустријске окупације Босне. У њеној пропасти има нечег судбинског јер јој је и мајка била турска милосница, удата најпосле за малоумног човека. Андрић уношењем детаља о мајци и оцу у приповетку показује, поред судбинске предодређености, и да Мару нема ко да заштити. Веома је интересантно Андрићево показивање лицемерја и злобе сарајевских католика. Драган Стојановић примећује да хришћани мање разумеју и штеде Мару него Вели-паша: „Основни налог Христов, љубав и милосрђе према ближњима, изневерени су у ’свету’ ове приповетке, па је тако и у Марином случају” (Стојановић: 2003: 32). При њеном првом појављивању у цркви она не наилази на хришћанску самилост, напротив: „Засуше је мржња и презир са свих страна; толико да се укочи и застаде у по цркве. Нико није хтео да јој се склони и да јој начини мјеста” (86). Мару једини штити Вели-паша јер прети фра Грги да јој омогући нормалан приступ цркви, а управо је Турчин и главни узрок свих Мариних невоља. Историјске околности утичу на живот јунакиње ове Андрићеве приповетке јер очи аустријске окупације Вели-паша одлази из Сарајева, а у граду започиње побуна. Усред буне се одвио други сусрет Маре и фра Грге којим је решено да Мара има да се јавно каје у цркви пошто се ствари врате у нормалу и успостави ред.

Андрић је у причу о злу, пишући приповетку „Мара милосница”, увео јунакињу која страда не могавши да прихвати наметнути положај у свету (она

себе види међу онима које је ђаво заглавио). Мару одбацују сународници, што она види као велику неправду јер сматра да својим делима није заслужила такву судбину. Посебно јој велики бол и понижење наноси срамотни назив који је прати у народу – турска милосница. Не налазећи самилости међу људима, она се окреће божанском, па у сцени обраћања Богородици видимо да Марин очај достиже врхунац: „Покриј ме, Госпо драга, не дај! Заклони ме од свих, од свих... Свуда су ме гонили. Ништа не знам. Нисам крива. Не дај ме!” (102). Од тренутка провале плача Мара губи разум, те више и не долази себи, него копни незауостављиво брзо све док је смрт не стигне после порођаја. Поред Маре, у овој приповеци има још јунака који размишљају о поретку света и месту зла у њему. Невенка, Памуковићева невеста, посматрајући породицу у коју је удата, увиђа њихово зло: „Као кроз таму, газила је кроз то њихово зло и није могла да му види краја, ни смисла, ни разлога. Само: зло” (98). Затим, Јела слушкиња, приметивши да је Мара трудна, као да осуђује настављање и продужавање живота у свету обележеном злом: „Толико зло и толика патња, и још се све, на сваком кораку, множи и расплођује!” (102). На крају, у сцени Мариног погребa, слуга Маријан, лак на сузи, назваће Мару божјим анђелом приметивши да су од ње сви узимали без имало жаљења. Љубиша Јеремић за Марину судбину пише да „По себи није трагична, она је само несрећна” (2007: 52), а трагичко је само виђење људске судбине које Андрић поставља у своје књижевно дело: „Уметничка снага уложена у приказивање свемоћи зла у свету, и у горку поругу хришћанским религијским очекивањима, подразумева трагичку свест о неуништивости људске потребе за вредностима” (Јеремић 2007: 52).

У приповеци „Исповијед” Андрић тему зла у свету везује за исповест великог зликовца, Ивана Роше. Хајдука који умире скривен у планини исповеда фра Марко и прва фратрова реакција на речи умирућег нас упућује да су у питању страшни грехови и велика злодела. „Али се фра Марко неколико пута тако одвраћао од човјека и окретао устрашено лице напоље, као да бјежи од оног што је чуо, и тражи помоћи и савјета и моли неког да га упути, уразуми и изведе са ових беспућа. а поглед му је увијек сретао сиво небо и мртав зимски крај у долини” (112). Мислећи о гресима које је у исповести набројао хајдук, фра Марку се указује представа света у којој се зло појављује потпуно лишено сврхе, те изгледа потпуно невероватно јер је чињено само себе ради: „Све страшни неразумљиви гријеси, све само зло без нужде и смисла, које просто не изгледа вјероватно и које не би требало да постоји” (113). Једини одговор који фра Марко проналази јесте утеха и верност милости божијој. Међутим, ни он не успева да до краја одагна сумњу у поредак овог света, односно у Божје одлуке, због жалосног хајдуковог завршетка којим се показује да, и поред покајања, зликовац није задобио очекивану милост. На крају приповетке појављује се јасно раздвојено биће фра Марка који је, у основи сељак, а тек након тога фратар, што је често истицано и у самим приповеткама у којима се овај лик појављује, као и у литератури. Фра Марко сељачким гласом полугласно изговара питање упућено Богу: „Али куд га истури на јасику!” (114).

Фра Марко ће се суочити са злом и на крају свог животног пута, у приповеци „Код казана”. На почетку приповетке помиње се фра Марков боравак у Риму и обилазак катакомби у којима је осетио оно што га је мучило тако да није данима ни јео ни спавао, то је била свест о несрезмери између краткоће живота и величине смрти. Он осећа ужас што милиони људи губе истински живот на оној страни због овог кратког и малог са његовим јадним сластима. Жеља да спасе човечанство је опијала фра Марка и прелазећи све границе, постајала опасност и за њега самог. У таквом размишљању које укључује и географски притор и мисао о различитим градовима посејаним по земљи, фра Марку се појављивала страшна мисао о несавршености света која је овде, будући да је помишља фратар, и критика ствараоца таквог света, односно критика Бога. „У фра Марку се, не први пут, дизала страшна мисао да божје и ђаволе није јасно ни право подијељено, и да се не зна, да нико не зна, колика је чија сила и гдје им је права међа” (123). Његова молитва упућена Богу везана је за молбу о преко потребном разграничењу са ђаволом како би људима било јасније како да сачувају своје душе. У овој приповеци фра Марко се присећа и епизоде са хајдуком Рошом и случај девојке из Сарајева која се, због љубави, потурчила и поред свих настојања породице и фратара да је одврате од тога чина. Марко је, мислећи о томе док се споља чују звуци свадбе која је означила губитак њене душе за хришћанство, долази до веома значајног закључка о поретку света: „А све то заједно казивало му је само једно: како је моћно зло, неразумљиво, како може да буде храбро, поносито, и како га има свуда, и ондје гдје се човек најмање нада. Како често Бог напушта своје и оставља их злом случају” (125). Врло је интересанто фра Марково решење размишљања о пореклу зла. Он једини излаз из таквих мисли има у мирењу са поретком света због тога што је свет производ Божјег стварања, а зло је саставни део тог стварања, па његово порекло везује за Бога: „Има га онолико колико га је Бог дао. Сад шта му ја могу!” (125). У предсмртним тренуцима фра Марка после сукоба са Турчином око казана у ком се пекла ракија, појављује се поново мисао о злу. Грчећи се на земљи, оборен метком, фра Маркова мисао везује се за величину моћи зла: „Мислио је стрјеловито брзо. Моћно је зло” (127).

Аника је специфичан јунак Андрићевих приповедака јер она страда од зла које сама чини, али препуштање злу код ње има другачију мотивацију. Она почиње да крши моралне норме друштва и чини зло због повређене сујете и несрећног љубавног сна. У приповеци „Аникина времена” имамо најпре повест о попу Вујадину и његовој пропасти због животне несреће која га је отерала у лудило. Одвојен од парохијана чамотињом свог удовачког живота, али и свешћу да он не одговара својој пастви и да они желе сушту супротност њему, Вујадин све више мрзи људе. „Тако је његова одвратност према људима расла, таложила се у њему и, као скривена горчина, тровала га неразумљивом и несвесном, али стварном мржњом чији се круг све више ширио” (129). Његово лудило и жалостан крај у приповеци су само повод да се прича о Аникиним временима за која и приповедач у једној прилици каже да су производ игре „злог случаја и женске ћуди” (139). Главна јунакиња

Аника постаје носилац зла због ината и несрећне заљубљености. Она се, као и Мустафа Маџар, мада из потпуно других разлога, одваја од закона и постаје отпадник од људског друштва, односно моралних правила тог друштва. Размишљајући о Аникином случају који узнемирава касабу, Хедо запитија пребира по свом искуству које се своди на два сазнања: „Једно, да су зло и несрећа и немири међу људима стални и непролазни и да се у том не да ништа изменити. Друго, да ће се на крају свака ствар некако расплести и решити, јер ништа на свету не траје...” (141). У складу са таквим виђењем света, он и не реагује. У сложеној композицији ове Андрићеве приповетке феномен мржње је препознат као спајајући интегративни чинилац (в. Стојановић 2003: 119), али оно што је, чини се, најважније за тумачење ове приче јесте схватање привлачности зла, с једне стране, а са друге стране и аутодеструктивност онога који је његов носилац. За Анику се причало да је у једном тренутку рекла гласно: „Осевапио би се ко би ме убио” (145). Андрић је ову приповетку необично ефектно завршио показујући да „не само да Анику не може стварно убити неко ко је мрзи; не сме је убити ни неко ко је вин” (Стојановић 2003: 139). Она страда од руке свог малоумног брата, а његова мотивација нам остаје непозната, вероватно везана за повреду породичне части. Аники нико није могао ништа у једном тренутку, док се и за њу није нашла рука што је веома слична позиција као и у приповеци „Труп”. Разлику чини самоубиствена Аникина одлука да двоструко осигура своју смрт (убиство) позивајући и брата и Михаила Странца омогућавајући неометани приступ удаљавањем све послуге и све могуће заштите од себе.

У „Причи о везировом слону” Андрић је поново у приповедање о злу укључио јунака који је велики зликовац. Приповедач нам овде износи повест о времену владања босанског везира Целалудин-паше у Травнику. „...Он све што чини, чини по неодољивом нагону и урођеној потреби да суди, кажњава, мучи и убија, а закон и државни интерес му служе као заклон и добродошао повод” (266). Целалудин је за Травничане био зао везир, али покољ бегова који је извршио како никада ниједан везир није вршио убиства, донео му је надимак Целалија и обезбедио страх какав није био познат у прошлости. Целалудин чињењем зла изван прописа обичаја практично уноси модерну тему у причу о босанском вилајету јер погубљења бегова врши без обзира и поштовања форме чиме насилну смрт банализује („поклати их усред Травника, као овце, без гласа и отпора”) и изједначава са клањем стоке. У „Причи о везировом слону” тема страха заузима веома важно место јер ће неки од јунака долазити, преко размишљања о страху, до увида везаних за човеков положај у свету и, посредно, до слике самог света. Један од јунака приповетке, ситни дућанџија Аљо, размишљајући о положају човека у свету долази до свести која критикује поредак света, а посредно и његовог творца: „Плашљив је овај клети инсан, долазио је Аљо увек до истог закључка, плашљив и због тога слаб. Свак је у овој чаршији мање или више плашљив, али има сто разних начина на који људи своју плашљивост прикривају, правдају пред самим собом и пред другима. А не би требало да је човек такав, не би! Требало би да је поносан и срчан и да добро пази на то да не допусти ником ни криво

да га погледа” (275). Вративши се причи о човеку који чини зло, Андрић је поново одабрао јунака који подсећа на претходне зликовце. Целалудин-паша је, као и Мула Јусуф, Мустафа Маџар и Хафиз, школован човек, коме је једина страст била сакупљање калема и калиграфских образаца. Међутим, највећи део приповетке није директно везан за Целалудина, већ за приказивање мржње коју у чаршији изазива његов љубимац, младунче слона које је донео са собом у Босну. Опис немоћне мржње чаршије уперене против паше, али усмерене на слона, те судбина слона који ту мржњу подноси (в. Вучковић 1974: 378) преко покушаја тровања, чине тематско средиште ове приповетке. Радован Вучковић је, анализирајући ову приповетку, приметио да је слон „једини *прави патник и немоћна фигура*, постављена између два света, изједначена са једним од њих којим ни по чему не припада” (1974: 378). И један од ликова приповетке, неименовани грбави младић, размишљајући о слону износи своје запажање о природи света: „И кад добро размислим, буде ми нешто жао и тог живинчета. Шта је и он криво? Њега су уловили тамо негдје преко мора и везали и продали, а везир га је довео да се овдје у туђој земљи мучи, само самцито. (...) А и везир је дошао на силу, и њега су послали други, не питајући га хоће ли, неће ли. (...) И тако, чини ми се, све једно друго гура, нико није тамо гдје би хтио бити, него тамо гдје не воли и гдје га не воле, по некој нужди и по туђој вољи” (273). Андрић је овде показао како зло делује на већу групу људи окупљену око истог циља – уклонити слона. „У општој мржњи, људи постају упорни, зломислени и довитљиви” (278). Међутим, слон ће бити уклоњен тек када са позорнице нестане његов господар. Целалудин-паша припада оним зликовцима који ће, посредно, погинути због сопственог зла. Наиме, иако је везир „испунио своју неодољиву жељу да влада, суди, кажњава и убија” (279), његов ударац није успео у потпуности, па бива смењен. Целалудин, не желећи да трпи прогонство, бира брзу смрт од сопствене руке и нестаје са овог света тихо и неприметно. Након Целалудинове смрти чаршија лако нађе начина да отрује слона јер он је и даље зло које треба уништити и потом не помињати „јер кад се чаршија једног зла ослободи, он га за неко време не помиње више у својим разговорима” (280). Андрић посебно ефектно завршава повест о везиру и његовом слону речима пуним језе: „Тако је фил легао под земљу, као и везир. Под земљом овде за сваког има места” (280).

*

Андрић је показивао моћ зла доводећи у везу са њим неколико типова књижевних јунака. Утицај зла и начин на који разара човеково биће показан је и у случају носилаца и трпилаца зла. На првом месту имамо јунаке носилоце зла које смо називали великим зликовцима, почевши од језивог Муле Јусуфа преко Мустафе Маџара, Челеби Хафиза до Целалудин-паше. Сви они су примери за приказивање мрака у човеку и двострукости његовог бића јер су, у исто време учени људи и створења чудовишних и мрачних нагона. Други тип јунака су они који зло трпе, а Андрић у приповеткама показује како на

то зло реагују. Од њих неки бивају измењени злом тако да сами почињу да чине зло (Вујадин, Аника), на неке зло оставља трајне последице (везир Јусуф, дечаци из приповедака „Деца” и „Прозор”), док треће зло не мења, али их уништава (Мара, фра Марко). Одређујући овакву или сличну типологију јунака у додиру са злом (в. Деретић 1960: 69–70), не смемо пренебрегнути најважнију компоненту Андрићевих приповедака које се баве темом зла, а то је поимање света до кога долазе јунаци. Резултат промишљања Андрићевих јунака о свету у којем живе често ће бити увиђање зла као обележје света. Светозар Кољевић је Андрићев став о природи зла довео у везу са религијом преко сумње: „Андрићев увид у природу зла у свету и у човеку више је израз једног религиозног доживљаја света – и то религиозног не толико по чврстости и одређености овог или оног уверења, колико по природи и дубини пишчеве сумње” (Кољевић 1996: 229). Видели смо више пута да поимање света Андрићевих јунака доноси и некада више, а некада мање прикривену критику Бога. У приповеткама се понављају оптужбе које се могу усмерити само на творца несавршеног света, света који је противан људима и пресудно обележен злом, а једини који покушавају да оправдају творца света су фратри. Фра Марко, и поред сопствене критике Бога и јасне сумње у поредак света, не могавши да досегне одговор за којим чезне, долази једино до одговора који не поништава његову егзистенцију као фратра. Тај одговор је и место теодицеје у лајбницовском духу којом се праведност Бога брани човековом немогућношћу да појми намере Господње јер нема преглед над свим као што га има Творац. Фра Петар исто тако, иако износи увиде у поредак света који показују преимућство зла и нереди у свету, ниједног тренутка нема сумњу да су Божји потези праведни. Он и судбину Челеби Хафиза посматра као Божју казну. Али, у највећем броју Андрићевих приповедака нема одговора, нити уверења у Божју праведност, те увид у поредак света пресудно обележеног злом само повећава егзистенцијалну језу јунака. Драгиша Живковић је у тексту „Епски и лирски стил прозе Иве Андрића” одлучно поставио тезу о Андрићевој упорној тежњи „да се у том црном свету егзистенцијалне тамнице открију било какве пукотине кроз које би просијао зрачак наде на спас и трајање” и приметио да је та тежња временом све већа и снажнија: „и не видети је или не придати јој првенствену вредност у том делу значило би превидети суштину Андрићеве високо хумане уметности” (Живковић 1994: 305). Међутим, не можемо рећи да у Андрићевим приповеткама које се баве темом зла можемо препознати наду, спас, или оптимизам. Једино што Андрић, као творац приповедног света, поставља у своја дела, јесте вечно трајање живота као природне појаве. У ту сврху су постављени епилози у приповеткама, они симболично показују да живот наставља трајање и после нестанка појединачне егзистенције. У приповетку „Мост на Жепи” Андрић поставља реченицу: „И живот се настави, сјајан, миран, једноличан” (73) када описује излазак из тамнице везира Јусуфа. Остављајући присутну сумњу у праведност Бога у својим приповеткама, Андрић показивањем моћи живота, који траје и не прекида се без обзира на све зло, указује на трачак светлости. Појединац нема никакве шансе за спас у свету у коме царује зло, али оно није

толико моћно да помори сав живот, зато што „је живот несхватљиво чудо, јер се непрестано троши и осипа, а ипак траје и стоји чврсто ’као на Дрини ћуприја’” (Андрић 2011: 77).

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2008: И. Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: Завод за уџбенике.
- Андрић 2011: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд: Новости.
- Богдановић 1931: М. Богдановић, Приповетке Ива Андрића, Београд: *Српски књижевни гласник*, 34/1, 61.
- Вучковић 1974: Р. Вучковић, *Велика синтеза*, Сарајево: Свјетлост.
- Делић 2011: *Иво Андрић – Мост и жртва*, Нови Сад: Православна реч. 2011.
- Деретић 1960: Ј. Деретић, Човек и стварност у приповеткама Ива Андрића, Шабац: Уствари, III/ 11, 59–83.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. V, Београд: Просвета.
- Живојиновић 1999: В. Живојиновић, Приповедачко дело Иве Андрића, у: Радован Вучковић (ред.), *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга, 44–66.
- Зафрански 2005: Р. Зафрански, *Зло или драма слободе*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Јеремић 1965: Д. М. Јеремић, *Прсти неверног Томе*, Београд: Нолит.
- Јеремић 2007: Љ. Јеремић, *О српским писцима*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Кољевић 1996: С. Кољевић, Андрићево виђење зла, Београд: *Свеске задужбине Иве Андрића*, XV/12, 227–231.
- Леовац 1979: С. Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, Нови Сад: Матица српска.
- Ломпар 2009: М. Ломпар, *Моралистички фрагменти*, Београд: Нолит.
- Микић 1974: Р. Микић, Бинаризам структуре „Мустафе Маџара”, Београд: *Књижевна реч*, III/29, 1–9.
- Мирковић 1938: Н. Мирковић, *Иво Андрић*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Расел 2006: Ц. Расел, *Мит о ђаволу*, Младеновац: Мирдин.
- Свенсон 2006: Л. Свенсон, *Филозофија зла*, Београд: Геопоетика.
- Секулић 1986: И. Секулић, *Путописи-приповетке-есеји*, Београд: Рад.
- Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Нови Сад, Подгорица: Платонеум, ЦИД.
- Џацић 1996: П. Џацић, *Иво Андрић, есеј*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шутић 1998: М. Шутић, *Ветар и меланхолија: естетичко-теоријска истраживања*.

Milan D. Aleksić

THE EVIL AS A FEATURE OF THE WORLD IN IVO ANDRIĆ'S STORIES

(Summary)

This paper analyzes Andrić stories that show the evil in man and its effect on self being. Starting with the tradition of studying Andrić's work, the paper shows several types of evil affect on characters in the narrative. Andrić's stories are sometimes related to people who are carriers of evil, and sometimes for those who suffer evil, but the key point of stories related to questioning the world order and learning its nature. Andrić presents evil as an integral part of the world, its key feature, and starts metaphysical question of the world's creation that involves a critique of God.

Key words: Ivo Andrić, poetics, stories, evil, God.

Предраг М. ЈАШОВИЋ*
 Институт за српску културу
 Приштина-Лепосавић

Оригинални научни рад
 Примљен: 01. X 2011.
 Прихваћен: 04. V 2012.

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ЕКСПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ ИВЕ АНДРИЋА

На примерима аутопоетичких записа Иве Андрића, трагамо за теоријским основама на којима је изграђено његово приповедно стваралаштво. Циљ рада је, дакле, показати да, поред значајних књижевних критика и интерпретација, Андрић има и значајна размишљања о књижевном стваралаштву, језику, речима, звуку речи, приповеткама, роману, књижевним ликовима, књижевној традицији, реалности у књижевности и друго, а не можемо их подвести под критику, есејистику или интерпретацију. У компаративном сагледавању сличних аутопоетичких записа који постоје у књижевној традицији, Андрићеве исказе доводимо у везу са радовима светских песника Е. А. Поа, Ш. Бодлера, А. Рембоа и приповедача и романописца (Х. Џејмса, М. Пруста, Н. Џ. Велса, Т. Мана, Ф. Моријака и других).

Андрићеви аутопоетички искази значајни су и са теоријског аспекта. Нарочито, ако имамо у виду да је Андрић промишљајући стваралачки процес подједнаким интензитетом размишљао о *аутору*, *делу*, *читаоцима*, али и о *књижевној традицији*, па и о друштвеном контексту у којем је дело настајало.

Кључне речи: Иво Андрић, експлицитна поезика, аутопоетички искази, писац, читалац, стваралачки процес.

Размишљање о поезији и писање поезије нису супротстављене радње (Вуковић 1975: 9). Те две радње су комплементарне. Њиховим заједничким сагледавањем могуће је целовитије одредити поезику једног писца и утврдити књижевне идеје којима се руководио. Међутим, од таквих записа, изузев откривања снажније индивидуалности писца и умећа писања, не можемо очекивати и шире теоријске опсервације.¹ Зато у раду тежимо да сагледамо

* pjasovic@gmail.com

¹ Ђорђевић Вуковић том приликом истиче: „Вештина писања, некада достојна и дивљења, у којој се индивидуалност писца снажније чистије показује, може се лакше распознати и описати када се има у виду целокупан пишчев рад у језику. Додуше, није увек велика похвала када се у радовима из теорије и критике, ма како се они звали: есеји, чланци или манифести, превасходно налази вештина писања” (Вуковић 1975: 10). Ипак, овакви записи заиста су више одраз вештине писања но какве теоријске законитости. Зато је изједначавање једног уметничког записа жанровски граничне садржине, са теоријом књижевности недопустиво. Тачно је да постоје извесни записи у виду манифеста који антиципирају или непосредно утичу на стил у књижевности који ће тек уследити, али осим испољене индивидуалне далековидости, ти радови немају готово ни-

у којој мери се Андрић руководио теоријским мишљењем, а у којој мери је испољавао своје аутопоетичке ставове, који тек у другом плану представљају рефлексе извесних теорија.²

Супротно тежњи да Андрићевим записима критички трагамо за „правим ликом човека” (Палавистра, 1981: 5), трагамо за теоријским основама на којима је изграђено његово приповедно стваралаштво. Иво Тартаља је у монографији *Приповедачева естетика* (1979) то учинио на примерима Андрићевих књижевних критика и интерпретација. Ми то чинимо на примеру Андрићевих *Свезака* и *Знакова поред пута*, што не значи да нисмо консултовали Андрићеве есеје, огледе и чланке. У раду полазимо од чињенице да је данас, у српској науци о књижевности, опште место да је рад на есеју код Андрића претходио његовом песничком делу (Тартаља 1979: 8) и да су критички радови давали „ослонце песниковој машти” (Тартаља 1979: 8).³

какову вредност за теорију књижевности, јер о књижевном стваралаштву говоре дескриптивно са интуитивном претпоставком уметника, док теоретичар то ради према унапред задатим узусима, знању и научном систему у коме се управља према научним парадигмама.

²Идентификација таквих аутопоетичких записа са теоријским учењима може довести и до забуне, као у случају Итало Звева. Итала Звево (Italo Svevo – Ettore Schmits, 1861–1928) овако објашњава употребу Фројдове психоналазе у свом роману *Зенова савет* (1923): „Ми романописци имамо обичај да се поиграмо великим филозофским системима, а да при том нисмо способни да их разјаснимо.” (Звево 1975: 73).

³Иво Тартаља налази да есеј има структурални значај за настанак приповедног опуса Иве Андрића: „Али кад је реч о месту есејистике у Андрићевом књижевном стваралаштву један процес остаје видан песник своје непосредно животно и мисаоно искуство радо саопштава најпре у виду лирске скице, чланка огледа, да би нешто рашчистио пред собом, и одмах жели да иде даље, прозу ослобађа субјективне форме, преноси чињенице искуства на један нов духовни план” (Тартаља 1979: 9). То ће рећи да је рад на есеју за Андрића представљао својеврсно „ослобађање” белетристичког израза од њега самог. Док је у есеју присутна субјективност и присуство есејисте, дотле је приповедачки израз тога потпуно ослобођен, што је самом белетристичком делу давало вредност више на поетичком нивоу дескрипције и нарације. Посматрано са аспекта теорије овај феномен делује још занимљивије. Наиме, ако се сложимо да критичар већ тиме што се не задржава само на чину читања, већ има потребу да нешто запише о делу, дакле „укида књигу о којој говори” (Тодоров 1998: 6), те Андрићеву ангажовање на есејистички, пре финалног приступа стварању уметничког дела, посматрамо као својеврсни критички чин и промишљање онога што ће бити записано, можемо посматрати као својеврсни чин креативне аутодеструкције из које настаје врхунско и јединствено књижевно дело у целини мишљеног, промишљаног и прооцењаног, другим речима у областима есејистичког, критичког и уметничког књижевног израза. Зато налазимо да се књижевни опус Иве Андрића потврђује као стваралачки процес потврђен на различитим нивоима дискурса, сагледан кроз перспективу различитих аспеката. Посматрано са биографистичког аспекта, Палавистра доказује исправност наше тезе о кохерентности Андрићевог књижевног опуса без обзира на дискурс: „Процес транспозиције индивидуалног у уопште, лирских и елементарних епске, субјективног исказа у ’објективну’ причу текао је природним током и давао је очекиване плодове. (...) Након *Ex Ponta* писаног делом у тамници а делом у прогонству, и коначно уобличеног на болесничкој постељи, дошли су Немири, помало закаснела књига метафизичко-религиозног надахнућа, у чијим су се неким деловима („Немир дана”) примећивали јасни замци каснијих алтернативних приповедних форми” (Палавистра 1981: 11). Посматрано са контекстуалног аспекта, транспозиција индивидуалног у опште и својеврсна објективизација уметничког израза есејистичким изразом није само резултат рада на есеју и критици, већ је њихов извор пут, путовање и бележење запажања, како на путу, тако и у свакодневном животу, јер је живот у свим сегментима свог потврђивања представљао могућу грађу за његово књижевно стваралаштво: „Андрић читавог живота путује, бележи, коментарише, прави исписе из књижевних и културноисторијских дела, из хроника и путописа, из новина и часописа; рећу прикупља огромну грађу из које настају његова дела, приповетке, романи, есеји” (Драгана 1981: 229).

Иако је Андрић један од најзначајнијих писаца на српском језику, а његови есеји ванредне одмерености представљају савршену меру између мишљеног и израженог. Критички радови и огледи јасно су изведени са валидношћу казаног. То их и данас чини актуелним. Чини се да су краћи записи, који се не могу сврстати у огледе, критику или есеје, остали некако по страни. Ти записи су тек узгредне белешке од једне или више реченица, или су белешке прављене са врло јасном намером и наменом.⁴ Овакве записе налазимо у Андрићевим *Свескама*. Наоко Андрићеве *Свеске* делују неповезано, али су управо у њима садржани сви подстицаји и обележени сви литерарни проблеми којима ће се Андрић у својој прози бавити. У *Свескама* проналазимо и теоријске окоснице на којима почивају његови огледи и књижевне критике. Зато су „*Свеске* врста основног текста из кога су изведени остали Андрићев текстови” (Поповић 1981: 230). Посматрано из угла поетике,⁵ Андрићеве *Свеске*, па и *Знакови крај пута*, практично представљају својеврсни архитектекст на коме почива целокупан његов књижевни опус. Овај архитектекст, не само да говори о ономе што је остварено већ указује и на оно што је у литерарној Андрићевој радионици могло настати. У том смислу сматрамо да су ове две књиге основа за изучавање Андрићеве експлицитне поетике⁶ и да оне представљају основни начин за сагледавање његове поетике у целини. За то налазимо доказе и у оним записима о Андрићевој експлицитној поетици који су номенклатурно одређени као *практична поетика*,⁷ што, суштински,

⁴ Таквих бележака је више. Примера ради, наводимо неколико: „у великим породицама, као у малим варошима, толико се говори, толико оговара, препире и претреса међусобно, да се на крају и најскровитија тајна сазна, јер поред толиких лажи и онога што није тачно изађе на видело и најскровитија истина” (Андрић 1981: 19); „Ако је Бог што ви тврдите, што ја мислим да је, онда он може лако чекати сто година, док грешни људи посвршавају своје тешке земаљске послове” (Андрић 1981: 23); или: „Пљували су у ту воду и брљали по њој као свиње, а сад, кад морају да је пију, чуде што је мутна, и гади им се” (Андрић 1981: 25).

⁵ Пошто имамо у виду да је поетика услед честе и прекомерне употребе добила „широко и у себи многоструко умножено значење” (Петковић, 1990: 43), не залазимо у теоријске расправе у којој мери поетика претходи теорији, а у којој је од ње шири појам, па преузима улогу науке о књижевности (Тодоров 1998: 9), или, с обзиром да се бави проучавањем начина организовања лепог у делу, у којој мери је поетика естетика и теорија песништва (Мукаржовски 1998: 101). У српској науци о књижевности, сходно њеним специфичностима, Н. Петковић, према предмету који обухвата поетика, сматра да „проучавање поетике српске књижевности значи проучавање иманентне поетике у целој скупини текстова који је чине” (Петковић, 1990: 52). Према томе, у раду под поетиком подразумевамо проучавање књижевности које је иманентно тексту и даје неке опште законитости, а може се односити на појединца, или нормативе правца, школе и епохе. Под иманенцијом подразумевамо текстуална и контекстуална тумачења. Дакле, сва тумачења, без обзира на приступ, а која су у служби разумевања књижевног дела.

⁶ Под експлицитном поетиком подразумевамо и појмове – *аутопоетички искази*, *ауторска поетика*, који такође обухватају поетичке ставове писаца, њихове изјаве о књижевности и уметности уопште, оно што говоре о свом стваралаштву и стваралаштву других (Ј. Деретић 1990:45). Експлицитна поетика се најчешће узима као полазна тачка за разумевање осталих поетичких карактеристика проучаваног писца.

⁷ Тим поводом истичемо предговор Драгана М. Јеремића *Поетика Ива Андрића*, у првој књизи, од две, које су нашле у чувеној едицији *Српска књижевност у 100 књига*. Он на самом почетку преговора истиче: „[...] уметници мисле о уметности интимније и, у извесном смислу, ангажованије од филозофа, настојећи да схвате и осмисле један вид или један правац стваралаштва. [...] Зато естетичка разматрања уметника, чак кад за њих значе самоиспитивање, за друге људе представљају могућност да дубље уђу у дух уметничког стваралаштва, о чему се мора водити рачуна и у

припада експлицитној поетици аутора јер је реч о његовим аутопоетичким исказима, било да је њима проткано књижевно-уметничко дело, било да су настали као резултат промишљања неких књижевних појава и књижевно-естетичких проблема.

Сагледавањем Андрићевих аутопоетичких исказа налазимо да је он посебну пажњу усмерио на промишљање улоге писца и стваралачког процеса. То није било могуће а да није увек имао на уму и читаоца за којег пише и којем се обраћа у својим аутопоетичким исказима. Андрићева аутопоетичка промишљања проблемски можемо везати за *проблем стваралаштва, однос писца према стваралаштву, односа писца према рецепцији, промишљања о значају и функцији речи, разумевање реализма, одређивање улоге писца, промишљање категорије лепог и писања* и, на крају његов став *о значају аутобиографских изучавања*.

Андрић је целокупним својим бићем био утемељен у свом стваралаштву. Он је књижевно стваралаштво сматрао озбиљним, изузетно тешким послом који писцу истовремено задаје муку и неописиво задовољство: „По проклетој муци и неупоредивој дражи овога посла, ми осећамо јасно да од неког нешто отимамо, узимајући од једног тамног света за други неки који нам је непознат, преносећи из ничега у нешто што не знамо шта је. Зато је уметник „изван закона”, одметник у вишем смислу речи, осуђен да надчовечанским и безизгледним напорима, допуњује неки виши, невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви, у ком би требало да живи целином свог бића” (Андрић 1981:15).

Из приложеног цитата видимо да је Иво Андрић, као и многи други књижевници, доживљавао чин писања као *муку* и као *посао*,⁸ коме управо та мука даје највећу драж. Уметник је ту као допуна животног реда, који се уметношћу промишља и одражава као смисленост. Између тог реда и самог живота не може се ставити прост знак једнакости. Ред који допуњавањем ус-

⁸ Истицање тежине књижевног стварања и доказивање озбиљности ове људске делатности тако што се изједначава са мукотрпним послом, дакле радом, припада, пре свега, песницима ранијих епоха. Неки ће ићи дотле, као Едгар Алан По (Edgar Allan Poe 1809–1849), да ће свој стваралачки процес рационализовати до најситнијих детаља доказујући тако озбиљност и тежину посла који су предузели стварањем дела. Повучен и загладан у себе и своје дело, Андрић није био Ничеовог (Fridrich Nietzsche 1844–1900) темперамента, па ни захтева да се поезија пише крвљу, како би дело садржало снагу духа и како би се избегла осредњост у писању. Није ни као Рембо (Jean Nicolas Arthur Rimbaud 1854–1891) изналазио велике речи за свој стваралачки поступак. Чини се да је Андрић више као Томас Ман (Thomas Mann 1875–1959), који је давао, пре анегдотске записе о настанку својих појединих дела (*Доктор Фаустус, Јосиф и његова браћа*), но што је тежио подражавању теоријских система. Андрић је као Франсоа Моријак (Fransoa Mauriac 1885–1970) у својим *Имагнарним правилима* (1923), где се, за разлику од Едгара Алана Поа, залагао за спонтаност у писању, без претходних припрема, промишљања структуре, форме и деловања главног јунака. Андрић је посао писца схватао озбиљно, као и сам живот, јер је себе и сматрао тумачем живота и онога што његови суграђани у том животу раде и причају (Андрић 1983: 73) најопштијим. Филозофским разматрањима уметности. Природно је, онда, што је Иво Андрић у низу својих дела, у приповеткама, романима, есејима, записима, критичким приказима и предговорима, расправљао о проблемима који спадају у најсложеније проблеме естетике. *Ова разматрања*, наравно, имају исповедни карактер и представљају коментар његовом великом делу, тако да је немогуће одвојити његову теоријску од практичне поетике” (Јеремић 1971: 7–8).

поставља уметник налази се у метасферама живота. Тај ред јесте живот, али је материјално изван живота. И ту је садржан један од највећих парадокса у уметничком стваралаштву. Реч је о томе да уметник стварајући за живот, из живота и због одуховљења тог живота, сам не може да припада „целином свог бића”, како каже Андрић, том животу, јер ће га живот својом фриволном приземношћу удаљити од стваралаштва.

Поред озбиљности и љубави, којима је приступао писању, Андрић је, као и сви други књижевници, окусио тежину овог посла којим, на прави начин, могу да се баве само велики писци. Ипак, без обзира на тешкоћу стварања, која се јавља код писања приповедака, он се није жалио (Андрић 1981: 57). Према томе, Андрићу је писање приповедака представљало мукотрпан посао, али је то било стварање које му је причињавало задовољство. То ће рећи, да тежина посла писања, није могла да одузме од задовољства којим је то стварање испуњавало Андрића.

Кад год је Иво Андрић промишљао стваралачки чин и значај, како свог дела, тако и књижевности уопште, у средишту промишљања увек су били, са једне стране *дело* и високи унапред задати критеријуми и, са друге стране, *читалац* као крајњи конзумент књижевноуметничког дела. Зато закључује:

„Biti samodopadno zagledan u svoj tekst pri radu i pri pregledu урађеног, то је најсигурнији пут ка неуспеху код читаоца. Naprotiv, pisac koji želi da njegov tekst bude shvaćen od drugih ljudi, a то је, коначно, циљ и смисао писања, мора за време рада често да напушта свој положај, положај онга који слика, и да оно што приказује посматра и проверава са таčke гледишта читаоца.

Posao nije lak, kao što znamo svi, ali је то једини прави пут. Čitalaca ima mnogo, znamo да ih има свакakvih, ми moramo misliti на најbolje. A čitalac је велики kritičar. То је oštroman pronicljiv čovek, iskusniji od нас i bogatiji znanjima, са boljim ukusom, strožom merom od naše” (Andrić 1981: 42).

Од значаја је да овде Андрић промишља *тачку гледишта читаоца* и да рачуна на читаоца са дубоким поштовањем. Овакво интересовање за читаоца чини да код Андрића проналазимо ставове биске Јаусовој (Hans Robert Jauss) *естетици рецепције*. Јасно да у Андрићевим записима не налазимо теоријски дефинисану категорију читаоца као трансисторичног конзумента и чиниоца који омогућава да се књижевноуметничко дело потврђује, али налазимо промишљање које, сходно модерним теоријама, читаоца не схвата као пасивног чиниоца у процесу потврђивања књижевноуметничког дела. Он није био од оних књижевника који су страх од читалаца крили истичући сопствено задовољење као врхунски циљ стварања. Не. Андрић је као крајњи циљ истицао читаоца и то, не макар каквог, истиче претпостављеног читаоца који у свему може бити бољи од самог писца. Посматрано са аспекта Јаусове естетике рецепције, овде можемо препознати погађање *хоризонта очекивања*. Са друге стране, посматрано из угла формализма Шкловског (Виктор Шкловский), овде можемо препознати потребу за *отежаном формом* и *онеобичавањем* садржине, како би се ангажовао читалац (Шкловски 1991: 445–454).

Међутим, процес потврђивања књижевноуметничког дела, Андрић не своди на просто давање и примање, већ, указује на сложеност тих процеса јер „најбољи писац у читаоцу може да изазове” сензације, али то нису сензације

којима управља писац, нити их он ствара, то су сензације „које читалац већ носи у себи, а није их дотле био свестан” (Андрић, 1981: 55).⁹ Нешто преобликован овај експлицит налазимо у *Свескама*: „Извесно је да читање добрих писаца изазива у читаоцу многе асоцијације и отвара му видике за које није слутио да могу да постоје. Али исто тако је сигурно да и најбољи писац може у читаоцу да изазове само оно што је он способен да види и осети” (Андрић, 1981: 145). Дакле, не само да је Андрић рачунао са активном рецепцијом која саучествује у догађању књижевноуметничког дела већ је рачунао и на аутономност рецепције, што и није тако чест случај код писаца.

Инсистирањем на активном читаоцу, на његовој аутономности и на томе да је крајњи циљ сваког писања да буде прочитано и препознато, Андрић показује и своје схватање уметности. За њега је нешто потврђено, као уметнина догођено, само уколико је прочитано. Он не прихвата могућност постојања књижевноуметничког дела као структуре, онтоса или метафизичког објекта који моћно трансцендира над стварношћу потпуно независан од ње. Не, за њега је књижевност само оно што је прочитано.

Андрић није за то да се описи догађаја или људи описују „са тачке гледишта читаоца, него сржи онога што сте изабрали за предмет и што читалац треба да види, схвати и осети” (Андрић 1981: 57). Дакле, Андрић је био против тога да се повлађује читаоцу. Он је читаоца доживљавао као активног чиниоца у догађању књижевног дела. Али није дозволио да му то поремети полазни циљ остваривања врхунског дела. Ту није било компромиса.

Код Андрића, у односу на читаоца, проналазимо и неку врсту страхопоштовања. Том страхопоштавању може бити разлог страх од погрешног, ускогрудог разумевања (Андрић 2005: 224), али долази и од стране суштинске другости рецепције, која очекује и разуме увек према својим нахођењима. Тако Андрић проналази да управо у једном од ужитака за писца, може бити садржано чвориште неспоразума: „Од ретких уживања која човек има од сопственог дела то је налажење аналогија код других писаца, случајни сусрети сличних замисли и истоветних решења. Читалац то уживање не може да има, прво: јер он стоји друкчије према свим тим решењима; друго, јер он одмах помишља на позајмицу ко је од кога узео. Само писац зна да не може бити речи о плагијату, него о дубоким и неслућеним везама и сродностима” (Андрић 1981: 61).

Поред тога што је овај цитат занимљив са теоријског аспекта јер указује да је Андрић био свестан значаја књижевне традиције у оном елиотовском смислу, значајан је јер га проналазимо и код других писаца, рецимо код Пруста (Marcel Proust, 1871–1922). Он примећује „да се дешава да се, у једној истој генерацији, духови истога кова, васпитања, културе, надахнућа, из исте средине, сталежа, лађају пера како би исте ствари описали на исти начин, али сваки од њих додаје посебну шару, својствену искључиво њему, која чини да иста ствар делује као потпуно нова и у чијем би стварању било какву заслугу других писаца било неумесно тражити” (Пруст 1975: 88). Дакле, писци

⁹ Овај цитат налазимо и у *Свескама*, стр. 139–140.

си врло често, без обзира на етничку припадност и културна достигнућа, промишљали своје место у књижевној традицији и однос сличности међу писцима и рецепције.

Поред тога што је Андрић био непосредно загладан унутрине свог стваралаштва и што је своје стваралаштво промишљао у односу на друге уметнике и радовао се могућим аналогијама и истоветностима, он је имао у виду и читаоца и био је свестан његове другости. Знао је да, поред низа додирних тачака између писца и читаоца постоје и разлике, пре свега у стајној тачки са које посматрају дело пред собом. Ту је садржана суштина њиховог нераскидивог односа.

Међутим, веза између писца и читаоца не бива раскинута због њихових различитости и другачије тачке гледишта, већ онда кад настане нестајање уметнине, оно због чега постоје и писац и читалац: „Кад један писац у току причања напусти тон приповедача, занемари радњу и почне да објашњава свога јунака апстрактним речима и да речима слика и тумачи његове погледе и намере који се из његових поступака не виде, то је крај уметничког стварања и напора за писца и крај уметничког уживања за читаоца” (Андрић 1981: 64).

Не ретко су писци свој творачки чин изједначавали са творачким чином Бога. Тако код Дучића налазимо став да постоје „само два творца у свемиру: Бог и песник. Први све почне, а други све доврши. Тајна песниковог стварања исто је тако дубока и необјашњива као тајна Божјег стварања. Не зна се како је постало песничко дело, као што се не зна како је постао космос” (Дучић 2008: 248). Поред песника и књижевни историчари и тумачи су склони да уметничко стваралаштво пореде са Божијим, неки су ишли дотле да су реч проглашавали за врхунско божанство и ту су проналазили „почетак и језгро поетике” (Ђурић 1990: 18).

Иако и код Андрића наилазимо на рефлексију божанске клице у уметничком стваралаштву,¹⁰ ту није реч о „концепцији божанства које инспирише песника” (Ребац 1955: 53), као што је некад био случај код Хелена, где, према Платону песник није ништа говорио „занатски већ божијом снагом” (Платон 1970: 11), тек ће касније Аристотел у својој чувеној *Поетици* где се истиче вештина писања (*poetica tehne*) истаћи песника као мајстора заната (Аристотел 1990), што, суштински, одговара Андрићевој концепцији разумевања уметности.

Андрић је тек дискретно истицао божију клицу уметничког стварања. Он није тежио глорификацији уметничког стваралаштва и његовог истицања над Божијим. Код њега уметник ништа на довршава, већ поново ствара за свој рачун: „Ако је Бог створио и учврстио облике, уметник је онај који их ствара за свој рачун и утврђује поново; фалсификатор, али незаинтересован фалсификатор по инстинкту, и зато је опасан. Уметник је тако творац нових, сличних али не једнаких појава и варљивих светова по којима људско око

¹⁰ Пажње је вредна чињеница да има и оних тумача, као што је Драган М. Јеремић, који у Андрићевом *Разговору са Гојом* проналази демонску концепцију уметности, где је уметник „можда претеча Антихриста» (Јеремић 1971:15).

може да шета са уживањем и поносом, али кроз које се, при ближем додиру, пропада одмах у амбису ништавила” (Андрић 1981: 16).

Новостворени свет је тек привид, што ће рећи да је Андрић био савршено свестан модерних теоријских учења где се свет књижевноуметничког дела не поистовећује са ствараним светом, па се ни решења присутна у свету књижевних дела, не могу, као таква, примењивати на реални свет. Управо зато Андрић уметника назива фалсификатором, јер су светови које ствара варљиви.

Андрић је предано, чак можемо рећи опсесивно размишљао о речима као основном средству приповедања. Он је сматрао да се писци налазе у својеврсној предности што од обичних речи могу да направе „средство уметничког изражавања и, по могућности и, уметничко дело” (Андрић 1981: 65). Међутим, Андрић сматра да то није у потпуности свестан чин јер, док писци стварају не мисле на сваку реч појединачно. Ту истиче да „ако не знамо значење неке речи или нам оно није јасно, то не значи да га нема; исто као што једна реч може да значи друго и да казује више од оног што ми о њој знамо” (Андрић 2005: 180). И Рене Гил (Rene Ghil, 1862–1925) сматрао је да тачно значење речи не треба да спутава писца: „Кад је дато извесно стање духа, које ваља изразити, не треба се бавити само тачним значењем речи које ће га изразити” (Гил 1975: 63). Те неодређености односа према значењу речи, према Прусту, не одузимају од уметничке вредности текста, штавише оваква места доприносе његовој уметничкој вредности: „Велика дела су писана неком врстом страног језика. Свако од нас свакој речи даје свој смисао или бар налази духовну слику за њу, а која често има супротан смисао. Али у великој књижевности све што је погрешно схваћено лепо је” (Пруст 1975: 88). Овакав однос према речима, са једне стране значи да у тексту неминовно морају постојати Ингарденова *места неодређености*, која дозвољавају слободно тумачење и, са друге стране да су поједина значења у исприповеданим структурама тек антиципирана од стране писца.

Према Андрићевом схватању речи неопходно је да постоји активан однос писца према језичком материјалу. Само тако је могуће у правом тренутку наћи праву реч. Активан однос према речима подразумева да писац мора да уложи више напора, али и одговорности но други људи којима језик служи тек као средство свакодневне комуникације (Андрић 1981: 66).

И док је пре Андрића, Дучић искључиво и самоуверено, гордо узвикујући у апострофирању сопствене немоћи, али дивинизацији лепоте, јер су се још једном лепота и божанско показали људском уму недокучивим и несазнатљивим, закључио: „Лепота и божанство се не дају изразити речима; покушајте то па ћете видети колико је велико сиромаштво људског говора” (Дучић 2008: 258), Андрић је, својствено својој одмереној природи, нешто блаже, али са осетним жаљењем због сопствене немоћи, увидео да му неће поћи за руком, чак ни приближно да изрази лепоту „коју имају обичне радње, ситни догађаји и мале радости свакидашњег живота” (Андрић 2005: 179).

Речи су чиниле Андрићев живот. Он је увек био са речима у сваком тренутку је размишљао о њима. Није ли томе доказ да је покушао да направи

Вечити календар матерњег језика, својеврсни речник симбола и епитета.¹¹ Њему су, као и многим писцима, долазиле речи „обично ноћу” док је ум још активан „или у оним полубудним часовима” кад није могао да заспи „или у тренуцима спорог буђења, кад се тешко извлачимо из замршеног сна, као из млаке смртоносне мочваре” (Андрић 2005: 215). То су они тренуци кад је Лази Костићу дошла мисао да напише „Спомен на Руварца”, или кад су у дубини свести Поу одјекнуле речи *никад више*, или, рецимо кад је Мајковском кроз магновење сна дошло чувено поређење: „Као што војник осакаћен/ Без моћи, Излишан, Ничији, Чува своју јединицу ногу”.

Андрићев однос према биографији и биографистичким прилазима књижевноуметничком делу је још једно место које његове аутопоетичке исказе повезује са књижевним теоријама, и то оним теоријама које су против сваке врсте позитивизма, историцизма и психологизирања у приступу књижевним делима: „Много, исувише много, се говори о аутобиографским подацима у пишем делу. Докони критичари и књижевни историчари, обично они који су неспособни за друго, дубље проучавање књижевног дела и друштвених покрета и преображаја који су са њим у вези, увлаче се кроз сваку рупу у пишем живот и то његово дело, и обично изводе погрешне закључке” (Андрић: 2005: 197). Према томе, Андрић се слаже са модерним схватањем књижевности које одбацује могућност „да се у биографији писца и уметника могу наћи кључеви за разумевање његовог дела” (Јеремић 1971: 15).

Да Андрић није веровао у значај биографистичких тумачења књижевноуметничког дела потврђује и следећи експлицит: „Он (писац) треба да натера људе да читају његове књиге, ако желе да сазнају нешто о његовој личности. А после – треба да их остави обмануте, јер нису ништа сазнали од оног што су желели да знају” (Андрић 2005: 217). Дакле, Андрић је сматрао да, уколико читаоце занима да биографију писца ишчитају из дела то им треба понудити, али тек као илузорну могућност.

Сам Андрић није имао чист и јасан однос према месту своје биографије, па и сопствене стајне тачке у процесу стварања. Он није могао да одреди себе према патњи својих јунака, нити да конкретизује извор њихове патње: „Често се дању и ноћу (нарочито ноћу!) питам да ли ја то само пишем о неком који пати, или заиста гледам и видим оног који пати, или то ја сам патим и описујем своју рођену патњу” (Андрић: 2005: 201). Ту долазимо и до значајног питања, а тиче се Андрићевог односа према реалистичком детаљу. Никола Мирковић сматра да је целокупну описану патњу у приповедном стваралаштву Андрић исцрпо из сопственог доживљаја патње. Андрићу је, према мишљењу Николе Мирковића „било потребно да у реалним ликовима и никако другачије, сагледа и изрази ужасе земаљског и свемирског зла” (Н. Мирковић 1983: 216). Неодређеност Андрића према описаној патњи у његовим делима резултат је његове неодређености према реалистичности онога о чему пише. Једно је извесно, Андрић се према реалистичком писању није односио као писци реалисти, већ

¹¹ Овај Андрићев недовршени пројекат можемо посматрати и као претходницу великог пројекта *Азбучник придева у српској прози XX века*, јединственој књизи у српском језику и књижевности Мирослава Јосића Вишњића.

је то чинио према модерним теоријским захтевима и захтевима актуелности. Зато поручује писцима: „Писци реалисти треба да забораве да се писац у свом раду обраћа у првом реду машти читаочевој. Читалац не воли да му се свака реч дорече до краја, тако да његовој машти не остаје ништа за рад и вежбу; један део рада треба оставити читаочевој машти да доврши слику и докрајчи мисао. То га чини сарадником, то увећава његово задовољство од вашег дела. Колики је тај део тешко казати; то писац – реалиста треба сваки пут сам да процени и да погоди колики је део слике или мисли који треба оставити читаоцу за погађање” (Андрић 1981: 73).

Из наведеног цитата је јасно да Андрић свој реалистички поступак одређује према захтевима актуелности и према модерним критичким назорима, јер се и овде залаже за активног читаоца, са његовом сарадничком улогом. Опет, са друге стране, то значи да реалистичко писање код Андрића не подразумева исцрпност у реалном представљању догађаја и личности, већ према утиску уверљивости који описом дело оставља на читаоца. Иако рачуна са ангажованом рецепцијом, која ће читањем покренути машту на рад и вежбу, па ће се тако увећати задовољство читаоца, Андрић нема намеру да поучава читаоца и да га социјално ангажује, што је била једна од основних карактеристика реалистичке литературе са краја XIX века. Зато Андрић разликује реализам од реалности, па каже: „Не знам је ли ово што радим, и како радим, реализам, али верујем да је – реалност” (Андрић, 2005: 189). Суштински, према Андрићу је све садржано у моћи писца да убеди читаоца у оно у шта ни сам до скоро није веровао (Андрић 2005: 195), што не значи да сада, кад је дело настало, то не сматра реалном могућношћу.

Категорија лепог је код Андрића била врло често предмет промишљања у његовим аутопоетичким исказима. Међутим, он лепо, као појам није промишљао са позиција естетике, јер о самој естетици као научној дисциплини није имао високо мишљење: „Естетика је подложна променама. То сви знамо и видимо. Према томе, борити се за „победу” и надмоћ једне одређене естетике исто је што и отприлике као борити се за победу и устаљење једног од четири годишња доба” (Андрић 2005: 201). Ово доста симплификовано разумевање естетике као научне и филозофске дисциплине само доказује да је Андрић категорију лепог промишљао из перспективе писца. За њега је било важно писати „чисте и велике ствари”, али то није било могуће ако писац нема „здраву крв, праву мисао и доследан живот” (Андрић 2005: 178).

Сама лепота, по себи, није довољна јер, сматра Андрић не може да се одржи, а мора да постоји (Андрић 2005: 179). Са друге стране, „вредност лепоте је у бескрајној разноликости видова по којима се јавља. У томе је њена оплемењујућа снага и њена највећа драж”, сматра Андрић (Андрић 2005: 197). Ова дефиниција лепоте се, без изузетка, може пресликати на Андрићево поимање уметности, књижевности посебно.

Андрић готово нигде није лично испољио своју мржњу, претњу и презир какав је експлицитно, без ограда, испољавао према људима који не поштују уметност: „Не мрзим никог; осим оне који мрзе друге људе, и још, понекад, оне који презиру уметност” (Андрић 2005: 179). Ова мржња долази отуда што је

Андрић уметност изједначавао са животом (И. Андрић 2005: 213). Зато закључује: „У људској заједници у којој уметност не заузима своје место и не врши свој утицај – мора да нешто није у реду. Врло је вероватно да у таквом друштву живот и у осталим гранама заостаје или напредује у погрешном правцу” (Андрић 2005: 208).¹² Андрић уочава и својеврсни парадокс који постоји у друштву а препознаје се преко односа према уметности оних грађана који себе одређују као људе практичне природе. „Такозвани практични људи не цене уметност, не читају лепу књижевност и презиру поезију, па ипак – зачудо! – кад год имају потребу да саопште нешто другим људима и да тако утичу на њих, чине то вештим стилем и привлачним сликама, служећи се дакле управо оним средствима која у себи на цене и не схватају. Ако сами то не умеју да раде, плаћају скупо своје новинаре и сликаре за тај посао” (Андрић 2005: 227).

Овим експлицитом доказује да је уметност за њега саставни део живота, без обзира колико се њој признавало легитимно право да учествује или не учествује у том животу. За Андрића је било незамисливо живети без уметности, јер је она на уметнички начин, дакле оплемењујући, показивала сврсисходност људског живота и осмишљавала је човека у колоплету свих његових врлина и мана.

Кретање од значења до значења између Андрићевих аутопоетичких исказа, као по својеврсној топографији којом се одређују границе и исходишта његове поетике, овим радом тематика није ни изблиза исцрпљена. Постоји још низ могућности за откривање истоветности аутопоетичких исказа са теоријским ставовима. Тако из Андрићевог непосредног обраћања књижевном критичару (Андрић 1981: 80), изводимо закључак да је он књижевног критичара доживљавао као посредника између књижевног дела и читаоца. Пред књижевног критичара је постављао велике и узвишене захтеве. Налазимо и експлиците који истичу Андрићево промишљање односа између живих и мртвих књижевника. Није изостала ни белешка о оним, готово безименим књижевницима, које има свако доба, епоха и правац, а који вредно и предано раде, али њихово дело остаје без знатнијег одјека и такво њихово књижевно ангажовање одређује речју *упадице* (Андрић 2005: 209). Није мали број ни оних исказа који скрећу пажњу да је „мало правих зналаца књижевности” (Андрић 1981: 81) код нас, као и оних који истичу значај познавања страних језика и култура.

Тек све ово говори да је овај наш рад један у низу који су се бавили и који ће се бавити аутопоетичким исказима Иве Андрића. Асоцијативно успостављање аналоггија са различитим теоријама књижевности је од другостепеног значаја за разумевање ових исказа. Од већег значаја је утврђивање значаја и значења ових исказа за експлицитну поетику, а потом и за разумевање укупне поетике Иве Андрића.

¹² Овакво промишљање уметности код књижевника није усамљено. Рецимо, за пример, Дучић је сматрао да је „први просвећен човек био највећи патриота” (Дучић 2008: 253). У том правцу посматрано, Андрићеве ставови су ништа друго до продужетак и, рекли би, додатна разрада овог Дучићевог става.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1981а: И. Андрић, *Историја и легенда, Сабрана дела*, Београд, Загреб, Љубљана, Скопје и Титоград: Просвета, Младост, Државна zaloжба Словеније, Мисла и Побједа.
- Андрић 1981б: И. Андрић, *Свеске*, Београд, Загреб, Љубљана, Скопје и Титоград: Просвета, Младост, Државна zaloжба Словеније, Мисла и Побједа.
- Андрић 2005: И. Андрић, *Знакови поред пута*, књ. 1, Београд: Политика, Народна књига.
- Аристотел 1990: Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Ђурић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Бекер 1986: М. Бекер, *Сувремене књижевне теорије*, Загреб: Sveučilišna naklada Liber.
- Вуковић 1975: Ђ. Вуковић, Предговор, у: *Рађање модерне књижевности. Поезија*, Београд: Нолит.
- Гил 1975: Р. Гил, Расправа о речи, у: *Рађање модерне књижевности. Поезија*, Београд: Нолит.
- Дучић 2008: Ј. Дучић, *Благо цара Радована. Јутра са Леутра*, Београд: Штампар Макарије.
- Ђурић 1990: В. Ђурић, *Трагање за духом речи*, Београд: СКЗ.
- Јеремић 1971: Д. М. Јеремић, *Поетика Ива Андрића*, у: Иво Андрић, *Приповетке*, књ. 1, ед. Српска књижевност у сто књига, књ. 79, Нови Сад, Београд: МС, СКЗ, 1971, стр. 7–23.
- Марковић 1983: Н. Марковић, Иво Андрић, у: Српска књижевна критика. Међуратни критичари, књ. 20, Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, стр. 169–216.
- Кукаржовски 1998: Ј. Мукаржовски, *Огледи из естетике и поетике*, прев. А. Илић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петковић 1990: Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Плавестра 1981: П. Плавестра, *Скривени песник*, Београд: Слово љубве.
- Платон 1970: Платон, *Ијон, Гозба, Федар*, прев. Милош Ђурић, Београд: Нолит.
- Поповић 1981: Г. Поповић, Белешке о овом издању, у: И. Андрић, *Свеске*, Београд, Загреб, Љубљана, Скопје и Титоград: Просвета, Младост, Државна zaloжба Словеније, Мисла и Побједа, стр. 229–232.
- Пруст 1975: М. Пруст, Позвање уметника, у: *Рађање модерне књижевности. Роман*, Београд: Нолит.
- Ребац 1955: А.С. Ребац, Античка естетика и наука о књижевности, *Београд*: Тартаља 1979: И.Тартаља, *Приповедачава естетика*, Београд: Нолит.
- Тодоров 1998: Ц. Тодоров, *Поетика*, Београд: Плато.
- Школвски 1991: В. Школвски, Уметност као поступак, прев. Андреј Тарасјев у: *Теоријска мисао о књижевности*, приредио П. Милосављевић, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 445–454.

Predrag Jašović

A CONTRIBUTION TO STUDYING EXPLICIT POETICS OF IVO ANDRIĆ

(Summary)

After collecting examples of Ivo Andrić's autopoetic writings, we start a critical search for the theoretical foundations upon which his narrative work was built on. The goal of the article is, therefore, to prove that besides writing significant critical reviews and interpretations Andrić has also reflected upon narrative prose, language, words, the sound of words, novellette, novels, fictional characters, reality in literature, etc. Never losing his interest, Andrić reflected upon the writing process, and at the same time emphasized the roles of *the author*, *the work*, and *the reader*, but also the roles of *literary tradition*, and the social context in which the piece was created. These examples enable us to connect Andrić's writings to certain literary theories. Through a comparative overview of similar writings that exist in the literary tradition, Andrić's autopoetic writings are brought closer to the works of the world's famous poets (A.A. Poe, S. Baudelaire, A. Rimbaud) and writers (H. James, M. Proust, H. G. Wells, T. Mann, F. Mauriac and others).

Key words: Ivo Andrić, explicit poetic, autopoetic writings, writer, reader, creative process

Полина Ј. ЗЕНОВСКА*
Санкт-Петербуршки државни универзитет
Филолошки факултет
Катедра за славистику
Санкт-Петербург

Оригинални научни рад
Примљен: 1. X 2011.
Прихваћен: 4. V 2012.

СИСТЕМ УМЕТНИЧКОГ ВРЕМЕНА И ПРОСТОРА У ФРАТАРСКОМ ЦИКЛУСУ ИВА АНДРИЋА

Рад је посвећен анализи система уметничког времена и простора у приповеткама Ива Андрића које спадају у тематски циклус дела посвећених фрањевцима. Као материјал за истраживање искоришћене су четири приповетке везане за лик фра Марка Крнете: „У мусафирхани”, „Код казана”, „Исповијед” и „У зиндану”. Опредељујући циљ истраживања узимали смо у обзир да су структуралне особине поетике дела увек последица утицаја пищевог филозофског схватања света и стваралаштва. У току истраживања обратили смо пажњу на структуралне особине хронотопа текстова, а исто и на бирање лексичких средстава уз помоћ којих аутор ствара реалност уметничког дела. Проведена анализа дозвољава нам да закључимо да постоје карактеристичне категоријалне особине уметничког времена и простора које су заједничке за све приче циклуса. То су затвореност хронотопа, његова оивиченост и непосредна везаност за лик главног јунака. У поетици времена и простора разматраних приповедака наилазимо на комбинацију традиције усменог приповедања и филозофских и књижевних тенденција XX stoleћа.

Кључне речи: фрањевци, католици, хронотоп, уметничко време, уметнички простор

Андрић је провео у Зеници двадесет месеци – од 1915. до 1917. године. У току тог боравка писац се зближио са католичким братрима који су живели у околини. Вероватно је тамо настала идеја о стварању циклуса приповедака о фрањевцима, који је био започет тридесетих година, и који се завршава приповетком „Проклета авлија”. Многи су ликови из фрањевачког циклуса (фра Марко Крнета, фра Серафим Бегих, фра Петар Јарановић, познати туфегџија, итд.) имали историјске прототипове, а линија сижеа прати догађаје наведене у старим хроникама (приче „У мусафирхани”, „Исповијед”, „У зиндану”, Код казана”, „Напад”). У Андрићевом књижевном наслеђу фрањевачки текстови стварају сложену тематску целину у оквиру које можемо да издвојимо неколико потциклуса везаних за лик главног јунака. То су, пре свега, приче о фра Петру и о фра Марку.

* whisper11@yandex.ru

Без обзира на то што се у овом случају ради о личном познанству Андрића са фрањевцима и његовом ауторском раду са конкретним летописним изворима, и што је у делима приказана одређена историјска епоха, приче размотреног циклуса не можемо одредити као историјске у правом смислу. Андрић се у овим приповеткама показао не као историчар, него као писац који је изразио кроз живот појединих људи општу људску судбину.

Потциклус од четири приповетке („У мусафирхани”, „Код казана”, „Исповијед” и „У зиндану”) у суштини је животопис једног конкретног човека. У оквиру наведених дела аутор је приказао кратку целокупну биографију фра Марка од његовог рођења до смрти. Разуме се да жанр кратке приче не дозвољава писцу, а и не обавезује га да да детаљни опис живота једног лика, па ипак располажемо довољном информацијом о Марковом пореклу, детињству, школовању, начину живота у манастиру и појединим кључним моментима његове биографије, све до последњег дана.

Сви су догађаји у делима везани искључиво за перцепцију главног јунака. Суштина времена у причама одређује се животом једног човека – Марка, који и јесте носилац времена у приповеткама. Простор је у делима потциклуса такође у непосредној вези са главним јунаком, он постоји само у његовој околини. Читалац види простор Марковим очима.

Таква корелација између хронотопа и лика главног јунака, разуме се, има одређени утицај на просторно-временску структуру дела. Међутим, поред природне ограничености просторних и временских карактеристика, која је изазвана избором католичког фратра као централног лика, у делу постоји такође и намерна затвореност хронотопа.

Уметнички простор у приповеткама је затворен, оивичен. Већ самим избором лексичких средстава аутор истиче одвојеност простора који функционише у делима од реалног простора. Примера ради, довољно је обратити пажњу на избор локалних тачака, просторних координата које Андрић користи као декорације, фон на којем се дешавају кључна збивања дела. Прво, то је „бијела и мања мусафирхана”, коју је „гвардијан президао и одијелио још боље од манастира”.¹ Самом се функцијом ове грађевине одређује њена одвојеност и одстрањеност – мусафирхана је била саграђена специјално да би Турци који одседну у њој били што више одвојени од унутрашњих просторија манастира, ради очувања мира и тишине. Није чудно да се и сам Марко, чија је дужност да пази на ред у маусафирхани, све више одваја од осталих фратара.

У приповеци „Исповијед” кључни догађај, о коме наговештава и сам наслов, догађа се у шумској пећини. Улаз у пећину био је „нешто већи од једног метра у пречнику”, а сама пећина је била „затворени, узак простор”. Андрић приказује читаоцу пећину Марковим очима: „Тада тек видије колико је пећина плитка, њу је готово потпуно испуњавала она сива кабаница...”

Две такве тачке простора истовремено се појављују у приповеци „Код казана”. Са девојком која се одлучила да се потурчи Марко разговара у „једној приземној собици дебелих зидова”, која се налази у приземљу. То је уска

¹ Цитира се по: I. Andrić, *Sabrana dijela Ive Andrića*. Sarajevo, 1986.

соба, препуна старих књига и алата. Разговор код казана за печење ракије дешава се непосредно у качари.

Одвојеност, суженост и ограниченост хронотопа у зиндану још се више подвлаче тиме што се јунак налази у ћелији која је „била врло малена... четири његова корака дужине”.

Такви затворени просторни елементи у равни композиције обједињују ликове на конкретном месту, стварајући идеалне услове неопходне за разговор (у *источном* смислу ове речи, као делатности ванредне озбиљности, као начина живота) (Кириллова 1989: 6). На сваком од тих места одржава се главни разговор, кључни дијалог-дискусија. То је увек спор који иде далеко ван граница просторије у којој се одржава, као и ван временских граница које успоставља сам писац, то је спор о вери, животу и уређењу живота. По мишљењу О. Кирилове, таква структурална ситуација у приповедачком свету И. Андрића је карактеристична црта просторне организације његовог текста. Одређена група људи налази се у условима, идеалним за разговор који прима облик симболичког дијалога-опозиције. Слична организација приповедања карактеристична је за усмену причу, за текст који нема аутора.

Анализирани структурни модел типолошки произилази из бајке, мита. Оивичени простор, ако га разматрамо с те тачке гледишта, представља микросвемир, модел света, у чијим границама ничу питања и решавају се проблеми од општесветског значаја.

Овде смо урадили анализу просторних тачака које постоје у реалности јунака – уске, тесне, тамне просторије. Али у делима постоје и други описи просторних односа, које срећемо у успоменама, маштама, сновима и мислима ликова.

Као пример таквог простора можемо разматрати успомене фра Марка о његовом боравку у Риму. По временској структури приповетке, Марков боравак у Риму је прошлост. Аутор специјално почиње приповедање фразом која маркира време и подвлачи да су се збивања догодила пре једанаест година, и тиме их још више одваја од условног садашњег времена приповедања, износећи их ван граница основног текста. У уметничку реалност дела нису укључени Марков долазак у Рим и посета катакомби, Андрић их уобличава као успомене јунака. За читаоца, као и за фратра, *вруће римско пролеће, подне, празна гробница* постоје само у прошлости, само тамо и тада где их је Марко видео. Они су део света илузије, света успомена који нема корелације са светом унаоколо, светом садашњости.

Неопходно је истаћи да ретроспективна организација хронотопа писцу помаже да створи кружну композицију приповетке. Тај метод Андрић користи довољно често. Из конкретног момента који је изабрао као условну садашњост, аутор прелази на опис прошлости (на пример, детињства и школовања фра Марка у приповеци „У мусафирхани”), да би се кроз неколико реченица вратио на почетну тачку. Године и километри, простор и време изражени су у само неколико реченица. Технички гледано, кружна композиција омогућава аутору да појача ефекат затворености, оивичености и, у исто време, цикличности и реалности уметничког дела.

На сличан начин „илузијска” реалност постоји и у маштама Осме о Сарајеву. Али, у дотичном случају, илузија има другу природу. Сарајево је за Осму везано пре свега не за успомене о прошлости, него за будућност, за време кад ће оздравити и вратити се кући. Реално постојећи град претвара се у слику маште која неће бити остварена.

Избор лексичких средстава која Андрић користи да би створио временску структуру дела, такође дозвољава да издвојимо неке законитости хронотопа. Речи и изрази који маркирају временске односе у приповеци довољно су фреквентни у причама потциклуса о фра Марку. Објективно, сваки параграф садржи реч која маркира време и омогућава да следимо узајамну повезаност догађаја у границама дела. Пажљива анализа открива да, очигледно, речи и изрази који одређују временске односе у причама имају заједничку карактеристичну црту. Без обзира на бројност временских маркера, међу њима није могуће наћи конкретна позивања на историјске чињенице или значајне природне појаве. Обележене су само промене годишњих доба, дана и ноћи, пољопривредних радова итд.

Аутор користи та лексичка средства да повеже чињенице у границама текста, не укључујући их у општи ток историје човечанства. Сазнајемо да је Иван постао хајдук пре десет година, а да је Марко отпутовао у Рим пре једанаест година. Сељак прича фратрима да је нашао хајдука у уторак ујутру, али читалац не зна када се догодио разговор у манастиру. Огроман број ситних детаља уз помоћ којих аутор приказује какав временски размак одваја један догађај од другог не пружа нам никакву информацију о историјским збивањима ван граница овог књижевног дела, која би нам омогућила да сместимо уметничко време приповетке у општи ток историје људског постојања. На тај начин писац затвара хронотоп. Користећи индиректне карактеристике, полазећи од тематике приповедака и историје њиховог стварања, можемо закључити да се ради о Босни за време турске владавине. У тексту нема других ознака за прецизнију идентификацију. Сам писац, очигледно, не сматра да је неопходна конкретизација периода који слика. Као што је већ горе било наведено, за Андрића историја као таква није од велике вредности, за њега је значајна не веродостојност и конкретност, него специфична атмосфера која му омогућава да донесе до читаоца своје идеје. Што се тиче темпоралних маркера, за Андрића је довољно да ови изрази и речи врше своју основну функцију – доприносе реалистичности приповедања.

Треба запазити да и за самог Марка историјске чиненице немају смисла. Време не узнемирава фратра јер скоро не постоји за њега. Дани и године пролазе неприметно за фрањевца који је далеко од сујетног света, заузет радом и размишљањем: „Неко вријеме фра Марко је памтио неку нарочиту годину по њеној плодности или неродици, па би онда дошла сасвим исто тако родна или зла година, и он би почео да је замјењује са оном првом”.

Враћајући се тези наведеној на почетку овог реферата потрудићемо се да одредимо какве су традиције схватања и разумевања света утицале на анализиране Андрићеве приповетке.

Са једне стране, у размотреним приповеткама можемо наћи примере неодвојивости субјекта и објекта схватања реалности, истицања човека као централног, основног елемента уметничког микросвемира, наведеног у приповеци, покушај сликања људског разумевања *себе-у-свету*. Све што смо већ навели спада међу основна питања којима се бавио западноевропски егзистенцијализам. По мишљењу Јасперса (Јасперс 1991) и Хајдегера (Heidegger 1962), свет не постоји ван људске личности, ван његове егзистенције. Реалност не постоји у ни прошлости ни у будућности, јер човек живи, постиже и реализује свет само овде и сада. У структури хронотопа потциклуса приповедака о фрањевцима пронашли смо и проанализирали потврде идеје да је егзистенција *апсолутно овде*. Фра Марко, основни носилац условне реалности у делима, не дозвољава Осми да мисли на Сарајево, јер је Сарајево будућност и машта, а за постојање је битан само садашњи моменат, само она координата у времену и простору која се одређује термином *dasein* (Heidegger 1962). Марку се чини да је свет ван манастирских зидова и садашњег момента у времену замка. Обе се стране његовог карактера, религиозна и дубоко народна сељачка, буне против празног маштања, успомена и одвајања од реалности. У епизоди где Мехмед-бег прича Марку о животу ван манастирских зидова, о авлији где живи лепа удовица, видимо како у фраторвом сазнању ничу грешна поређења и успомене о Риму. Они су тешки, муче јунака и зато он свом снагом покушава да се ослободи од њих. Марко гледа огромни, безгранични свет из своје ћелије и види само „нешто што је ђаво подигао људима као замку за њихову сујету, лакомост и разврат”.

Дискретност и затвореност хронотопа, одвојеност уметничке реалности приповедака потциклуса од светских историјских промена такође је могуће повезати са идејама егзистенцијализма. Једна је од основних идеја овог филозофског правца била одрицање историје целокупне природе и друштва и концентрисање пажње на животу конкретног бића, индивидуалца.

Са друге стране, у анализираним приповеткама можемо да нађемо црте, карактеристичне за хронотоп, који је руски научник В. Н. Топоров назвао *мифопоетически* (букв. „*митопоетски*”) (в.: Топоров 1983). Таква структура времена и простора је карактеристична за поетику мита, бајке, легенде. О сличности Андрићеве приповетке и усменог народног стваралаштва источне традиције говори начин просторне организације текста уз помоћ избора дискретних затворених локалних тачака које нису уписане у опште просторне координате (*простор за разговор*). Осим тога, на то указује и коришћење индиректних темпоралних маркера – речи и израза који приказују ток времена у границама приповетке, али немају никакве корелације са историјском стварношћу. Ако узмемо у обзир чињеницу да су ова Андрићева дела створена на основу летописа, можемо рећи да је писац имао могућност да искористи своја знања о том периоду и конкретизује време, да допуни текст детаљима, описима историјских збивања. Неодређеност временских и просторних односа је једно од основних обележја легенде, и усменог приповедања уопште. За причу, која се преноси од уста до уста и живи столећима, исто као и за Андрићеву приповетку, историјска веродостојност није од нај-

већег значаја. Таква прича има смисао који је актуелан за људе сваке епохе и сваке земље. То је источњачка мудрост која не даје савете, већ пружа информацију за размишљање. Андрић не пише о Босни и њеној прошлости него о човеку, људском животу и односу према свету.

На тај начин се ствара хармонија – у споју неспојивог, супротног и супротстављеног, између Истока и Запада, прошлости и садашњости, у коегзистенцији поетике усменог приповедања и актуелних идеја европске филозофије.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 1986: I. Andrić, *Sabrana dijela Ive Andrića*. Sarajevo
- Кириллова 1989: О.Л. Кириллова, *Специфика преобразования действительности в художественном мире Иво Андрича*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва
- Топоров 1983: В. Н. Топоров, *Пространство и текст: Текст: семантика и структура*. Москва, 227-284
- Ясперс 1991: К. Ясперс, *Духовная ситуация времени: Смысл и назначение истории*, Москва, 287–418.
- Heidegger 1962: M. Heidegger, *Being and Time*. London: SCM Press

Polina J. Zenovska

FICTIONAL SPACE AND TIME IN ANDRICH'S SHORT STORIES ABOUT THE FRANCISCAN FRIARS

(Summary)

The article analyses the structure of the fictional time and space as they appear in the Andrich's short stories, which are included in the cycle, dedicated to the Franciscan friars. Attention is mostly paid to the stories united by a common character of the monk Fra Marko.

The research puts an accent on the structural peculiarities of the chronotope in the texts, as well as studies the principals of lexical tools selection that are used by the author for creating fictional reality in his works. The results of the analysis lead to a conclusion that both fictional space and time in Andrich's short stories included in the cycle have distinctive categorial characteristics. There are formal temporal and spatial devices such as flashbacks and confined time and space are closely related to the figure of the main character. Interrelations of folklore traditions with philosophical and literary strivings are obviously represented in the poetics of space and time in the short stories analyzed.

Key words: Franciscan friars, monks, chronotope, fictional time, fictional space

Bogusław ZIELIŃSKI*
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu
Instytut Filologii Słowiańskiej, Poznań

Оригинални научни рад
Примљен: 01.X 2011.
Прихваћен: 04.V 2012.

ИВО АНДРИЋ КАО ПИСАЦ МЕЃУКУЛТУРНОГ ДИЈАЛОГА

У роману *На Дрини ћуприја* Андрић ревидира Његошеву интерпретацију косовског мита, уводећи у њу есхатолошке и метафизичке елементе, чији је знак лик Радисава набијеног на колац, с интертекстуалним референцама на распетога Христа, што косовском миту враћа „светосавски” карактер. Та идеја месијанизма, као експресија романтичарске тежње за општим обнављањем, проширује поруке Бога на егзистенцијалне, историјске и културне контексте друштва, дозвољавајући да се избегне опасност, пробуди нада и сакрализује.

Кључне речи: Иво Андрић, Петар П. Његош, косовски мит, јужнословенски месијанизми, интеркултурни дијалог, међуверски дијалог.

Романтична синтеза културно-етничке и уметничко-филозофске баштине утемељила је у европској свести одређене етнокултурне и етичке концепте и стандарде понашања који су преживели дуже него сам романтизам као књижевни правац, па чак и сачували актуелност до дана данашњег. Нажалост, у оквиру словенских месијанзама¹ и њиховог хришћанског „великог кода”, недостају радови који представљају обрасце етнокултурних фигура идентитета и њихове интеркултурне функције.

Андрић као депозитар митова и симбола истовремено је добар пример експонента мита самородности и универзалне вредности, који су заједничко језгро потенцијалног међукултурног дијалога који поседује различите циљеве у прошлости и у садашњости. Место Андрића у српској књижевности и

* zielbog@amu.edu.pl

¹ Анджеј Валицки прави разлику између месијанизма (распрострањеног у пољској литератури) и месијанизма (од речи Месија). Први термин дефинише „све промене вере у пољској историјској мисији, нарочито у мисији одбране Запада пред муслиманским и руским варваризмом и [означава] ширење мисије латинске цивилизације на словенском истоку”. Док термин месијанизам који потиче од речи Месија – пише Валицки – има богатији садржај и одговарајући ужи спектар значења: означава, наиме, веру у избавитеља (индивидуалног или колективног), који ће доћи после катастрофе и сачувати од зла људе који од њега страдају. А. Walicki, *Mesjanizm Mickiewicza w perspektywie porównawczej*, Warszawa, 2006, стр. 16.

канону југословенске традиције, а нарочито неоромантичне косовске традиције је важно, али не и довољно освешћено. Ако бисмо традицију разумели као „поредак присуства у времену”,² онда је Андрић актуелизовао и ревалоризовао косовски мит.

Андрић се суочио с вишеструким комплексом јужнословенске традиције чије је језгро била Његошева интерпретација косовског мита.³ Аутор *На Дрини ћуприја* проницљивије је него било ко други продreo у смисао историје која спаја и дели и обухватио у свом делу мноштво идеја и симбола заједничког и мирољубивог разумевања судбине људи, религија и народа. У протеклих двадесет година и о стогодишњици његовог рођења Андрић је ипак постао жртва манипулације, а његово дело предмет идеолошких интерпретација, на које је тако пророчки указивао у роману *Проклета авлија*, *Писму из 1920* и роману *Травничка хроника*.⁴ Идеолошко читање Андрићевих радова који означавају посмртно протеривање Андрића из различитих народних култура, као резултат идеолошке интерпретације његовог стваралаштва представио сам у другом тексту.⁵

² „Традицијом називамо вишегенерацијски континуитет у којем се припадници друштвених група и културних кругова служе формираним обрасцима мишљења и деловања: а) самоодређивање у односу на идентитет; б) опремање како би се адаптирали на стварност, каква је окружење у којем се живи и ради. Обрасци мишљења и деловања означавају избор средстава, која подстичу такође на њихово усавршавање или изграђивање нових – бољих од оних употребљаваних до тада. Ови обрасци су изведени из преузетих модела света – групе основних појмова и уверења која се тичу: а) важних елемената стварности у којој се живи и ради; б) важних принципа посматрања и сликања те стварности; ц) значајних вредности и анти-вредности које одређују норме поступања према људима и другим чиниоцима стварности; д) важних смерница манифестовања домишљатости и снажљивости на различитим позорницама колективног живота. Модел света је тада избор самоодређивања у важним питањима из области онтологије, епистемологије, аксиологије и праксеологије”. Ј. Goćkowski, *Struktura i funkcje tradycji*, [у:] *Rozważania o tradycji i etnosie*, Praca zbiorowa pod red. Jerzego Baradzieja i J. Goćkowskiego, Kraków, 1998, стр. 13.

³ Литература посвећена стваралаштву И. Андрића је огромна и нових је чак и оне најважније није у овом раду могуће. Од новијих зборника радова са опширним библиографијом можемо навести *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980*. Београд 1981. Фундаменталну монографију чини књига Р. Вучковића *Велика синтеза. О Иви Андрићу*. Сарајево 1974. Документовањем радова посвећених Иви Андрићу бави се *Задужбина Иве Андрића у Београду* која такође издаје и часопис под насловом *Свеске задужбине Иве Андрића*.

⁴ „Андрићева несрећа лежи у чињеници” – пише Г. Берић – „да је након распада Југославије, када је по националном критеријуму било подељено све што се могло поделити – ‘остао’ он на обе стране Дрине, граничне реке између Босне и Србије. Муслимански националисти труде се из све снаге да га сада ‘протерају’ из Босне, иако би без њега бошњачка литература била бескрајно сиромашнија. Српски шовинисти узели су га на зуб јер није био ‘Србин чисте крви’, а хрватски националисти нису му никада опростили то што се изјаснио као српски писац и Југословен. Режим Фрање Туђмана сматра га народним издајником”, G. Berić, „Druga śmierć Andricia”. *Plum D. J. Cirić. „Gazeta Świąteczna” (dodatek „Gazety Wyborczej” iz 4–5 XII 1999, стр. 15–16. Уп. Д. Танасковић, Рецепција дела Иве Андрића у југословенској муслиманској средини*, [у:] *Иво Андрић у своје време*, оп. cit., стр. 229 и С. Тутњевић, *Нешто о мржњи у Андрићевом ојелу*, [у:] *Иво Андрић у своје време*, оп. cit., стр. 235–243. Од пољских радова видети такође М. Dąbrowska-Partyka, *Iwo Andrić albo paradoksy pogranicza*. [у:] *Narodowy i ponadnarodowy model kultury. Europa Środkowa i Półwysep Bałkański*. Pod redakcją B. Zielińskiego, Seria Filologia Słowiańska Nr 7. Poznań, 2002, стр. 196.

⁵ Види В. Zieliński, *Wokół Andricia jako pisarza dialogu międzykulturowego*, [у:] *Tradycja lacińska i bizantyjska wobec idei jedności europejskiej*. Pod red. A. W. Mikołajczaka i M. Walczak-Mikołajczakowej, Gniezno, 2003, стр. 332–356. На истом месту опширна библиографија.

Андрић је за разлику од Његоша, Вазова и Ботева био не само творац модела националне традиције, већ и модификатор канона наднационалне, југословенске културе, ако као канон разумемо „матичну групу образаца деловања и вредности”, „синтагму националне културе”,⁶ која је израз колективног идентитета. Кључ за ревизију канона југословенске културе био је Андрићево читање косовског мита. Стваралаштво Андрића као некога ко је превредновао канон српске традиције, повезано је са уопштавањем, за српску традицију, кључног националног мита, косовског мита, којом писац ствара роман *На Дрини ћуприја*. У том роману Андрић ревидира Његошево тумачење косовског мита, уводећи у њега есхатолошке и метафизичке елементе чији симбол је на колац набијени Радисав с интертекстуалним референцама на распетога Христа.

Улога аутора *Горскога вијенца* као интерпретатора новозаветног косовског мита представља пут од култа св. Саве, односно „светосавског завета” до трагичне интерпретације косовског мита као „косовског завета” који је бацио у заснак кнеза Лазара и есхатолошке елементе у вези са њим. Његош је косовском миту дао националну размеру и на место жртве Лазара увео осветнички и реваншистички чин Милоша Обилића који је требало да „преокрене” косовски пораз. С митом освете и жртве повезана је миленаристичко-месијанска идеја националног препорода у знаку Косова, која је означавала веру у остварење целокупног, коначног земаљског и колективног спаса. Ортодоксно православање „светосавског завета” уступа место „вера Обилића” која представља остварење Божијег царства на земљи путем борбе крста с полумесецом. За разлику од теологије Еванђелиста, „вера Обилића” повезује Бога са светошћу освете, а вредност вере мери се проливиеном крвљу (подробније сам о томе писао у другом тексту).⁷ Андрић – за разлику од Његоша – враћа косовском миту есхатолошки “светосавски” карактер. Жртва на колац набијеног Радисава – израз страдања и знак наде – одбацује идеју освете у корист идеје жртве. Жртва Радисава – израз страдања и знак наде – даје почетак јужнословенском месијанизму, са важним и релевантним примедбама које се тичу још само квалификације јужнословенских месијанизама и њихових специфичности.

„Онако наг до паса, везаних руку и ногу, прав, забачене главе, уз колац, тај лик није лично толико на људско тело које расте и распада се колико на високо уздигнут, тврд и непролазан кип који ће ту остати заувек”.⁸

Смрт на крсту једнако као и на колцу, постала је не само знак смрти, већ захваљујући својој значењској амбиваленцији, такође и знак избављења и живота.

„Човек на коцу постао је општа брига и светиња”.⁹

⁶ А. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa, 2005, стр. 59.

⁷ Уп. В. Zieliński, *Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji*, [у:] *Język, literatura i kultura Słowian dawniej i dziś – III. Litteraria*. Pod red. В. Zielińskiego, Poznań, 2001, стр. 15–48).

⁸ Андрић И., *На Дрини ћуприја*, [у:] *Сабрана ојела Иве Андрића*. Друго издање, Сарајево, 1977, стр. 60. Сви цитати Андрићевих дела су из овога издања.

⁹ *Ibid.*, стр. 61. У роману читамо даље: „– Зар не видиш да се посветио? Светитељ, болан. И сваки је испод ока мерио покојника који се држи усправно као да ступа пред четом. Горе, на

Јужнословенски месијанизми обезбеђују занимљив материјал за типолошку анализу, будући да су израз религијске трансформације живота, заједничке идеје испаштања, то јест прочишћујуће силе патње, и идеје „новог откровења” с циљем да друштвени односи постану етични.

Месијанизам Андрића, као и Вазова и Ботева су религијски месијанизми, односно есхатолошке, историјске и метаисторијске концепције истовремено, уско повезани са миленаризмом, односно религијском вером у земаљско спасење.¹⁰ Андрићевски јужнословенски месијанизам (с парафразом распећа) и (ботевски и вазовски с централном фигуром Лазара), пророчанства су окренута будућности, иако та будућност означава повратак првобитном стању, предтурској срећи. Месијанизми се појављују у тренутку историјских катастрофа и резултат су фрустрације, понижења и драматичног јаза између великих нада и ниског нивоа средстава за њихову реализацију.¹¹ Оба месијанизма комбинују идеју миленализма која се односи не само на земаљско избављење, већ се проширује и на међународне и међуверске односе, проповедајући – што није изложено експлицитно – долазак ере цивилизације, хармоније и коегзистенције, иако акценат више пада на идеју Божијег суда, него – што је карактеристика месијанизма полске књижевности романтизма – на мисију спасења или препорода човечанства кроз патњу.

Андрићевски мотив набијања на колац Радисава с интертекстуалним референцама на распеће Христа, може да испуњава функцију „новог откровења”, често називаног „откровењем откровења”. У кругу француских утопијских социјалиста, нарочито Сен-Симона „ново откровење” било је са њихове стране схватано као коначно разрешење социјалних питања и христјанизација политичког живота. Смисао „откровења откровења” које наговештава Радисављево мучеништво треба да донесе колективно избављење.¹² Идеја „новог откровења” успостављала је нове релације међу религијским и националним димензијама. Национални карактер месијанизма изгубио је свој значај због подређивања земаљског избављења остваривању верске формуле, а муслимански угњетач јужнословенских народа учинио је да раван конфликта бива додатно премештена са националне у транснационалну, верску и цивилизацијску димензију. Коначно, Андрићева месијанистичка

својој висини, он им није више изгледао ни страشان ни жалостан. Напротив, свима је било јасно сада колико се издвојио и узвисио” (Ibid., стр. 60).

Крст је најпре симбол смрти, али такође као резултат његове значењске амбиваленције и симбол избављења и живота. У теологији св. Јована Еванђелисте крст није само знак страдања, већ антиципација славе Божије. По Јовану Христос тријумфује управо у моменту страдања, што укажује кроз опис небеског узношења Христа. “Не стоји на земљи, не држи се рукама, не плива, не лети; он има своје тежиште у самом себи; ослобођен земних веза и терета, не мучи се; не може му више нико ништа, ни пушка, ни сабља, ни зла мисао ни људска реч ни турски суд. Онако наг до паса, везаних руку и ногу, прав, забачене главе, уз колац, тај лик није личио толико на људско тело које расте и распада се колико на високо уздигнут, тврд и непролазан кип који ће ту остати заувек” (Ibid). Имајући на уму своје распеће Христ је рекао: „А ја кад будем над земљом узвишен, привући ћу све до себе” (Ј 12, 32). „Човек на коцу постао је општа брига и светиња” (ibid., стр. 61).

¹⁰ A. Walicki, *Mesjanizm Adama Mickiewicza...*, op. cit., стр. 16–17.

¹¹ Уп. *ibid.*, стр. 19.

¹² *Ibid.*, стр. 21–22.

концепција проналази свог „откровитеља”, средство, односно лик Радисава посредством којег наступа „откровење откровења”. Радисав симболизује суд над светом словенског југа и пораз Сотоне-Турчина, Христа који награђује и кажњава, Христа судњег дана. Наратор романа *На Дрини ћуприја* цитира говор (или мисли) колективног субјекта: „(’Помози нас, Боже, ти Једини, потри душманина и не дај му дуге власти!’)”.¹³ Најава неизбежног „спасења на земаљском плану” које означава победу у народно-ослободилачкој борби, може да донесе и Божији суд над светом и Радисављева жртва.

Андрићевски месијанизам у перспективи међукултурног дијалога

Питање класификације јужнословенских месијанизма као равни међукултурног и међуверског дијалога повезана је са суштином месијанистичког учења.¹⁴ Андрићевска ревизија и актуелизација косовског мита одриче се насиља и освете. Међукултурни дијалог је тип „научног месијанизма”, при чему у његовој основи лежи уверење да је наука повезана са идејом напретка која ће се остварити у неодређеној ближој будућности.¹⁵ „Ако је дијалог драма – пише теоретичар дијалога – драма мисли, позиција и ставова, онда је његов позитивни јунак међусобно слагање сценских облика, док је негативни – неслагање”.¹⁶ Интеркултурне поруке јужнословенских месијанизма произилазе из утемељавања вредности у традицији „великог кода”, који представљају референтну тачку за појединце и групе које утичу на чин идеолошко-аксиолошког самоодређења.¹⁷

Андрићевска деконструкција косовског мита која се појављује скоро сто година након његошевске канонизације, враћајући месијанизму есхатолошки карактер, има за циљ ослобађање косовског мита од парадигме освете и реванша. Андрићевски месијанизам стога је пре свега међукултурни дијалог, а његови учесници у даљем току остају словенске и несловенске етничке заједнице, хришћанске и муслиманске конфесионалне групе. Тај дијалог води се у оквирима јужнословенске културне области и симболишући болну прошлост не престаје да буде дијалог који означава конфронтацију две или чак три стране с циљем да се досегне заједничка истина и слагање у заједничком ставу.

¹³ Андрић И.: *На Дрини ћуприја*, *op. cit.*, *стр. 60*.

¹⁴ A. Walicki, *Mesjanizm Adama Mickiewicza...*, *op. cit.*, 22

¹⁵ G. Grela, *Nieporozumienie jako warunek istnienia pluralizmu kultur*, [y:] *Dialog kultur. O granicach pluralizmu*, Pod red. P. Bytniewskiego i J. Mizińskiej. Lubelskie Odczyty Filozoficzne. Zbiór szósty, Lublin, 1998, *стр. 99*.

¹⁶ J. Mizińska, *Outsider jako wytwórca i męczennik niezrozumienia*, [y:] *Dialog kultur. O granicach pluralizmu*, *op. cit* *стр. 23*.

¹⁷ Уп. Т. Szkołut, *Tradycja kulturowa i twórczość w refleksji filozoficzno-estetycznej Michała Bachtina*, [y:] *Dialog kultur. O granicach pluralizmu...*, *op. cit.*, *стр. 48*. Уп. такође Е. Czapplejwicz, *Wstęp do poetyki pragmatycznej*, Warszawa, 1977, *стр. 140–144*.

Андрићева порука није усмерена само свету „окончане” прошлости и свих наследника различитих традиција Балканског полуострва, али она има и универзални карактер. Андрић на јужнословенску заједницу истовремено гледа и „споља” и „изнутра”, препознајући ризике проистекле из замагливања граница између религије и политике, сакрализације историје и улоге идеје освете, повезане са култом смрти и вером у спаситеља и прочишћујућу моћ жртве.¹⁸

На крају, могуће је поставити питање које се тиче ситуирања Андрићеве поруке у перспективи међуверског дијалога. Ако се међуверски дијалог, у складу са посланицом *Eclesiam suam* (1964), схвати као дијалог црквеног средства преобраћања света, као метода разговора са светом, напомињући да је то дијалог спасења, универзални дијалог спасења,¹⁹ очигледно је да писце месијанизма није могуће третирати као пример међуверског дијалога.

У јужнословенским месијанизмима могуће је, међутим, видети најаву, претечу међуверског дијалога, израз романтичне тежње за универзалном обновом, схваћеном као препород религијске свести и религијске трансформације живота²⁰. Месијанизми су повезивали прочишћујуће и спасоносне моћи страдања које су требале да доведу до промене друштвеног и политичког живота, означавајући удео трансценденције. Мистична, крвава жртва коју су јужнословенски месијанизми изражавали у виду освете (Његош) и крста (Андрић) требало је да оствари план опоравка имајући подршку провиђења. Ова трансценденција схватана је као пропадање у дубине или, захваљујући жртви, као узношење ка висинама. Његошев дискурс чини се више дискурсом срца, рањеног и напаћеног срца, а Андрићев дискурс више као дискурс разума. Сваки од њих одвија се у оквирима хришћанства и ислама, а андрићевски дијалог – додатно – између две фракције хришћанства. Субјекат Његошеве прозе ситуира се као романтични писац, визионар, Месија, господар (уплашених и дезоријентисаних у свом бићу) маса, профета. С друге стране субјекат Андрићеве прозе, инспирисане научно-филозофском оријентацијом, ближи је улози хроничара, мудраца, филозофа. Свештеник и филозоф, визионар и хроничар – обојица су ипак аутсајдери (у смислу који овом термину значење даје Ц. Вилсон).²¹ Национална парадигма Његошевог месијанизма намеће писцу улогу судије савести, који предводи Божији суд у име љубави према отаџбини. Аутсајдер посредством тајне „откровења откровења” дотиче тајну Бога као највише праведности.

Успостављање међуверског дијалога о којем је реч, не поседује два, већ три учесника чина споразума. Трочланост, односно присуство три предмета у акцији међупредметне комуникације претпоставља – по дијалогичарима

¹⁸ Уп. B. Zieliński, *Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji (na szerszym tle problemu kosowskiego w świecie współczesnym)*, op. cit., passim.

¹⁹ Z. Stachowski, *Miejsce dialogu w kulturze chrześcijańskiej*, [y:] *Dialog w kulturze*, Pod red. M. Szulakiewiczza, Z. Karpusa. Toruń, 2003, стр. 243.

²⁰ A. Walicki, *Mesjanizm Mickiewicza...*, op. cit., стр. 20–21.

²¹ Уп. C. Wilson, *Outsider*. Poznań, 1992.

– нарочито истраживачима стваралаштва Бахтина, присуство Бога као коначне инстанце и сведока који потврђује истинитост људске рефлексије.²²

Јужнословенски месијанизми у међуверској перспективи позивају се на религијске слике које служе томе да дефинишу историјску позицију човека помоћу религијских појмова. Месијанистичке наратије проширују поруке Бога на егзистенцијалне, историјске и културне контексте друштва, дозвољавајући да се избегне опасност, пробуди нада и сакрализује. Његошев месијанизам, који се појављује у конфронтацијској функцији, не престаје да буде дијалог – нарочито када друга страна предлаже дијалог, иако су оквири тог дијалога уски, национално-конфесијски.

Као својеврсну копчу која затвара епоху јужнословенских оживљених партикуларизама могуће је третирати стваралаштво Иве Андрића, католичког писца српске књижевности, који је истовремено и хрватски, босански, бошњачки и југословенски писац. Животна судбина Андрића-писца уплетена у систем својатајућих дистинкција националних културних модела осудила га је на судбину „човека с пограничја Истока и Запада, „човека са ничије земље” нарочито осетљивог на интеркултурни дијалог, чија тумачења су биле различите идеје и мотиви, нпр. Исток и Запад, идеја моста, идеја „мелеза”, улога стваралаштва и уметника у хаосу света итд. Нарочиту улогу играла је Андрићева ревалоризација косовског мита, доказујући значај перспективе дијалога и суживота култура, мимоилазећи конфронтацијске позиције, апсолутизујући другост Истока и Запада, наводно непремостиве границе партикуларизама националних култура и конфронтацијски схваћене баријере конфесијалности.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1977: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, [y:] *Сабрана дјела Иве Андрића*. Друго издање. Сарајево.
- Berić 1999: G. Berić, „Druga śmierć Andricia“. Tłum .D. J. Cirić. „Gazeta Świąteczna“ (dodatek „Gazety Wyborczej“ iz 4–5 XII.
- Czaplejewicz 1977: E. Czaplejewicz, *Wstęp do poetyki pragmatycznej*. Warszawa.
- Goćkowski 1998: J. Goćkowski, *Struktura i funkcje tradycji*, [y:] *Rozważania o tradycji i ethosie*. Praca zbiorowa pod red. Jerzego Baradzieja i J. Goćkowskiego. Kraków.
- Grela 1998: G. Grela, *Nieporozumienie jako warunek istnienia pluralizmu kultur*, [y:] *Dialog kultur. O granicach pluralizmu*. Pod red. P. Bytniewskiego i J. Mizińskiej. Lubelskie Odczyty Filozoficzne. Zbiór szósty. Lublin.
- Dąbrowska-Partyka 2002: M. Dąbrowska-Partyka, *Ivo Andrić albo paradoksy pogranicza*. [y:] *Narodowy i ponadnarodowy model kultury*. Europa Środ-

²² Уп. Т. Szkołut, *Tradycja kulturowa...*, op. cit., стр. 57.

- kowa i Półwysep Bałkański. Pod redakcją B. Zielińskiego. Seria Filologia Słowiańska Nr 7. Poznań.
- Kłoskowska 2005: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*. Warszawa.
- Stachowski 2003: Z. Stachowski, Miejsce dialogu w kulturze chrześcijańskiej, [y:] *Dialog w kulturze*. Pod red. M. Szulakiewicza, Z. Karpusa. Toruń 2003, str. 243.
- Вучковић 1974: Р. Вучковића, *Велика синтеза*. О Иви Андрићу. Сарајево.
- Walicki 2006: A. Walicki, Mesjanizm Mickiewicza w perspektywie porównawczej, Warszawa.
- Wilson 1992: C. Wilson, *Outsider*. Poznań.
- Zieliński 2001: B. Zieliński, Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji, [y:] *Język, literatura i kultura Słowian dawniej i dziś – III. Litteraria*. Pod red. B. Zielińskiego. Poznań.
- Zieliński 2003: B. Zieliński, Wokół Andrića jako pisarza dialogu międzykulturowego, [y:] *Tradycja łacińska i bizantyjska wobec idei jedności europejskiej*. Pod red. A. W. Mikołajczaka i M. Walczak-Mikołajczakowej. Gniezno.

Bogusław Zieliński

IVO ANDRIĆ AS A WRITER OF INTERCULTURAL AND INTERRELIGIOUS DIALOG

(Summary)

In the novel *The Bridge on the Drina* Andrić revises Njegoš's interpretation of the Kosovo myth by bringing of some eschatological and metaphysical elements into it whose sign is the figure of the impaled Radislav with some intertextual references to the crucifixion of Christ. Andrić's deconstruction of the Kosovo myth brings its "Saint Sava's" character back into life and the sacrifice of the impaled Radislav – an expression of suffering and a sign of hope – changes the idea of revenge into an idea of sacrifice. The sacrifice of Radislav is a beginning of South Slavic messianism with important and considerable reservations referring to differences between particular South Slavic messianisms and their characteristics.

The messianisms both by Andrić and Wazow and Botew are religious messianisms thus they are eschatological, historical and metahistorical concepts which are tightly connected with millenarianism and thus with a religious belief in earthly redemption. The messianism by Andrić (with the paraphrase of the Crucifixion) is a future-oriented prophecy being an expression of the religious transformation of life, an idea of the "new revelation" which is believed to bring about the improvement of social relations.

The messianism by Andrić, being an expression of the romantic pursue for an universal renewal, a narration which widens the address of God to existential, historical and cultural contexts, remains an intercultural dialog and its participants are still Slavic and non-Slavic ethnic communities, Christian and Muslim confessional communities.

Софија М. КОШНИЧАР*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИНТЕРАКЦИЈА КУЛТУРА У АНДРИЋЕВОЈ ПРОЗИ С АСПЕКТА СЕМИОСФЕРЕ И СЕМИОСФЕРНОГ САМООПИСИВАЊА

Сложени односи различитих култура, културних наслеђа и верских конфесија (хришћанска – православна и католичка, јудаизам и исламска-мухамеданска) које не само да се очитују, условно речено, у историјској прози Ива Андрића већ би се могло рећи да чине њену основну материју артис, у овом раду су размотрени у семиотичком кључу с аспекта *семиосфере* (релација: *семиосферно језгро/а*, *семиосферна периферија*, *самоописивање*) и неких њених најбитнијих механизма и функција (*семиотичка једнородност и индивидуалност*, *дијалог*, *амортизација*, *адаптација*, *обрада спољашњег у унутрашње*). У назначеном кључу посебно су размотрени Андрићева романескна проза *Травничка хроника* и *Омерпаша Латас*, као упечатљиви презентанти својстава и функција семиосфере и њених особина.

Кључне речи: културе, семиосфера, семиосферно самоописивање, семиосферно језгро, семиосферна периферија, дијалог, адаптација

*

* *

Ка предмету истраживања. Контакти различитих култура, културних наслеђа и верских конфесија, као и њихове сложене корелације не само да се очитују у, условно речено, историјској прози Ива Андрића већ би се могло рећи да чине њену основну материју артис. У овом раду су ти односи размотрени у семиотичком кључу с аспекта *семиосфере* (релација: *семиосферно језгро/а* – *семиосферна периферија*, *семиосферно самоописивање*) као и неких њених механизма (*семиосферна једнородност и индивидуалност*, *дијалог*, *адаптацијска*, *обрада спољашњег у унутрашње*). Типични механизми семиосфере очигледни су у *пограничној прози* (Лотман Ю.М.<1>) каква

* grinja@neobee.net

је, примерице, помента Андрићева, у којој је Босна неколико векова периферија и погранични простор трију царевина, с разноликим историјским и културним варијететима у које су темељно уткане хришћанска православна и католичка вера, јудаизам и исламска вероисповест, као и сви други битни аспекти различитих култура. Та погранична позиција умногоме је одређивала судбину Босне, њених житеља, као и њихове сложене односе. Стога су у назначеном семиотичком кључу, посебно размотрене Андрићеве романескне прозе *Травничка хроника* и *Омернаша Латас*. Потребно је истаћи да предмет истраживања није сагледаван са психолошких и етичких аспеката, већ управо у светлу семиосферних чињеница као објективизације иманентних особина култура у контактима. Устаљени семиосферни механизми увек налазе конкретне варијетете етаблирања у конкретној култури. Такође ваља указати на то да семиосферне функције у контексту већином постоје и делују симултано, истовремено, али се у овом раду, а ради методичности образлагања, у примерима поентира најупечатљивији семиосферни аспект. Романи *Травничка хроника*, а потом *Омернаша Латас* доследна су сугестивна презентација семиосфере и њених особина. Стога је највећи број примера управо из наведених текстова.

*

Семиосферно језгро и периферија. *Семиосфера*¹ означава целокупност интеракције свих могућих комуникација, с аспекта човекове партиципације у њима. У пракси се проучава као целокупност односа текстовних и вантекстовних (контекстуалних) семиотичких структура (текстова) у њиховој синхронијској и дијахронијској комуникацији. Најкрупније структуре семиосфере су културе² и цивилизације (Лотман Ю. М. <1>).

Травничком хроником обухвћен је период од почетка 1807. до 1814, такозвана „конзулска времена” када се у Босни сучељавају три доминантне културе, када у Травнику, главном седишту Босне под турском владавином, бораве конзули са Запада – француски и аустријски. То је време када су на европској политичкој сцени: Наполеонови ратови, у Цариграду реформе Селима III, у Босни и Србији под турском окупацијом, народне буне и устанци (Први српски устанак у Србији), а Аустрија у тампон зони и на директним границама између Француске и Турске брани своје интересе на Балкану. Отуда је то роман о сучељавању, судару најдоминантнијих семиосферних текстова (култура) тачније најјачих семиосферних језгара на Балкану. О покушајима међусобног дијалога два тако различита света – Истока и Запада.

Законитост унутрашње организације семиосфере је формирање *језгара /језгара семиосфере и (у односу на њега или више њих) семиосферне периферије*.

¹ *Семиосфера* (грч. *semeion*–знак + *sfaira* –лопта), појам који је 1984. године артикулисао и концепт *семиосфере* развио Јуриј Михајлович Лотман (Јуриј Михайлович Лотман), аналогно појму *биосфера* В. И. Вернадског (Вернадский).

² Лотман истиче да је *култура*, у најопштијем смислу, систем целокупне ненаследне информације, начин њене организације, акумулације, чувања и преношења на потомство.

ферије. У језгру се очитују доминантни семиотички системи, потврђени и етаблирани тзв. институцијама *самоописивања* – уређивања семиосферног простора по свим аспектима интегрисања конкретне културе (економика и расподела, политика, право, етика, образовање, лечење, стил свакодневног живота, наравно природни језик помоћу којег конкретна култура врши своје етаблирање...) (Лотман Ю. М. <1>). Наиме, *самоописивање* (у смислу: самоидентификација; системско и систематично означавање самосвојности) је највиша форма структурирања семиотичког система, а то подразумева стварање сложене мреже метаструктурних самописа (граматике), кодификацију обичаја, правних, етичких и других норми које су у функцији самоописивања тог семиотичког простора (културе): један од делова семиосфере, по правилу онај који је из структуре самог језгра, у процесу самоописивања ствара своју граматику и кодификацију, а затим се успостављају механизми покушаја да се те норме што више прошире по семиосфери. Тако парцијална граматика једног семиотичког простора семиосфере, тежи да постане метајезиком описивања целе семиосфере (Лотман Ю. М. <1>). Због тога је семиотички простор језгра семиосфере, по правилу, најмање флексибилан и најинертнији на промене и нове садржаје, док су *периферија семиосфере* и сви њени гранични простори флексибилнији, адаптабилнији и пропустљивији за нове комуникате. Указана разлика између центра и периферије семиосфере дефинише, у назначеном смислу, још једну карактеристику семиосфере – њену *асиметричност* (Лотман Ю. М. <3>). Да конкретизујемо: у „конзулска времена” о којима Андрић сведочи, сва три семиосферна језгра (турско, аустријско, француско) су ауторитарно кодирана, са неприкосновеним сувереном на врху, али је, истовремено, самоописивање, у свим сферама етаблирања тих семиосферних језгара, врло различито.

Турско семиосферно језгро је владајуће културно језро у Босни и на Балкану. На својим границама сучељено је са два, такође моћна семиосферна језгра, француским и аустријским, која су у сталним ривалским односима, али доминантно обележена и кодирана хришћанством и хришћанском културом, али и битним различитостима у другим аспектима самоописивања (језик, државно и политичко уређење, економија...). Та два језгра, нарочито Аустрија, имају сталне интересне претензије да прошире механизме самоописивања свога семиосферног језгра на Балкан и Босну. Ибрахим-пашин тефтедар Тахир-бег у једном разговору са Давилом истиче да сталним ратовима које хришћани између себе воде у Европи, само потпомажу ширење исламске вере: „... ислам се... у Европи одржао... благодарећи међусобним ратовима хришћанских држава” (Андрић 1962: 418).

У односу на семиосферно језгро Турске империје са центром у Цариграду, Босна је његова *семиосферна периферија* где Турска, по семиосферним узусима, настоји да што доследније етаблира елементе сопственог самоописивања. Турско семиосферно језгро доминантно је кодирано исламском религијом, која је темељ његовог самоописивања у свим сегментима културе. Првобитно доминантно хришћанско, а потом под вишевековном турском владавином и узусима самоописивања турског језгра, добрим делом ислами-

зовано (преведено у муслиманску веру) аутохтоно језгро Босне се распало, расточило, а остало увек недовољно адаптирана, недовољно асимилвана, значи недовољно потчињена периферија семиосферног, турског језгра. Будући у непосредним, физичким везама са семиосферном периферијом аустријског језгра, она је и под њеним културним утицајима.

Етаблирање семиосферног језгра. Етаблирање и потврђивање моћи неког семиосферног језгра је динамичан процес с тенденцијом експанзије на цео семиосферни простор и сталног померања своје семиосферне периферије. Спроводи се инсталирањем институција самоописивања семиосферног језгра у свим сегментима културе (Лотман Ю. М. <2>). Управо то чини и владајуће турско семиосферно језгро у Босни, званично спроводећи власт оличену пре свега у институцијама везира, војске и исламске вере. Чим на граници етаблираног семиосферног језгра попусте механизми самоописивања (примерице разним уступцима другим семиосферним текстовима: културама, обичајима староседелаца...) језгро покушава да своје описивање изнова потврди и ојача новим институцијама, новим субјектима, у овом контексту, најчешће новим везиром, који суровијим методама потврђују моћ институције власти етаблираног језгра. Везири имају различите стилове владања, али су разлике у нијансама, а не суштинске природе по критеријуму окрутности према онима који се супротстављају етаблирању владајућег турског културног језгра. Раја је осећала да је Хусреф Мехмед-паша имао најмекше методе, које су постајале све горе и горе доласком Ибрахим-паше и потом Силиктар Али-паше. Силиктар Али-паша, да би јасно показао своје намере да безусловно заведе ред у Босни и потврди моћ турског језгра на његовој периферији – стиже у Травник без чиновника и послуге „сам и го ко хајдук у шуми” (Андрић 1962: 476), али са хиљаду две стотине наоружаних Арнаута и два топа; пред њим је ишао глас „неурачунљивог крволока и најсвирепијег везира у Царевини” (Андрић 1962: 476). Али-паша примењује стална застрашивања, хапсећи Јевреја и угледнике, а по начелу да се „друкчије разговара са човеком који је једну ноћ провео у затвору” (Андрић 1962: 476–477). Истиче: „И за најтврђу главу има сабља... Главе су на вашим раменима, сабља је у мојој руци, а царски ферман ми је под јастуком. Према томе нек се влада ... сваки који хоће да хљеб једе и да се сунца нагледа” (Андрић 1962: 480–481).

Док су Ибрахим-шапа и Сулејман-паша одсуствовали ударивши војском на побуњену Србију, босанска раја је подигла буну у лето 1809. г због дивљања потурица над хришћанским живљем. По повратку са ратног похода, а да би потврдио етаблитану моћ Цариграда оличену у пашиним овлашћењима, Сулејман-паша је прекорио најугледније чаршилије, домаће Турке и друге поданике, реторским питањем, шта су то направили од мирне вароши и мирног света. „Откад је то чаршија узела на себе да суди и извршава пресуде, ко им је дао то право и где им је била памет”. На њихово да се „раја одметнула, да је раја непослушна и неваљала” (Андрић 1988: 290), Сулејман-паша вели: „Раја не дише својом душом, него слуша дах господара” (Андрић 1988: 290). О апсолутистичкој и чврстој хијерархији структура у етаблирању институција самоописивања стамболског језгра, сведочи Сулејманов закључак:

„Увијек се господа прво искваре, а раја само прихвати. А кад се једном раја отме и похасни, иди слободно па тражи другу, јер од те нема више ништа”. На крају поантира етаблирану моћ: „Нама је бог, слава му и част, дао двије ствари: да имамо земљу и да дијелимо правду (територија и неприкосновена власт). ...Кметово је да ради. А агино је да пази јер и травка треба и росу и косу. Не иде једно без другог” (Андрић 1988: 290).

Потурчавање је такође битан елемент етаблирања владајућег семиосферног самоописивања и турске моћи, али и важан механизам заштите како аутентичности тог језгра, тако и његових житеља. Тако, Колоњино апоретично потурчавање, указује на то колико је етаблирана исламска вера моћна институција социјалне заштите и привилегије. Видевши да ће га разјарени потурица обесити, због тога што брани недужнога католика, у стресу је прокрљао потурици да је он „Турчин бољи” од њега! Истог тренутка су се наша тројица који су били сведоци да је Колоња јасно изјавио да „прихвата чисту веру (ислам) као своју и да је тако постао неприкосновен. Сад су га водили кући, пажљиво и свечано као младу” (Андрић 1988: 286). До вечери се по целој вароши проширила вест да је „лекар Аустријског конзулата јавно изјавио вољу да пређе у ислам и да ће већ сутра бити на свечани начин потурчен” (Андрић 1988: 288). Прихватањем муслиманске вере, Колоња прихвата главне елементе самоописивања етаблираног владајућег семиосферног језгра. Тиме то језгро потврђује своју моћ у контексту, а у конкретном случају, указује и на слабост представника „гостујућег” семиосферног језгра, Аустрије на тлу Турске. Из потврђене исламске вере ни мртав се не излази, а на томе инсистира владајуће семиосферно језгро: пошто је, под никада разјашњеним околностима, Колоња сутрадан пронађен мртав, са разбијеним теменом – отимању о мртвог човека још није било краја. Долачки жупник, фра Иво, узалуд је одмах сишао у Травник због сахране јер му Турци нису дали да приђе Колоњиној кући: „мртава је већ опремио хоца” с обзиром на то да су три грађанина потврдила да је „лекар драговољно, и по три пута јасно изјавио да је спреман да прими турску веру” (Андрић 1988: 288). Да је то све скупа у чаршији прихцаћено здраво за готово, сведочи и понашање многих домаћих Турака који су изишли из куће да присуствују погребу лекара сахрањеном „у једном зеленом превоју стрмог турског гробља” (Андрић 1988: 289).

Доминантан принцип етаблирања турског културног језгра у Босни за време Омерпаше Латаса унеколико је померен са верског на изразито војни аспект семиосферног самоописивања. Омерпаша Латас стиже у Сарајево са неограниченим овлашћењима и посебним задатком да „смири Босну” и заведе ред у складу са царским реформама. Он је пре свега сераскер са војском крвника, муртад-табором, а који „разгаженом цокулом” (Андрић 1976: 54) устрављује и сатире све непослушно. Најокрутнији механизам потврђивања етаблираног турског језгра на својој „посрнулој” периферији, Босни, управо је сераскеров муртад-табор. Састављен од Пољака, Мађара, нешто Немаца, Италијана, Грка и Јермена, разних потурица са свих страна, он је „вавилонска мешавина” (Андрић 1976: 67); сви исте судбине: бескућници, без праве, домовине с једином будућношћу у верности војсци; нестрећници, без иденти-

тета, изгубљених циљева и неостварених жеља. Па кад, такав, „не може да се наужива свега оног што други имају”, тораза може да се утеши и задовољи тиме што, ако пожели, свако чељаде може убити, а да за то не одговара. „То може и то и чини”. Због тога „нема цветног пута” којим муртад-табор прође, а „нема, дабоме, ни те неке земље реда и слободе у коју тај пут тобоже води.” (Андрић 1976: 55) Омерпаша казује босанским угледницима да у спровођењу царске реформе неће имати милости ни према коме. Он Босну добро зна и ако треба просејаће је на ситна сита да се више неће знатини ко је бег ни ко је ага – а има чиме! Он од раје очекује да ферман и реформу поштују, да му не приносе мито као што су навикли јер по овлашћењима која има може да им узме и главу и све што са главом имају (Андрић 1976: 79).

Омерпаша примењује и специфичне методе потврђивања и јачања турског семиосферног језгра на његовој периферији, Босни, покушајима лажног етаблирања елемената самоописивања подчињених култура у владајуће семиосферно језгро. Паша не само да је сераскер, већ је и лукави конвертит, човек двеју вера: хришћанске од које се одметнуо као велики губитник, и исламске у којој је постао један од најуспешнијих и најугледнијих људи османлиског царства. А заправо ни једно ни друго, већ обмана болесне амбиције која не преже ни од чега ка свом једином циљу – личном успеху. Омерпаша је знао да ће после „смиривања” Босне на ред доћи Црна Гора, и да ће му за тај наредни подухват бити потребна лојалност, чак и савезништво пре свега босанских Срба. Због тога позива у конак једног од највиђенијих босанских Срба, кнеза Богдана Зимоњића, да покуша да га придобије за своје интересе и планове, а преко њега и други српски живаљ. Паша говори кнезу да никоме неће помоћи да се заклања иза своје вере јер он ту није дошао ни да турчи ни да каури већ да земљу уреди. Покушавајући да преко кнеза српској раји улије лажну наду, поверава му своју намеру да учини да они који су до сада били „запостављени могу много да добију, и то без обзира на веру име и језик... хришћани ће имати право да се бране од насиља и да од власти добије заштиту и пред судом задовољење” (Андрић 1976: 73). Наравно, то обећање је празно и нереално јер нема утемељење у званичним инструментима самоописивања турског језгра, па би стваран покушај етаблирања таквих идеја нанео директне штете сераскеру. Међутим, он мамац забацује још ближе, не би ли уздржани Зимоњић загризао: „А да би ти народи били одсад заиста слободни и заштићени и у сваком погледу једнаки са муслиманима они треба да имају своје прваке, кнезове, војводе, врсту својих владара под султановим окриљем. Њих треба изабрати међу онима који су се истакли својим поштењем, умом и храброшћу” (Андрић 1976: 81). Видевши да падају у воду сви његови напори да слаткоречивошћу увери кнеза Богдана Зимоњића у добронамерност да живот хришћанима и другим Бошњацима немуслиманске вере учини бољим, да Зимоњић „целом тежином свог насмејаног ћутања” заправо показује дубоко неповерење у сераскерове речи, сераскер изводи свој последњи лукави маневар, велећи му: „знај да пред тобом не стоји Омерпаша него Мићо Латас из Јање Горе. И кад не верујеш мојим ријечима, вјеруј овом...”, скинувши фес „бацио га је театрално на бели диван, а затим је саставио три прста десне

руке и прекрстио се...” (Андрић 1976: 84). Омерпаша „...није могао да осети како му испод извештаченог говора и понашања избија лажна нота... и који има тачно обрнуто дејство” на кнеза Зимоњића (Андрић 1976: 71). Зимоњић то никако није могао да очекује; искуство му је говорило да семиосферно језгро од конвертита захтева много веће доказивање у новој вери, него ли од оних који су у тој вери од рођења и да то што види не може бити истина. Од чуђења је устукнуо, а очи му заблисташе од гнева и страха, презира и туге истовремено, али се брзо прибрао. Када се Омерпаша поново довео у ред и ставио фес, све је потекло ранијом причом, љубазном и хладном. На крају га је сераскер отпустио не добивши фактички никакве одговоре.

Стално потврђивање моћи владајућег турског семиосферног језгра не спроводи се само у односу на рају и други босански живаљ, већ се потврђује и путем етаблирања доминантног односа према условно речено гостујућим представницима власти – аустријског и француског семиосферног језгра, односно конзулима и конзулатима поменутих земања из непосредног окружења. Тако, када фон Митерер, желећи да спроведе истрагу о Колоњином спорном потурчивања и још спорнијим околностима његове смрти, етаблирајући званичне механизме одбране интереса аустријског семиосферног језгра, одлази код Сулејман-паше. Паша цео догађај релативизује реторичком вештином, истовремено дајући до знања како цела та ствар мора бити разрешена и завршена онако како то Паша хоће. Није вредно, истиче Паша, испитавање околности Колоњиног потурчавања јер „поштено говорећи човек (Колоња) је био такав да његовим турчењем нит хришћанска вера много губи, нит турска шта добија” (Андрић 1988: 291) али се лако запажа да Сулејман-паша ипак јасно подвлачи да сматра да се Колоња потурчио, што свакако јесте потврда моћи самоописујућих функција етаблираног владајућег семиосферног језгра. „Нејасну смрт, одмах после нејасног турчења, још мање вреди испитивати... јер мртва уста не говоре...” (Андрић 1988: 291–292). Он ће, вели Паша фон Митереру, наредити да се Колоњина смрт испита и објасни али тако „да се види да нема ни до кога кривице па да се то напише и добро утврди. А ви ћете то послати вашим старјешинама да не буде никакве сумње ни поговора ни код вас ни код нас” (Андрић 1988: 292). Ствар ће бити представљена као несрећа поремећеног човека, па ће на тај начи бити сачуван углед покојника, али ће то истовремено бити најбезбедније по Митерерову службу и његову позицију у матичном језгру. „Фон Митерер је и сам увиђао да је то, ако не најбоље, а оно једино могуће решење” (Андрић 1988: 292) – додајмо, у тиранијској, апсолутистичкој владавини етаблираног турског семиосферног језгра које има моћ и над амортизерима других гостујућих семиосферних језгара. Митерер је био незадовољан током ствари и самим собом, али моћ етаблираног владајућег језгра је била чврста у наметнутом решењу.

Доследност семиосферног самоописивања. Семиосферни феномен, оличен у томе да витално и јако семиосферно језгро инсистира на томе да инсталира и потврђује самоописивање у свим својим сегментима и на свим својим нивоима (Лотман Ю. М. <2>), такође се јасно очитује у *Травничкој хроници*. Турска не само да етаблира своје окрутне механизме владавине

према раји, већ такве механизме примењује и према својим везирима који су одслужили своје. Везири и други поданици отоманске империје, живе у непрестаном страху у којем их држи беспоговорна потчињеност султану апсолитне моћи који их може отерати у смрт, не одговарајући за то ни коме! Тако босанска раја већ зна да смењени везир пада у немилост, томе се радује и ликује што и њега сустиже време трпљења и страдања. Тај аспект самоописивања свога семиосферног језгра још боље знају везири. Због тога се они лукавији довијају како да се спасу, често се користећи типичним, аутентичним моделом прикривене елиминације противника. Рецимо, чаршија се већ била порадовала и очекивала смакнуће Мехмед-паше након доласка изасланика султана Селима III у Травник да би тобоже ферманом потврдо Мехмед-пашин везирски положај. Прозревши игру да је, заправо, реч о ферману са смртном пресудом, Мехмед-паша је изасланика, тобоже частећи, отровао, прави ферман уклонио, како раја не би сазнала истину, а сам добио у времену да сачува оно што се сачувати може.

Вртешка смрти на политичком врху турског семиосферног језгра не престаје. Након државног удара у Цариграду и трагичне смрти султана Селима III, Ибрахим-паша, верни поданик поменутог султана је смењен. У разговору са Давилом са којим је развио изузетно лично пријатељство, сазнајемо до детаља истину о трагичној погибији свргнутог султана Селима, али и то да Ибрахим-паша треба да напусти Травник и да му је будућност непредвидива. Везир је знао да је то немилост, прогонство и чамовање у сиротињи без могућности жалбе. И Омерпаша Латас је такође веома добро знао законитост самоописивања свог матичног језгра. „Такав човек (сераскер) све може, само једно не: не може се пред султаново лице вратити несвршена посла” (Андрић 1976: 73). Ретко је неког босанског везира мимоишла зла судбина, јер је за већину њих, по правилу самоописивања турског семиосферног језгра, пад с власти фаталан.

У вези с поменутиим феноменом, аустријски и француски конзули су у другачијој ситуацији јер су покривени самоописивањем хришћанских европских култура са другачијим правним, етичким и другим нормама. Напоменимо да се, при крају „конзулских времена” фон Митерер на лични захтев, враћа у Бечда, а да се Давил из Травника враћа у Париз – без обзира на то што су „конзулска времена” у Босни дала мршаве дипломатске резултате.

Кохезивност семиосферног самоописивања. Укажимо још на једну особеност семиосферног самоописивања. Оно је динамичан процес неједнаке кохезивности како у својим интегрисаним сегментима (текстовима), тако и у интегрисаним „текстовима у тексту” (Лотман Ю. М. <6>). Да конкретизујемо: реч је о разликама имплементације, варирањима квалитета и интензитета механизма самоописивања језгра везаних за поједине њене текстове.

Иако је везир један од најаутентичнијих институција у реализацији самоописивања семиосферног језгра – самоописивање ни у тој институцији, структурираној по принципу „текста у тексту” – није уједначено. У званичним сусретима са конзулима Ибрахим-паша промовише најтврђе аспекте самоопи-

сивања турског језгра (на пр. ручак са понудом усолјених људских органа³). Међутим у мање конвенционалним односима, он и Давил развијају срдечно пријатељство и знатно веће разумевање у дијалогу. Ибрахим-паша се тако у једном неформалном сусрету пожалио Давилу на тежак менталитет и природу босанске раје, међу којом су обојица приморани да живе, а он, ето, са њом таквом непослушном и непокорном, треба да потпомогне гушење устанка у Србији. Тај чин је отворено признавање тешкоћа у самоописивању турскога језгра пред страним дипломатом. Када је изгубио власт и морао да напусти Травник, Ибрахим-паша позива у конак Давила и након искреног разговора поклања му, у знак пријатељства, црне каруце и пунокрвног алата: кола су знак мира а коњ симбол среће. Мир и срећа, међутим, нису ни обележја ни понуде званичне дипломатске комуникације између Француске и Турске.

Давил и Али-паша су, за разлику од званичних сусрета у којима је сваки на свој начин етаблирао елементе самоописивања свога маточног културног језгра, имали далеко срдачније неформалне односе. То се упечатљиво примећује у последњем њиховом сусрету, када је Давил затражио пријем код Али-паше да би га известио да се он враћа у Париз и да је француски конзулат пред укидањем. Али-паша је о томе већ био обавештен, а био је и „необично љубазан”. Давил му је поклатио ловачку пушку, а везир њему огртач постављен крзном, што је значило да сматра да Давил одлази заувек” (Андрић 1962: 532–533) добро знајући да је Давил управо то и желео.

Иако је, пред крај конзулских времена у Травнику, Француска изгубила рат са Аустријом, иако су званични односи између два конзулата били веома затегнути, а потом и прекинути, Давил при одласку из Травника указује лично поштовање фон Пауличу, аускријском конзулу истичући да је у њему „нашао најпросвећенијег и најљубазнијег човека у Европи” управо на месту где је то могао најмање очекивати „у варварској земљи” у којој је био „осуђен да живи” (Андрић 1962: 533). У писму истиче своју паневропску оријентацију, са жељом да новим миротворним уговором „велика европска породица, измирена и уједињена” неће више пружати свету „жалосни пример раздора и неслоге” (Андрић 1962: 533). Јасно је да су ови приватни ставови Давилови, врло различити од оних који су етаблирани самоописивањем француског језгра у односу према Аустрији. Међутим приватно мишљење фон Паулича је хармонизовано и усклађено са самоописивањем аустријског језгра. Уз извештај Дворској канцеларији у Бечу о укидању француског конзулата у Травнику и свога предлога да се то исто учини и са аустријским „не само због тога што у тим крајевима неће више бити француске акције” већ и због тога што Босну очекују унутрашње трзавице и отворена борба између везира и беговата – фон Паулич шаље и „копију Давиловог писма” уз своју опаску да је претпостављенима већ више пута скренуо пажњу „на бујну машту г. Давила и његову склоност ка претеривању” (Андрић 1962: 534). Не разматрајући моралне, а ипак, лицемерне аспетке овога чина, писмо фон Паулича Бечу је потврда доследне примене самоописивања аустријског семиосферног језгра,

³ Видети одељак: Семиосфера и дијалог.

у његовом сегменту типа „текст у тексту” – овога пута на релацији јавно-приватно. Што је кохезивност самоописивања семиосферног језгра доследнија на свим нивоима у свим семиосферним сегментима – то је семиосферно језгро јаче и стабилније.

Семиосферно језгро и спољашња дезорганизованост. Свака култура почиње поделом света на унутрашњи („*наш/мој*”) и спољашњи („*њихов*”) простор, а основни критеријум те поделе је различитост, другост. На том основном критеријуму поделе и раздвајања *нашег* и *њиховог* света развија се индивидуалитет, идентитет неке културе, или како то Лотман каже *једнородност* и *индивидуалност* међусобна разграничених текстова семиосфере (на пр. култура) од, у односу на њих, спољашњег семиотичког простора (Лотман Ю. М. <5>). Оно што не припада *мом-нашем* семиотичком простору је онострано, а онострано образује неку другу семиотичку структуру семиосфере, са сопственим ентитетом. Другачије речено, а у семиотичком и семиосферном кључу, култура, као динамичан процес, ствара не само своју унутрашњу организацију, већ и свој тип *спољашње дезорганизације*. Наиме, семиосферно језгро онај простор на коме је етаблирало елементе сопственог самоописивања доживљава као једно цело. У односу на своје цело, семиосферно језгро на својој периферији конструише свој тип спољашњег окружења, које осећа као страно, неорганизовано, хаотично или варварско. Дабоме, процена шта је *унутрашњи*, а шта *спољашњи* простор семиосфере је условна и релативна, а зависи од аспекта посматрања. Због тога се говори и о *релативности семиосферне дезорганизације* (Лотман Ю. М. <1>). Јасно је да то што се са унутрашње тачке посматрања одређене културе сматра спољашњим, несемиотичким светом, с аспекта тог спољашњег света, или спољашњег посматрача, то може бити њена семиотичка периферија и дабоме семиотички простор тог, условно казано, спољашњег света. Значи, релативност семиосферне дезорганизације референтно је у односу на позицију посматрача.

Турско семиосферно језгро конструише свој тип спољашње дезорганизације окружења оличене у неисламском свету у коме је основно обележје одсуство заједничких парадигми исламске културе. То страно окружење, с аспекта турског исламског културног језгра је изразито обележено другошћу хришћанског света и, у квалитативном смислу, веома различитим самоописивањем у свим аспектима: од начина владавине, права, политике, вршења власти, етике, устројства војске, односа према подчињеном народу (раја) до стила живота, односу према родности и свим другим културолошким аспектима. Истовремено Запад са Аустријом и Француском, турско семиосферно језгро доживљава као свој тип спољашње дезорганизације, управо због тога што турско језгро доминантно одликује одсуство елемената хришћанског самоописивања и стим у вези одсуство таквих тековина у свим етаблираним сегментима турске културе. Због тога, иако различитих интереса и ривалских односа на политичкој сцени, аустријски и француски конзули, баш као и њихове државе и културе, су међусобно ближи и боље се разумеју него што обојица разумеју „варварско турско”. За конзуле је Турска варварска стихија,

чија се нецивилизованост нарочито експонира у свирепости вршења власти, механизмима принуде, кажњавања и убијања.

Запад са Аустријом и Француском, али и Исток са османлијама тај, у односу на своје цело, спољашњи дезорганизовани свет виде на рубовима својих царевина. Међутим, Босна је, за све њих, њихов дезорганизован простор који се мора стандардизовати етаблирањем узуса сопственог семиосферног језгра! Босна, чије је семиосферно језгро нападнуто, а између два колоса – у сталном је покушају дијалогу с обе стране и у сталном процесу какофоничне адаптације и амортизације сопственог на спољашње, али и прилагођавања спољашњег своме језгру.

Управо због феномена да семиосферно језгро, у односу на своје културно цело, конструише свој тип спољашње дезорганизације – можемо говорити о *судару култура*, о њиховом међусобном нераумевању. Реч је о непремостивим разликама у неким елементима самоописивања двају различитих семиосферних језгара, на пример у схватању ратне етике и односу према заробљеним цивилима.

Тако, Ибрахим-паша у време испомагања гушења устанка у Србији, у коначак позива оба конзула, Давила и фон Митерера, а да се, по обичају, прави повод за то није знао. На изузетно свечаном дочеку, с много почаста, уз богату трпезу, Ибрахим-паша им прича да је његов хџаја Сулејман-паша, са босанским трупама прешао Дрину и уништио најјачи српски устанички одред. Ту ситуацију конзули, као гостујући представници својих семиосферних језгара на тлу владајуће Турске, доживљавају као легитимну нову потврду етаблиране моћи владајућег турског језгра. Међутим, када уз нове понуде јелом и пићем, пред конзуле слуге изненада простру асуре са „ратним трофејима” – усолјеним деловима ишчерчених људских тела и органе побијених српских људи – оба конзула ту сцену прихватају „на површини” мирно и уздржано, али је доживљавају као вандалски чин, ужас и физичку мучнину. У тој ситуацији на делу је непремостиви судар култура, судар два различита света.

Судар хришћанских семиосферних језгара Аустрије и Француске с једне стране, с турским с друге стране, као и промовисање етаблиране моћи турског семиосферног језгра према свима који су на његовом простору, веома је упечатљив у следећој слици:

„На једном утабаном зараванку између хана и аустријског генералног конзуката, начини се ново губилиште. Ту је везиров целат Екрем секао главе, које су онда набијане на коље” (Андрић 1988: 281). Тада „у фон Митереровој кући настаде лом и пакао”, Митерерова суприга те вандалске, нецивилизоване поступке није могла да поднесе, паковала се да се врати у Аустрију. Тумач „Рота је трчао од Конака до мутеселима, претио, митио, захтевао и пеклињао да се пред зградом конзулата не врше смакнућа” (Андрић 1988: 281), али ни то није помогло. Сеча глава и њихово набијање на коље су настављени још исте вечери и то на истом месту, јер је такав чин омогућен легитимним механизмом самоописивања турског језгра. Такође је јасно да је место тог чина свакако одабрано с много предумишљаја, а с намером да грубим нару-

шавањем ратног кодекса хришћанских семиосферних језгара, изазове страх не само код раје, већ и ужас у аустријском конзулату. Тај вандалски чин, који је узроковао судар култура због непремостивих разлика у семиосферном самоописивању, управо је изведен с намером да промовише супериорнос и неприкосновеност турске моћи у Босни и да то да до знања и Аустрији и Француској.

Међутим, поменута ситуација, која сведочи о непремостивом судару два света, управо зближава два конзула у веома деликатном тренутку када су између конзулата званично стално затегнути односи због рата који је почео у пролеће 1808 између Наполеонове Француске и Аустрије. Наиме на вест о догађајима пред Аустријским конзулатом Давил је „не саветујући се ни са ким, и не питајући се ни једног тренутка да ли је то у складу с међународним обичајима и са интересима службе” написао Фон Митереру куртоазно, али пријатељско писмо, у коме каже да је и сам „згађен и огорчен”, да је „и сам жртва свакодневних дивљаштава” те да он и његова жена мисле на Митерерову породицу па додаје: „Као хришћанин и као Европљанин, поред свега што нас тренутно раставља, ми желимо да у овим данима не останете без наше речи симпатије и знака утехе” (Андрић 1988: 282). Поменута ситуација потврђује семиосферну законитост да у присуству изразито „туђих” садржаја, јачају интегративне и кохезионе силе међу различитим али сродно кодираним семиосверним текстовима -културама (Лотман Ј. М. <5>). Тако у контексту промоције „варварског чина турске обести”, који човек Запа доживљава као „изразито туђе” – доминантан хришћански код који је у темељ оба сада ратом супротстављена семиосферна језгра, код њихових представника делује кохезивно и буду међусобну солидарност.

У истом кључу ваља посматрати и следећи пример где се „слично сличном радује”. Уочи Божића, у поводу припреме његовог дочека и прославе, зближавају се два конзулата. Тако је за Божић Ана Марија Митерер, супруга аустријског конзула, окитила и угрејала целу кућу, породици поделила поклоне (етаблирање обичаја западног хришћанског културног језгра), а на свечани ручак су позвани Давил са женом, Дефосе, жупник фра Иво Јанковић, и фра Јулијан Пашалић.

Такође се, по истом кључу „similis simili gaudet” могу разумети и добри, брижљиво неговани односи између сефарда (њихово јудаистичко семиосферно језгро је у сталним сукобима с исламском културом) и француског конзула Давила. Када су управо због своје вере, прогнани из католичке Шпаније пре више од тристотине година, сефарди су се „заглавили” на „Истоку” у Босни и потпали под жрвањ турског семиосферног језгра. У контексту и додиру с изразито „туђим” исламским културним кодом, а с обзиром на заједничке пратемеље својих религија (сефарди, пореклом из католичке Шпаније исповедају јудаизам; Французи-хришћани) те позиције „госта” у турској средини – босански сефарди и Давил негују истински срдачне пријатељске односе. Поменута кохезивна и интегративна сила, која се нарочито код Јевреја сефарда вековима негује, а манифестује, на пример, кроз солидарност – упечатљиво је представљена у финалним секвенцама *Травничке хронике*, када се

после пада Наполеоновог царства, Давил, нашао на дипломатском беспућу и када је првих месеци 1814. г. остао без икаквих упутстава и обавештења из Париза. С обзиром на то да већ месецима није редовно примао финансијску потпору, Давил је имао озбиљне финансијске проблеме. То су добро знали и травнички Јевреји сефарди те су сами, искрено и великодушно, преко угледног Саломона Атијаса, пружили помоћ, као позајмицу конзулату, на меницу, двадесет пет царских дуката што је било довољно да Давил подмири преостале обавезе и за пут у Париз. Без обзира на муке које су сефарди трпели под наметима везира, они тај гест добре воље чине да би Давилу показали своју захвалност и наклоност јер је он за све време свог седмогодишњег боравка у Травнику „Јеврејима указивао пажњу какву никад нису доживели ни од Турака ни од странаца” То чине због тога што их је „признавао као људе, не издавајући их од осталих...” и да је он за њих био „као мало светлости очима” (Андрић 1962: 529). Такође, Јевреји сефарди су неговали симпатије и према Француској те су желели и на том нивоу да покажу сефардску солидарност – према пријатељима, према Давиловој отаџбини која је сада у кризи; знају они да се у Давиловој „земљи дешавају мучне ствари и велике промене. Али да је његова земља Француска племенита и моћна и све јој се мора на добро окренути” (Андрић 1962: 530). Из дијахронијске перспективе, могло се очекивати да остаци јеврејско-сефардског семиосферног језгра по принципу солидарности и разумевања могу да пронађу заједнички језик са семиосферним језгрима на Западу, пре свега са Француском. Управо због тога Саломон је желео да каже Давилу да буде њихов „сведок на Западу са кога су и они дошли” и да би Запад требало да зна шта се од сефарда „учинило” овде у Босни (Андрић 1962: 530). Сефарди су увек спремни за помоћ правим пријатељима захваљујући битној карактеристици самоописивања јеврејског семиосферног језгра оличеној у њиховој мудрости коју су тешко плаћали кроз историју, учили се на искуству и то преносили са оца на сина: чекмеџет са два дна: до једног допре царска рука; у другом, нижем -чува се оно што спасава децу, живот и пријатеље (Андрић 1962: 527).

Семиосфера и дијалог. *Периферни семиосферни текстови*, у односу на језгро и његов доминантан културни систем, представљају „туђе”. Управо ти текстови периферије у семиосфери врше функцију *катализатора култура*. Контакт с другим текстом увек је област појачаног, повећаног и напрегнутог формирања смисла који настаје у процесу комуникације. Такви контакти указују на још једно иманентно својство семиосфере – *дијалогску функцију*⁴

⁴ Битна одлика семиосферног дијалога је дискретност – својство да се информације предају у порцијама. *Дискретност* је особина сложеног комуникационог процеса који се одвија кроз активну компоненту предаје информације и паузу као, само условно, пасивне компоненте у којој се прима и обрађује информација. У семиотичком смислу, дијалог је размена информација у „порцијама”, а тако схваћена дискретност је законитост дијалогских система. Дијалог и код су обавезни услови сваке комуникације. Истовремено, дијалог не само да је иманентна одлика семиотичког простора семиосфере већ је управо и један од основних механизма сталних, динамичких промена у семиосфери и мењања семиосфере у целини: хетерогеност језика семиосфере (и језика култура као највећих текстова семиосфере) – чини да је структура семиосфере комплексна семиотичка полифонија, премрежена најразличитијим семиозама. Семиосфе, по правилу, надрастају, превазилазе семиотичку средину појединачних текстова, остварујући

(Лотман Ю. М. <1>). Дијалог увек подразумева узајамност обостраност у размени информација.

У директним или индиректним контактима семиосферних текстова (на пр. двеју култура) стварају се могућности за њихово приближавање и разумевање, услови, ситуације за њихове компатибилације, прожимања или превођења, укратко, стварају се могућности за дијалог. Међутим, када је самоописивање етаблираног владајућег семиосферног језгра исувише нееластично, неадаптабилно, насилно, а при томе врло „туђе” специфично у односу на своје периферне текстове (културе) – покушаји успостављања семиосферног дијалога, међусобна размена и прихватање информација – по правилу су неуспешни и доживљавају се као непремостиви судари култура.

О тешкоћама судара култура и проблемима дијалога међу њима сликовито је сажео Колоња у тиховању са Дефосеом: „Живети у Турској значи кретати се по оштрици ножа и пећи се на тихој ватри. ... ми се на тој оштрици рађамо, на њој живимо и умиремо и у тој ватри растемо и сагоревамо” (Андрић 1988: 270). О непремостивим комуникационим шумовима на семиосферној периферији двају светова, о недостатку успешних механизма за њихов дијалог, што реперкусира њиховим међусобним неразумевашем, Колоња још каже: „нико не зна шта значи живети на ивици између два света, познавати и разумевати један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе, волети и мрзети и један и други, колебати се и поводити целог века, бити код два завичаја без иједног, бити свуда код куће и остати заувек странац: укратко живети разапет, али као жртва и мучитељ у исто време.” (Андрић 1988: 270)

Комуникациони шумови и блокирање семиосферног дијалога у *Хроници* се нарочито добро запажају на нивоу званичних контаката семиосферних језгара, конкретно у званичним, јавним дипломатским односима; тада, по правилу, свако језгро инсистира на што доследнијем потврђивању механизма сопственог самоописивања. То се добро запажа у хронотопу аудијенције у конаку Ибрахим-паше, када су аустријском и француском конзулу, за време руча, уз остала јела понудили „ратне трофеје” – усолјене делове ишчеречених људских тела и органе побијених српских људи; настао је тајац (комуникациони шум), оба конзула ту сцену прихватају „на површини” мирно и

дијалогски однос са својим вантекстовним (контекстуалним) семиотичким простором, односно остајући у дијалогу са другим текстовима културе/а и семиосфере као јединственог целовитог, али полифоновог динамичког семиотичког система перманентних промена информација.

Језици који припадају семиотичком простору различити су по својој природи и један према другом се односе у спектру од потпуне међусобне преводивости до асиметричности комуникационог шума у међусобном превођењу. Хетерогеност и хетерофункционалност језика и семиосферних текстова обликованих тим језицима, стварају нову битну карактеристију семиосфере – њену разнородност (разноврсност). *Центар семиосфере*, по правилу, формира се помоћу најразвијенијих и структурно најорганизованијих језика: ту је, пре свега, природни језик неке културе. Како семиосфера не може да постоји без природних језика као основних организирајућих осовина њених текстова, тако ни природни језик не може сврсисходно да функционише, уколико није уроњен у одговарајућу семиосферу. Управо природни језици различитих култура семиосфере, који омогућавају дијалога међу семиотичким структурама, као и мрежу семиотичког превођења, осим семиотичке разнородности, стварају и услов за самоописивање семиосфере.

уздржано, али је доживљавају као вандалски чин, потпуно неприхватљив и стран самоописивању њихових култура. Такође, у већ поменутом хронотопу сече глава недужне хришћанске раје и његовог набијања на коље испред аустријског конзулата у Травнику, и неуспешном покушају обуставе тих акција – очитује се немогућност конструктивног дијалога Западног и Источног семиосферног језгра због великих разлика у самоописивању сучељених језгара.

Дијалог две вере у Латасу конвертиту је присутан, стално. Лицемерно ривалско двојство хришћанина Миће Латаса – губитника, и потурице Омерпаше – добитника, јесте ужарена ментална оштрица на којој се кали сераскерова охолост и осветничка суровост. Тај стални унутрашњи тежак дијалог две вере у њему он по потреби амортизује, утилитаристички изврће и прилагођава ситуацијама. Чини се као да је његово конвертитство са две маске које он мења по потреби игре, вођен искључиво личним интересима, таштином, сујетом и вољом за моћ. У основи неверник, Омер-паша театрално, макијавелистички дијалогизира муслиманском и хришћанском вером на унутрашњој и међународној политичкој сцени свога доба. Међутим он то може јер су му добро познати елементи самоописивања семиосферних језгара и муслиманског турског језгра и хришћанског-ортодоксног језгра босанских Срба. Примерице: Видевши да кнез Богдан Зимоњић никако не верује у његова обећања и планове да хришћанима и другом живљу немуслиманске вере живот учини бољим и лакшим, а спреман на свакаку игру – скинуо је Омерпаша фес, гологлав се прекрстио и то тачно онако како налаже православна вера – са „три прста десне руке... без речи, скромним, кратким и навиклим покретом” (Андрић 1976: 84). Тако је подсетио Зимоњића да је он у ствари хришћанин Мићо Латас из Јање Горе, и да кад не верује његовим речима треба да поверује своме виду. Када се Омер-паша поново довео у ред и ставио фес све је потекло ранијом причом, љубазном и хладном. Омер-паша „...није могао да осети како му испод извештаченог говора и понашања избија лажна нота... и који има тачно обрнуто дејство” на кнеза Зимоњића (Андрић 1976: 71).

Омерпашину како јавну и професионалну, тако и приватну биографију исписује преплитање дијалога хришћанске и исламске културе, западног и источног семиосферног културног језгра. Ожењен хришћанком Идом, пореклом из „патрицијске куће” (Андрић 1976: 159), школованом у Бечу, удајом за њега прешла у муслиманску веру и постала Саида-ханума. Дабоме, Паша има и харем. Ентеријер његовог конака је удешен на европски начин. Одевање у конаку – спрам прилике, и на муслимански и на европски начин. Послуга прошарана и хришћанима и муслиманима. Храна се спрема и по источњачкој и по европској кухињи... Унутрашњи дијалогу хришћанске културе из које је поникао, али и у којој је без личне кривице криво страдао, и исламске културе у којој је успео и постао неприкосновен – у Латасу су готово једнако добри гладијаторски ривали, због несређених рачуна из младости. Сераскер бравурозно лавира кроз њих као глумац под маскама и на политичкој позоришној сцени супериорно доминира као победник. У процесу портретисања, у Латасу се школски сликовито презентује функција дијалога између два света;

са идентитетом који у себи има уграђен и хришћански и исламски културни код – Омерпаша Латас спаја неспојиво: исламску забрану⁵ и чин етаблиране моћи западњачке културе.⁶ За време портретисања, Омерпапа замишља свој завршен портрет у природној величини који је изложен не негде у Турској, него у царској галерији усред Беча; „приказан је не у униформи турског мушира него аустријског фелдмаршала.... са орденом Марије Терезије око врата...” а на златном раму слике стоји бакарна плочица на којој на немачком „пише: Felldmarschall Michael Lattas von Castel Grab...” (Андрић 1976: 121). Та је слика израз унутрашњег двобоја конвертите са Западом и Истоком у самом себи. Тим својим замишљеним портретим се „слади и тако се лечи од дуго скривене горчине и тајне бољетице свога живота, плови на таласима јавног тријумфа и потајне освете за све што је од те исте царске аустријске војске имао да поднесе његов отац, срамотно ражаловани интендантски поручник, и он сам, бивши кадет аспирант личке регименте, војни бегунац и потурчењак Мићо Латас из Јање Горе” (Андрић 1976: 121–122).

У вези с феноменом семиосферног дијалога истакнимо, укратко, и следеће: хришћанске културе са периферије Турског царства, које с аспекта владајућег турског културног језгра представљају спољашњи дезорганизован простор – међусобно су сродније и ближе. Стога лакше успостављају међусобни дијалог. Тако јеврејско-сефарска енклава проналази неформалније облике дијалога: о прослави Наполеоновог рођендана, у француски конзулат у Травнику су дошли само Јевреји и скромно га провеселили с домаћинима. Управо скромност не истиче, не подвлачи другојакственост те се, у доминантном турском контексту, лакше прихвата. Већ поменута помоћ Јевреја сефарда Давилу у тешкој материјалној ситуацији и изражавање њихових симпатија и солидарности према Давиловом семиосферном језгру, Француској – такође сведоче о успешности дијалога међу сродним културама, а на територији семиосферног језгра које и Јевреји сефарди и Давил доживљавају као варварски дезорганизован простор „туђ” њиховим културама.

Атрофија (одумирање и гашење) семиосферног језгра. Баш као и звезде, семиосферна језгра (свако јединствено и непоновљиво) – настају, живе и нестају. Аспекти финала семиосферних језгара (на пример изумрлих, несталих култура и цивилизација) посебно су, широко поље инердисциплинарних истраживања (Лотман Ю. М. <2>). Нису директан предмет посматрања у овом раду, али су свакако важни за употпуњавање и заокруживање скице о најбитнијим аспектома семиосфере и семиосферних језгара. Поменимо само

⁵ Чаршијом се прочула вест да је код Омерпаше стигао сликар из Загреб да уради сераскеров портрет. С обзиром на то да муслиманска вера забрањује сликање људских и животињских створења, и на пашу и на сликара хришћанина пала је још већа омраза чаршије. Мула Шећир по чаршији тумачи због чега се не смеју по Алаховој вољи сликати људи – они су пролазни на овоме свету док их након смрти чека вечност. Нечисте силе желе да зауставе пролазност света. Сликање је покушај да се зароби људски облик овде на земљи и да му тако буду заувек затворена врата раја. То су шејтанска посла.

⁶ Портретисање је у хришћанским културама вековима била привилегија богатих, моћних, друштвено статусно истакнутих и значајних особа. Тим чином се потврђивала припадност повлашћенима.

неке најчешће механизме гашења језгра попут адаптације до тихе или насилне асимилације у друга виталнија језгра или периферије виталних језгара. Затим сегментација језгра и с тим у вези енклавирање и затварање сегмената у покушају репетиције „успомена” самоописивања матичног језгра од којег је фрагментирано, чиме се сегмент анахронизује и губи виталност... (Лотман Ю. М. <3>). Ти и други облици јењавања семиосферног језгра – појединачно, а чешће у међусобним негативним синергијама – доводе до атрофије, одумирања-гашења и нестајања семиосферног језгра.

Упечатљиво сагледавање проблема вођења дијалога међу културама као и неких аспеката одумирања семиосферног језгра путем енклавирања сегмената – јасно се уочавају у Андрићевој визури трагедије Јевреја Сефарда у којој су поменути феномени простудирани суптилно, а изложени сликовито, као на длану. Сефарди су у Босни ни тамо ни овамо – они су у сталном покушају дијалога са различитим семиосферним текстовима: матичног језгра које памте у својој енклави; текстовима покорених народа на периферији владајућег турског језгра; текстовима самоописивања турског семиосферног језгра; текстовима гостујућих западноевропских семиосферних језгара на пољу владајућег језгра, оличених у институцији конзула. „Наша је мука – размишља Саломон Атијас – у томе што нит смо могли да потпуно заволимо ову земљу којој дугујемо што нас је примила и дала нам уточиште (Босна), нит смо могли да замрзимо ону која нас је неправедно отерала и прогнала као недостојне синове... Не знам јел’ нам теже што смо овде, или што нисмо тамо... Живимо између Турака и раје, бедне раје и грозних Турака... Ма где били изван Шпаније, ми бисмо две отаџбине имали, увек... али овде нас је живот сувише притиснуо и унизио... несрећно смо пали и зауставили се на овом месту и зато више нисмо ни сенка онога што смо били” (Андрић 1962: 530). Очигледно је да је дијалог културе сефарда, баш као и других „иноверника” са владајућим турским језгром веома отежан управо због велике крутости механизма самоописивања владајућег језгра. Међутим, Сефарди у својој енклави и поред тога покушавају да сачувају свој културни идентитет: „Одсечени потпуно од својих и блиских старамо се да чувамо све што је шпанско песме и јела и обичаје, али осећамо како се све у нама мења, квари и заборавља” (Андрић 1962: 530). Саломон Атијас одлично запажа изузетно велики проблем своје заједнице: учауреност свога природног језика који у енклави, а одсечени од своје матице, не може да се развија: „Памтимо језик наше земље, онакав какав смо понели пре три века, и какав се више ни тамо не говори, а смешно натуцамо језик раје са којом патимо и Турака који над нама владају...” (Андрић 1962: 530) С озиром на то да се култура доминантно изграђује, чува и преноси путем природног језика одговарајућег семиосферног језгра,⁷ његова угроженост јесте најозбиљнији темељни проблем

⁷ Културу, као најсложеније семиотичке текстове семиосфере, изучавали су Лотман и други семиотичари *тартуске школе*, Један од њихових основних закључака је да доминантну улогу у изградњи културе имају вербални природно-језички системи. То због тога што природни језик, за разлику од невербалних система, има далеко већи информативно-тумачећи потенцијал: омогућава, примерице, ефикасност тумачења садржаја, објашњавање, дискутовање, закључивање...

за очување аутентичности неке културе па и културе Јевреја Сефарда у Босни. Међутим, по литерарном Андрићевом сведочењу, сефардска енклава је у „конзулска времена” успешно чувала и неговала битну кохезивну силу и један од доминантних механизма самоописивања матичног језграо – своју јеврејску веру. Саломон закључује: „Сачували смо веру због које смо морали да напустимо своју лепу земљу (Шпанију), али изгубили готово све остало” (Андрић 1962: 531).

Уместо закључка. Сврсисходно питање које се овом приликом намеће јесте: чему семиосферна истраживања литературе и других текстова култура? На основу овог скромног прегледа могућности анализе конкретног литерарног текста по неким основним семиосферним параметрима – одговор би могао бити следећи: та истраживања имају потенцијал потпунијег разоткривања, бољег разумевања, прецизнијег и тачнијег тумачења култура, као најкрупнијих семиосферних текстова, како по синхронијској, тако и по дијахронијској равни, применом семиотичко-семиосферне аналитичке апаратуре. То због тога што сваки текст неке културе у себи на специфичан начин реконструише битне аспекте самоописивања семиосферног језгра коме припада. У поменутом семиотичком кључу посебно је ефикасно изучавати текстове старих култура, које су атрофирале, или су угашене, а о којима су информације махом фрагментарне и недовољне за њихову потпунију реконструкцију као система ненаследне информације, начина њене акумулације, чувања и преношења на потомство. Може се доста поуздано закључити да литерарни текст у коме се, поменутом анализом, јасно запажају семиосферне особености неког семиосферног језгра – неоспорно пружају податке не само о аутентичности култура које „у малом” реконструишу већ на палану уметничке рецепције делују животно, сугестивно и истинито, управо због тога што су ти артефаки израз одговарајућих култура као највећих семиосферних целина. Због тога проза Ива Андрића има не само заносну поетску снагу већ и респектабилан капацитет за поузданију реконструкцију и тумачење културе Босне и Балкана под доминацијом турског семиосферног језгра.

ЛИТЕРАТУРА

Литерарна грађа

Андрић 1962: И. Андрић, *Травничка хроника – конзулска времена*, Београд: Просвета.

Андрић 1976: И. Андрић, *Омериаша Лашас*, Сарајево: Свјетлост.

Андрић 1988: И. Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост.

што је све скупа неопходно за ефикасно преношење и чување цивилизацијског искуства и знања. Без искуства и његовог преношења на потомство, човешанство би после сваке генерације било увек изнова на свом почетку.

Остале референце

- Лотман, 2000: Ю. М. Лотман, *Семиосфера, Внутри мислящих миров*, Москва: Искусство-СПБ
- Лотман Ю.М.<1> *Статьи по семиотике и топологии культуры: Оглавление, Семиотика культуры, О семиосфере*. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 06. 02. 2010.
- Лотман Ю.М.<2> *Динамическая модель семиотической системы*. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 07.08.2009.
- Лотман Ю.М. <3> *Асимметрия и диалог*. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 06. 08. 2009.
- Лотман Ю.М. <4> *Текст как семиотическая проблема*. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 26. 07. 2009.
- Лотман Ю.М. <5> *К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)*. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 03. 08. 2009.
- Лотман Ю.М. <6> *Текст в тексте. Прагматический Аспект* <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 07. 07. 2009.
- Лотман Ю.М, Пятигорски А. М. <7> *Текст и функция*. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php>25. 07. 2009.

Sofija M. Košničar

INTERACTION OF CULTURES IN ANDRIĆ'S PROSE FROM THE ASPECT
OF SEMIOSPHERE AND SEMIOSPHERIC SELFDESCRIPTION

(Summary)

Complex relationships between different cultures, cultural heritages and religious confessions (Christian – Orthodox and Catholic, Hebrew-Judaism and Islamic – Mohammedan) which can be perceived not only in, conditionally speaking, the historical prose of Ivo Andric, but it can be said that they create its basic art matter, have been discussed in this paper in semiotic key from the aspect of semiosphere (relation: semiospheric core/s – semiospheric periphery, semiospheric selfdescription) as it's the most important mechanisms and functions (semiotic homogeneity and individuality, dialog, amortization and adaption processing from external towards internal). In the mentioned key Andric's novelistic prose Travnik Crhronicle and Omerpasha Latas have especially been discussed as prominent representatives of features and functions of semiosphere.

Key words: cultures, semiosphere, semiospheric selfdescription, semiospheric core, semiospheric periphery, dialog, adaption

Јелена Р. НОВАКОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет**

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ФРАНЦУСКА ПУТОПИСНА ЛИТЕРАТУРА У АНДРИЋЕВИМ ЗАПИСИМА

У раду се испитују фрагменти из француске путописне и историографске литературе које је Иво Андрић унео у своје бележнице, као и коментари који их прате. Сви ти записи указују на Андрићево интересовање за имаголошки аспект књижевности, али и на трагање за универзалним порукама кроз препознавање свога у туђем.

Кључне речи: путопис, други, имагологија, универзалност, балкански простор, дипломатија, космополитизам, мултикултуралност.

Као писац космополитских усмерења који се бави општељудским проблемима, тежећи да се укључи у онај „збор духова” који, како читамо у есеју „Његош у Италији”, непрекидно траје кроз векове, превазилазећи све просторне и временске границе, Андрић је волео да изађе изван свог домаћег балканског простора и да га посматра очима другог, онога који живи изван њега и који га сагледава у контексту властите културе. Могућност за такву комуникацију пружало му је путовање, али и читање путописних и историјских дела страних, пре свега француских аутора који су, понети пустоловним духом или по службеној дужности, долазили на просторе Балканског полуострва, у подунавске земље или на обале Јандранског мора. Ти аутори су му помогли да у својим делима прикаже ликове странаца који су се у Босни нашли у за њих новом и непознатом свету, а запажања француских путника и историографа забележио је у својим свескама које се чувају у Архиву САНУ.

Читао је пре свега књиге аутора из XIX или са самог почетка XX века: *Босна у светлу својих односа са Отоманским царством*, Шарла Пертизјеа, који је, као аташе француског амбасадора у Цариграду, прошао кроз Босну почетком јула 1812. године, *Народна Босна* Албера Бордоа, који даје доста података о култури и менталитету српског народа, *Девет година у Цариграду* А. Брејеа, *Народи Аустрије и Турске* Иполита Депреа, *Путовање Дунавом*

* novakovicj@sbb.rs

** Овај рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору” (178008), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

ирског публицисте и новинара Мајкла Квина у француском преводу, *Јужнословенске земље у Аустроугарској. Хрватска, Славонија, Босна, Херцеговина* Виконта де Кеа де Сент-Емура, који је био у археолошкој мисији у тим крајевима, *Писма о Јадрану и Црној Гори* француског писца и путника Гзавијеа Мармијеа, *Од Тирола до Далмације* Р. Де Суема. Овде ваља поменути и *Историју Далмације* Луја Војновића, на француском језику и *Историју тајне Канцеларије* француског публицисте и писца Армана Башеа, познаваоца венецијанских прилика, написану на основу архивске грађе старе Венецијанске републике, посматране из француске перспективе, као и две књиге које се не односе на поменуте просторе, него на Шпанију, земљу у којој је и Андрић провео извесно време и о којој је и сам оставио више записа: *Филип II у Ескоријалу* Луја Бертрана и *Путовање у Шпанију* (1840) француског парнасавца Теофила Готјеа. Ширина Андрићевих интересовања потврђују и цитати из књига два француска путника из XVII века, из књиге *Извештај са путовања на Левант*, Господина де Тевеноа, који је на острву Хиос наишао на звона чији га је звук „мало развеселио, јер га одавно није чуо, пошто Турци на другим местима нису дозвољавали хришћанима да их имају”,¹ и из књиге француског путника кроз Босну о коме се врло мало зна, извесног А. Пулеа, чији је утисак о босанским песмама Андрић унео у *Бележницу бр. I*. Он није навео из кога дела је цитат, али би се могло претпоставити да су у питању *Нови извештаји са Леванта*,² приказ путовања које је Пулеа довело, преко Венеције и Задра, до Дубровника, а затим до Мостара, Сарајева и Београда.

Овде треба поменути још две књиге о босанским и подунавским крајевима на које Андрић указује у *Зеленој II: Једно пролеће у Босни* Пола д'Абреа,³ из које не наводи одломке, него само напомиње да „вреди прочитати ових 400 страница сладуњаве прозе из једног плаћеног пера” јер „у мору кича и нетачности, наилазимо на чињенице које вреди забележити или запамтити”, и *Од Улма до Београда* чији је аутор, П. Ланкренон,⁴ „француски официр, спортиста који је у кајаку, низ Дунав, превалио тај пут”. У *Црној књизи* се појављује и један цитат из *Пути на Исток* француског романтичара Алфонса де Ламартина, код нас можда и најпознатијег и веома често цитираног француског путописца, али се тај испис не односи на Србију, него има опште значење,⁵ док се на одвојеним листићима сакупљеним под заједничким

¹ „... le son desquelles me réjouit un peu, parce qu'il y avait longtemps que je n'en avais entendu, les Turcs ne permettant guère ailleurs au chrétiens d'en avoir.” (Тевено 1965: 180. Нав. према: Иво Андрић, „Звона. Исписи и белешке”. Приредила Неда Демоло, *Свеске*, 1994/9–10, 228).

² Примерак ове књиге, са ознаком презимена али не и имена аутора, налази се у Националној библиотеци у Паризу. Један њен одломак унет је, у српском преводу, у књигу: *Приче француских путника са пута по Отоманској Босни* (Избор, превод и предговор: М. Караулац), Нови Сад: Матица српска, 1998, 85–99. За податке о А. Пулеу видети: Самарџић 1961: 87–88.

³ Frédéric Kohn-Abrest (псеуд. Paul d'Abrest), *Un printemps en Bosnie*, Paris: E. Dentu, 1887. Ова књига постоји у Андрићевој библиотеци. У њој се налази још једна књига о Босни, чије трагове нисмо нашли у његовим бележницама: Guillaume Capus, *A travers la Bosnie et l'Herzégovine*, Paris: 1896; као и *Изабрани путописи из српске и хрватске књижевности*, Сарајево: 1956. *Зелена II* је у Андрићевој заоставштини у Архиву САНУ заведена под сигнатуром ИА 416.

⁴ P. Lancrenon, *D'Ulm à Belgrade*, 1890.

⁵ „Il est toujours permis, toujours honorable de prendre sa part du malheur d'autrui, mais il ne faut pas prendre gratuitement sa part d'une faute que l'on n'a pas commise.” („Увек је дозвољено,

насловом *Истиси, записи и белешке, грађа*, налази више фрагмената из књиге још једног француског романтичара, Жерара де Нервала, *Од Париза до Китере*,⁶ која обухвата првих једанаест поглавља увода у *Пут на Исток*.⁷ Ту Нервал евоцира успомене на путовање на које је пошао почетком 1843. године да би пребродио нервну кризу. Иза путописног наслова крију се описи пишчевих опсесија у којима Андрић налази пројекцију и неке своје опсесивне теме. Његово читање Нервалове књиге, које заслужује посебну пажњу, већ је било предмет нашег рада објављеног у часопису *Филолошки преглед* (вид. Новаковић 1997: 19–32, као и Новаковић 2001: 84–96), па се сада на томе нећемо задржавати.

Андрић је имао амбивалентан однос према путовању. У *Знаковима по ред пута* он напомиње да тражење туђих лица и нових предела пружа само могућност да се из њих сложи „увек исти одговор на увек иста питања” и да је стога, као што је закључио и Пол Валери, бесмислено (Андрић 1984: 89),⁸ пледирајући за неку врсту античког *domi manendum*⁹ и дајући предност унутрашњим путовањима о којима је реч и у песми Луј Бранкијеа (Louis Branquier), коју налази у часопису *Cahiers du Sud* и из ње у *Зелену II* уноси следеће стихове:

„J'ai longtemps voyagé, mais aussi, dans ce monde,
par les chemins du ciel, avec les océans.
Maintenant, dans le port, j'écoute et me souviens.”¹⁰

Но, Андрић ипак сматра да путовања по свету имају и добру страну, јер нас „спасавају од површних судова и јевтиних рефлексива” (Андрић 1984: 88), а тиме и од свих предрасуда везаних за веру и националност. То подсећа на Монтења чије се мисли често појављују у његовим бележницама (вид. Новаковић 2001: 29–46 и Новаковић 2010: 19–48), а који, у огледу „О таштини”, говори о путовању као начину да упозна обичаје других народа и тако изађе из уских националних оквира, јер је, по његовом мишљењу, најбоља школа за изграђивање свога живота непрестано суочавање са оним што је другачије,

увек часно учествовати у туђој несрећи, али не треба бадава учествовати у греху који нисмо починили.”) (Ламартин 1935: 26). Андрић је углавном записивао одломке из дела француских писаца у оригиналу. Када није другачије означено, превод је наш. У Андрићевој библиотеци постоји издање ове Ламартинове књиге из 1875.

⁶ Gérard de Nerval, *De Paris à Cythère*, Paris: Hachette, 1914.

⁷ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris: Charpentier, 1851.

⁸ У *Црној књизи* (ИА 403), Андрић бележи да је Пол Валери рекао Жоржу Дијамелу када су им, у Мађарској, показивали неки предео: ”Mon cher, j'ai beau voyager, on me montre partout le même paysage.” („Драги мој, узалуд путујем, свуда ми показују исти предео”). А, у загради додаје свој коментар који, а contrario, изражава исту мисао наглашавајући предности останка код куће: „Обрнуто, мени овај увек исти предео кога годинама гледам, изгледа сваког дана као нов, потпуно измењен и бескрајно занимљив”.

⁹ У том духу је и Магров узвик: „Quelle tristesse immense est au fond des voyages” („Каква је огромна туга у дубини свих путовања”), као и стихови: „Longs voyages / Qui nous font vieillir vite” („Дуга путовања / Због којих брзо остаримо”), унети у *Бележницу бр. 1* (И оригинал и превод нав. према: *Свеске* 2001/18, 60).

¹⁰ „Дуго сам путовао, али, на овоме свету, / и небеским путевима, са океанима. / Сада, у луци, слушам и сећам се.” (*Cahiers du Sud*, бр. 377, 1964: 401).

напомињући да он све људе сматра својим земљацима и да ће „пригрлити” Пољака као што би Француза, „подређујући националну везу заједничкој и свеопштој” (Монтењ 1967: 381). Тај космополитизам Андрић открива и код Монтескјеа који изјављује да би га „веома срдило” када би сви људи били као он, или „налик један на другога” (Монтескје 1949: 624) и да он „посматра све народе Европе са истом непристрасношћу као и различите народе на острву Мадагаскар” (Монтескје 1949: 997).¹¹

То чини и Андрић, и то не само када су у питању европски народи, него и народи на другим континентима као што је Африка, о којима Европљани имају често искривљену слику, обележену предрасудама белог човека. Понет својим разноврсним интересовањима и својом тежњом ка универзалношћу, он је читао најразличитије текстове, између осталог и дневничке записе Е. Мунијеа, чији су одломци објављени у часопису *Esprit*. У једном од тих записа, помињући књигу једног белгијског географа¹² који изражава неверицу у погледу будућности Африке, Муније наводи следећи одломак из те књиге:

„Le Noir enfin n’a pas de buts. La passion de découvrir, de forcer, de modifier la nature, la passion cartésienne et industrielle de l’Occident blanc lui est étrangère. Il suit, par contrainte ou entraînement. Mais le coeur n’y est pas. Voyez les femmes, au début de la matinée. Ne croyez pas qu’elles ont un plan de journée. Elles savent que des tâches viendront à leur rencontre, et elles les prennent au fin et à mesure de la rencontre. Ainsi vit l’Afrique”.¹³

Андрић ову белешку уноси у *Црну књигу* напомињући да је то „пример како Европљанин нетачно посматра друге делове света”.

Долазећи у туђе земље и посматрајући њене народе, путник на њих често пројектује представу коју је о њима унапред стекао на основу разних прича и лектира, а тиме и све предрасуде којима подлеже, али и своју жељу за открићем нових светова, која га подстиче да се отвори ка њиховим чарима и изрази своје дивљење. Андрића је несумњиво веома занимао имаголошки аспект путописа, начин на који се један град, земља, предео, народ огледају у очима путника различитог порекла, како људи виде оно што је туђе. О томе сведоче и многи други записи у његовим бележницама у којима он наводи утиске различитих аутора о другим народима, крајевима и градовима.

Ево како познати француски путописац Гзавије Мармије, који је посетио Црну Гору у јесен 1852. године, пошто је претходно прошао кроз Далмацију и Боку, види Црногорце, а Андрић то уноси у *Зелену књигу*:

„Autor kaže da je mislio da je Rejkjavik (Island) najmanja prestonica, ali Cetinje je manje. Ali dok je Rejkjavik urbanistički ureden, ima crkava, apoteka, itd. Ici, il n’y a rien de pareil, rien

¹¹ Ове Монтењево и Монтескјеове мисли Андрић је забележио у *Плавој књизи* (ИА 410).

¹² Harroy, Jean-Paul, *Afrique. Terre qui meurt. La dégradation des sols africains sous l’influence de la colonisation*, Bruxelles: Marcel Hayez, 1944.

¹³ „Црнац најзад нема циљева. Сасвим му је туђа страст према открићима, према освајањима, према мењању природе, разумна и умешна страст белог Западњака. Он прати, због принуде или заноса. Али његово срце у томе не учествује. Погледајте жене, ујутру. Немојте мислити да оне имају план за тај дан. Оне знају да ће им дужности поћи у сусрет, и раде онако како оне наилазе. Тако живи Африка” (Emmanuel Mounier, „La route noire”, *Esprit*, No 135, Juillet, 1947: 71).

de plus que cette vingtaine de grossières constructions jetées de côté et d'autre, selon le caprice de leur propriétaire, sans ordre et sans symétrie"¹⁴

I u bojevima 'défaut d'ordre'. Citira Rusa Bronievskog kako se Crnogorci hrabro bore, ali dolaze u boj i odlaze kad hoće i kako je kome zgodno" (Мармије 1854: 321–322).

Али, Андрић са подједнаким интересовањем чита и бележи утиске путника и о другим европским земљама и градовима. Тако, у *Бележницу бр. 1*, записује утисак француског хроничара из XV века и амбасадора у Венецији, Филипа де Комина приликом уласка у тај град: он је био „*bien esmerveillé de veoir l'assiete de ceste cité et de veoir tant de clochers et monastères et si grant maisonnement, et tant en l'eaue... et est chose bien estrange de veoir si belles et si grans eglises fondees en la mer*”.¹⁵ Записује и утисак анонимног аутора који је 1848. године забележио да је Марсеј „град суштински предан материјалним интересима, трговачки град пре свега, који се слабо брине за славу књижевности и лепих уметности”.¹⁶ Заинтересованост за материјална добра краси и становнике Женеве за које Војвода де Шоазел иронично каже, а Андрић и то запажање уноси у своју бележницу: „*Vous voyez un Génevois se jeter par la fenêtre; jetez-vous après sans balancer: il y a dix pour cent à gagner*”.¹⁷ Ову квалификацију као да прихватају и сами Женевљани, као што показују стихови извесног Пети-Сена (Petit-Senn), забележени у *Црној књизи*:

„O ville de pédants, des chiffres et de castes!

Ton bonheur est le gain, ton mérite une caisse,
Ton paradis la bourse, et ton enfant la baisse;
Tes travaux le calcul; ton théâtre un comptoir.
L'argent, voilà le dieu, que ton culte environne,
Le but qui flatte ton espoir...”¹⁸

Али, становници Женеве су и тужни људи, уочио је Стендал, како показује реченица коју је Андрић унео у *Бележницу бр. 1*, не означавајући из кога је Стендаловог текста: „*Je crois qu'un Génevois qui aurait la mine gaie et sans souci serait chassé de son cercle*”.¹⁹ А у *Бележници бр. 2*, налазимо утисак који

¹⁴ „Овде нема ничег сличног, само тих двадесетак нескладних грађевина, раштрканих ту и тамо, према ћефу њихових власника, без реда и без симетрије” (Мармије 1854: 186). *Зелена књига* је у Архиву САНУ заведена под сигнатуром ИА 406.

¹⁵ „*веома зачуђен кад је видео положај овога града и кад је видео толике звонике и манастире и тако велике куће, а све то у води... и веома је чудно видети толико лепе и велике цркве саграђене у мору*” (Philippe de Comynes, *Mémoire des faits du feu roy Louis onzième*, Livre Septième, chap. XVIII. И оригинал и превод нав. према: *Свеске* 2001/18, 79–80).

¹⁶ „*Marseille, ville essentiellement dévouée aux intérêts matériels, commerçante avant tout, peu soucieuse des gloires de la littérature et des beaux arts...*” (И оригинал и превод нав. према: *Свеске*, 2001/18, 54).

¹⁷ „*Видите ли Женевљанина да скаче кроз прозор, скочите за њим без оклевања: биће десет посто добитка*” (И оригинал и превод нав. према: *Свеске*, 2001/18, 27).

¹⁸ То би се могло овако превести: „*Граду цепидлака, бројева и каста! / [...] Твоја срећа је хар, заслуга новчаник, / Небо ти је берза, а дете снижење; / Послови рачуни; позориште тезга. / А новац божанство коме се ти клањаш, / Циљ који ти потхрањује наду...*”

¹⁹ „*Верујем да би Женевљанин весела и безбрижна лица био протеран из свога круга*” (И оригинал и превод нав. према: *Свеске*, 2001/18, 27).

је италијански писац и новинар Едмондо Де Амичис изразио у својој путописној књизи о Шпанији. Андрић записује:

„De Amicis у својој књизи о Шпанији прича да је упитао једног Шпанца: како то да Шпанци, поред толиких добрих особина народа, нису никад успели да оснују трајну и уређену државу. А Шпанац му је одговорио: 'La nazione è bella, ma non sa governarsi.' (Народ је диван, али не уме да створи добру управу)²⁰

У складу са својом реалистичком поетиком која дугим описима претпоставља карактеристичну појединост кроз чије се опажање одсликава и сам писац са својим опсесијама, а што је одлика и приповедака једног Мопасана или Матавуља, Андрић у путописима открива управо такве особене детаље, саопштене често на помало ироничан начин. Тако, читајући Сент-Емурову књигу *Јужнословенске земље у Аустроугарској*, уочава и уноси на одвојене листиће насловљене *Исписи, записи и белешке, грађа* пишчево запажање о беговима у Босни, „ces hommes à l'intelligence si borné sous une apparence de dignité qui leur est, du reste, tout à fait naturelle, et que leur ont donnée de longs siècles de violente domination et l'habitude du commandement”;²¹ а мало даље о фратрима: „Nous fûmes reçus par ces braves religieux moustachus à bras ouverts et à verres pleins”.²² Пре тога Андрић уочава поређење којим овај писац дочарава мису у сиромашној цркви у Зеници, којој је присуствовао када је 1879. године дошао у Босну, а која у његовим очима поприма готово гротескни вид: њен главни извођач је „le curé moustachu qui a l'air de dire des injures aux fidèles, quand il se retourne pour le *Dominus volumus*.”²³ Такво поређење налази и у утисцима страних путника о босанским песмама, које је исто тако унео у *Бележницу бр. 1*: А. Пулеу око 1640. године нарочито остаје у сећању „известан уздах на крају сваке строфе, као да су усхићени: то не могу упоредити боље него са благим лавезом пса кад хоће господару да покаже радост што га поново види” (*Свеске*, 2001/18, 62), док за Адолфа Штрауса, који је био у војној мисији у Босни, босанске песме „пре наликују на плач, боље рећи на запевку, него на песму”.²⁴

Овде бисмо могли поменути још једну занимљиву појединост која је оставила утисак на Андрића. Читајући *Историју тајне Канцеларије* Армана Башеа, он уноси у *Црну књигу* запажање венецијанског амбасадора које се односи на Ришелјеа: „infaticabile ed indefesso, non concedente a se stesso nè

²⁰ Edmondo de Amicis, *La Spagna*, 1972–1873. Нав. према: *Свеске*, 2003/20, 45.

²¹ „тим људима чији је ум тако ограничен под привидним достојанством које им је, уосталом, сасвим природно, а који су им подарили дуги векови насилничке владавине и навика да заповедају” (Сент-Емур 1883: 220). *Исписи, записи и белешке, грађа* заведени су под сигнатуром ИА 445.

²² „Примили су нас ти честити бркати редовници раширених руку и пуних чаша” (Сент-Емур 1883: 257).

²³ „бркати свештеник који као да пеује вернике када се окрене да би изговорио *Dominus vobiscum*” (Сент-Емур 1883: 118).

²⁴ Вероватно је у питању књига: Adolf Strausz, *Bosnien Land und Leute*, Wien: 1882. (Нав. према: *Свеске*, 2001/18, 63).

a i proprii affari, nè pensi nè respiri”²⁵ као и запажање једног француског калуђера који, пролазећи кроз Венецију 1411. године, за Шарлоту Бурбонску, вереницу кипарског краља Јануса II, каже: „C’est bien un vrai trésor de beauté, la nature s’est plu à l’entourer de charmes, mais elle s’est trompée en la créant mortelle”²⁶.

Карактеристична појединост каткад сажето изражава и обележја неке земље или краја. У Андрићевим бележницама има више цитата који се односе на Венецију. Читајући Војновићеву *Историју Далмације*, Андрић бележи на једном од листића сакупљених под насловом *Истиси, записи и белешке, грађа*:

„... bien souvent au cours de son histoire agitée, Venise dut négotier avec un puissant empire barbare, en tête à tête, lachée par tous ses alliés. Pour tous les autres, la guerre avec les Turcs avait été un épisode, pour elle seule un drame poignant, toute sa vie étant coucentrée sur les voyages et sur les rivages convoités par la puissance asiatique”²⁷.

Подвукавши део последње реченице, Андрић уноси коментар :

„Видећи међународну ситуацију, непрестано дизање Турске, поцепканост и слабост хришћанских држава, венецијански управљачи су врло рано дошли до уверења да спас Венеције није у ратовању са Турцима него у корисном, повољно склопљеном и вешто одржаном *миру*. А за то, за то је потребна дипломација”.

Настављајући читање, Андрић долази до места које би се, не без извесне ироније, могло схватити као пример венецијанске „дипломатије”²⁸. И бележи:

„1669. г. је време једне офанзиве против Турака у централној Далмацији. Сенат шаље Фосколу, команданту тога предузећа, поред основних убојитих средстава, буре арсеника најбољег квалитета. Постоји и Фосколов извештај у коме јавља да је основао бунаре из којих ће Турци бити присиљени да се снабдевају водом”.

Али, сматра Андрић, ипак је најбоље када амбасадори немају посла, како показује и писмо француског амбасадора у Венецији, опата де Бернија (S^t abbé compte de Bernis) Министру иностраних послова у Паризу, у коме де Берни изражава задовољство што нема много посла, јер „l’Europe n’est heureuse que quand les Ambassadeurs n’ont rien à faire”²⁹, писмо које Андрић

²⁵ „вредан и неуморан, не допушта, ни себи ни својим пословима, ни оклевања ни предаха” (Баше 1870: 326).

²⁶ „То је заиста благо од лепоте, природа се постарала да је обаспе дражима, али се преварила начинивши је смртном” (Сент-Емур 1883: 413). Овде можемо навести и речи Шарла Пертизјеа које Андрић уноси у *Плаву књигу*, напомињући да он „одлично каже за рају”, да је „dégradé par l’éducation jusque dans les sources de la pensée” („унижена васпитањем све до извора своје мисли”).

²⁷ „Често је током своје бурне историје Венеција морала да преговара са моћним варварским царством, очи у очи, напуштена од својих савезника. За све друге рат са Турцима је био само епизода, а само за њу тешка драма, јер је сав њен живот био усредсређен на путовања и обале које је прижељкивала азијска сила” (Војновић 1925: 589).

²⁸ Вид. Војновић 1925: 602.

²⁹ „Европа је срећна само када амбасадори немају посла” (Баше 1870: 453).

налази у Башеовој *Историји тајне канцеларије* и поменуто запажање исто тако записује.

Андрићеву пажњу привлаче и писма других амбасадора која Баше наводи у својој књизи. Као човека и писца који је и сам био у дипломатским мисијама и који је у својим делима приказао више ликова дипломата, њега је занимало све што се односи на странствовање и живот у туђој средини, па у уноси своју бележницу оно што из њихових писама сазнаје о владајућим обичајима – „Венецијански амбасадори треба да предају владарима поклоне 'per nome de la Signoria nostra cum dolce e grata forma de parole'”³⁰ – о церемонијама које прате њихов долазак, када „la grande porte et l'escalier estoient gardés par un capitaine et douze soldats esclavons...”³¹, о примерима дипломатске учтивости, као што је опроштајни говор француског амбасадора де Варанжвила (Varengeville) (Баше 1870: 487), о њиховом деликатном положају и ономе са чиме се они у својој мисији суочавају:

„Strani ambascadori u Venciji bili su u teškom položaju. Naročito je teška bila 'la privation de toute espèce de société'. Oni su špijunirani sa svih strana, stalno nadzirani od vlasti, prisiceni na stotinu obzira, 'toujours attentifs, toujours dans l'observation et jamais occupés ni distraits: cette vie sombre et solitaire que les lois de la République font mener aux ministres étrangers a souvent dérangé des têtes faibles, et plus souvent aigri et aliéné les esprits'”³²

пише Андрић, додајући и ову реченицу која подсећа на оно што ће се догађати и неколико векова касније:

„Ce gouvernement si jaloux avait mis en vigueur dès le quatorzième siècle une loi qui interdisait, sauf dans des cas prévus, à tout patricien d'avoir aucune affinité ni aucun rapport social avec un représentant de puissance étrangère”³³

Положај амбасадора у Венецији отежава и индискреција људи са којима долазе у додир, тако да амбасадор Луја XIV, како Андрић бележи, 1667. године о томе пише веома оштро.³⁴

У Андрићевим свескама велики број запажања страних путника односи се на Босну, „тај неизмерни и неприступачни лавиринт планина”, како је назива аутор чланка у „словенском листу” *Le Pologne*, чије је речи Андрић записао у *Зеленој II*.³⁵ Они свој долазак у Босну објашњавају жељом да упознају ту на Западу мало познату земљу и посматрају је у контексту њеног положаја на размеђи интереса различитих сила, између различитих освајача. Тако, у уводу за књигу *Босна у светлу својих односа са Отманским царс-*

³⁰ „у име наше Владе пријатним и захвалним речима” (Баше 1870: 567).

³¹ „капију и степениште чували су капетан и дванаест есклавонских војника” (Баше 1870: 481).

³² „увек пажљиви, увек на опрези, а никада замишљени или растресени: тај суморни и уса-мљенички живот које закони те Републике намећу страним посланицима често је узнемиравало слабиће, а још чешће љутио и отуђивао духове” (Војновић 1925: 465).

³³ „Ова тако завидљива власт донела је још у четрнаестом веку закон који је сваком патрицију забрањивао, осим у одређеним случајевима, било какву наклоност или друштвену везу са представником неке стране силе” (Војновић 1925: 460).

³⁴ Вид. Војновић 1925: 613.

³⁵ „Cet immense et inaccessible labyrinthe de montagnes qu'on appelle Bosnie” (*Le Pologne*, journal slave, No 25, 11. novembre 1848).

твом, у којој приказује власт, администрацију, финансијски систем, трговину у Босни у односу на отоманску власт, Шарл Пертизје каже:

„Наше данашње непознавање једне области много мање познате од других које су веома далеко од нас, подстиче ме да објавим ова запажања, *утолико пре што Босна сваког часа може да изађе из заборава у који су је бацили средњи век и отоманска власт*“.³⁶

Андрић записује у *Зелену II* последњи део исказа (обележен курзивом), а затим, прочитавши у другом поглављу књиге Пертизјеова размишљања о односу снага између земаља које имају своје интересе у Босни и о њу се „отимају“, Турске и Аустрије, којима се придружује Русија, додаје пишчев закључак:

„... il est donc permis de conclure que l'agrandissement de la monarchie autrichienne aux dépens de la Turquie ne serait que momentanée, et provoquerait même le démembrement de plusieurs provinces de son ancien domaine“.³⁷

Други француски путник, Виконт де Ке де Сент-Емур, како пише у уводу за своју књигу *Јужнословенске земље Аустроугарске*, дошао је у Босну у археолошку мисију, али и одговарајући на зов авантуре у време када га је живот у цивилизацији притискао, јер се сматрало да је „Земља Босанаца“, уз Албанију и поларне пределе Скандинавије и Русије, ретко посећивана земља. Пошто је имао прилике да обиђе и посматра из мало веће близине од обичног туристе те крајеве од којих се већина тек недавно отворила према цивилизованој Европи и у којима су симпатије према Француској такорећи урођене, он је, како даље пише, несумњиво „претрпео утицај тих симпатија на које [његова] јадна земља више не наилази у иностранству“ и покушао је да испита, „као француски патриота, жилаве народе које Французи мало познају“ (Сент-Емур 1883: III). Андрића, међутим, занимају пре свега његова запажања која се односе на муслимане и хришћане и он у своју бележницу уноси његово запажање да муслимани носе исту одећу као хришћани и да представљају „Словене који су примили ислам, а сада се враћају католичанству“.³⁸

Андрића нарочито интересује имаголошки аспект путописа. У очима путника који је дошао из Западне Европе, Босна и балкански простор

³⁶ „...d'autant plus que la Bosnie à chaque instant peut sortir de l'oubli où le moyen âge et la domination ottomane l'ont plongée“ (Пертизје 1832: 9). Курзив је наш.

³⁷ „...може се дакле закључити да ће раст аустријске монархије на рачун Турске бити само тренутан и да ће чак изазвати комадање многих покрајина из њеног некадашњег царства.“ (Војновић 1925: 90). А Албер Бордо, чија се књига *Народна Босна* налази и у Андрићевој библиотеци, истиче корист коју је Босни донела аустријска владавина: путеве, водовод, јавно образовање, једнака права власништва за рају као за муслимане, могућност да муслимани, „некадашњи хришћани“, врате правопис, искорењивање богумилске јереси. И закључује: „Хришћанска цивилизација, паралисана већ четири века исламом, препородила је народе Босне и Херцеговине стављајући их у исту раван са другим Словенима којима већ дуго влада аустријска династија. Та власт, традиционално очинска, има право на захвалност Босне“ (Бордо 1904: 302–302). Андрићеву пажњу, међутим, више привлаче запажања А. Бордоа о муслиманима и хришћанима и граду Сарајеву: „Les Turcs bâtissent pour eux et non pour leurs enfants“ (Бордо 1904: 134). „Seraïevo, ville commerçante, est très animée“ (Бордо 1904: 189).

³⁸ „Ce sont des Slaves convertis à l'islamisme qui sont en train de revenir au catholicisme“ (Бордо 1904: 49).

појављују се као део „дивљега”, „варварског” Истока, подређен отоманској империји. Андрић бележи одломак из једног Стендаловог писма, датираног 1. јануара 1831, у коме овај љубитељ Италије у граду Фјуме (данашња Ријека) налази „крајњу тачку цивилизације” (Стендал 1934: 202–203), а у Трсту „додирује варварство”.³⁹ За Стендала су ова два италијанска града гранична места која у исто време одвајају и повезују Исток и Запад, отоманско царство и западну Европу, како показује и сама одећа њихових становника које он назива „љубазним полу дивљацима”, односећи се према њима са љубопитљивом надмоћношћу и употребљавајући реторику која није лишена вредносних судова (вид. Новаковић 2006: 157–167).

Ти „варварски” предели су подручје несигурности и неизвесности, како бележи, у XII поглављу своје књиге *Јужнословенске земље Аустроугарске*, Виконт де Ке де Сент-Емур, чије је мисли Андрић забележио на једном од одвојених листића насловљених *Исписи, записи и белешке, грађа*. У XII поглављу овог дела, Сент-Емур разматра аграрна питања у Босни и Херцеговини и, констатујући да ту положај сељака није јасан, наводи речи Иполита Депреа који, у књизи *Народи Аустрије и Турске*, напомиње да би босански сељаци тешко могли да кажу у ком својству обрађују земљу, за себе као слободни људи или као слуге великаша, и закључује:

„En Bosnie, en effet, rien n'est défini, rien n'est assuré, ni le droit, ni le fait, ni le titre de premier occupant, ni les fruits du travail, ni les choses, ni les personnes”.⁴⁰

Али, иако сматра Босну земљом несигурности, а балканске народе недовољно култивисаним, овај француски племић на њих гледа и са симпатијама путника који се отворена срца отиснуо у егзотичне крајеве. Он жали што француска власт не води довољно рачуна о земљама од стратешког значаја за њу и нада се да ће његова књига подсетити читаоце да негде у Европи има „двадесет милиона Јужних Словена чија се будућност тиче наше будућности, а који заслужују пажњу неке француске Коморе барем колико и опозив неког мировног судије или именовање неког порезника” (Сент-Емур 1883: IV), а Р. Де Суем, у књизи *Од Тирола до Далмације*, изражава дивљење према непатворености босанских сељака. Андрић записује у *Зелену II*:

³⁹ Ево, у српском преводу, тог одломка који је Андрић забележио у *Црној књизи*: „Овде додирујем варварство. У Трсту се осећа близина Турске; долазе људи у широким чакширама које нису везане на коленима, у чарапама, са обнаженим доњим делом бутина, са шеширом који има две стопе у пречнику и горњи део дубине палца. Лепи су, окретни и лаки. Разговарао сам са петорицом или шесторицом, платио им пунч, то су љубазни полу дивљаци, али њихови чамци врашки миришу на ужгело уље; њихов језик је непрекидна поезија.... Моја преписка бави се трговином житом. Немојте мислити да је Париз у том погледу најплоднији. *То је Банат, Господине*. Приближио сам се поменутом Банату да бих проучио ствар, *путовао сам у Фјуме, то је крајња тачка цивилизације*” (Стендал 1934: 216).

⁴⁰ „У Босни, на име, ништа није одређено, ништа није поуздано, ни право, ни чињеница, ни својство првог поседника, ни плодови рада, ни ствари, ни личности” (Депре 1850: 221). У *Плавој књизи* забележен је цео одломак.

„U Splitu i okolini stalno susreće seljake iz okoline, čak i one iz Bosne, koje on naziva 'Herzegoviniens'. Ne može da se načudi i nadivi njihovom stasu, njihovoj snazi i – divljini. 'Entre nous, tous ces gens-là ont des têtes de bandits...'”⁴¹

Али овај писац говори и о положају Срба и Хрвата, што такође привлачи пажњу Иве Андрића, који напомиње да је књига „карактеристична по томе што показује јасно у каквом су се положају налазили Хрвати и Срби тих крајева, нарочито у културном погледу”, и наводи следећу реченицу:

„Ici, comme sur tout le littoral de l'Istrie, l'italien domine, le slave s'est retiré à l'intérieur et les Autrichiens administrent comme ils peuvent, en s'appuyant tantôt sur ceux-ci et tantôt sur ceux-là”⁴²

Долазећи у туђу земљу, путници са собом доносе и свој културни пртљаг који их често ограничава у разумевању и процењивању другог и другачијег. Андрић чита њихове записе са критичком дистанцом познаваоца балканских прилика, уочавајући њихове грешке, које потичу од предрасуда, а често и површности, али и њихова тачна запажања и правилне закључке. Читајући књигу Албера Бордоа *Народна Босна*, напомиње да он меша муслиманске гробове са хришћанским, док му Гзавије Мармије у *Писмима о Јадрану и Црној Гори*, оставља утисак да је „често површни путописац”, али и да „даје редовно правилне закључке”, а један од тих закључака, који се односи на Београд, уноси у *Зелену књигу*, да би га касније навео и у једном говору у Паризу:⁴³

„Pour ceux qui n'aiment que les villes illustrées par la science, glorifiées par l'art et la poésie, pour ceux qui ne recherchent que la plus pure atmosphère d'un monde aristocratique, certes, Belgrade, avec son grossier assemblage d'édifices, son informe mélange de population ne sera qu'une cité bizarre et fort peu attrayante; mais pour ceux qui se plaisent à chercher sous ses diverses aspects le caractère d'une nationalité, à observer les premières manifestations d'une liberté renaissante sous le joug qui l'a longtemps comprimée, et le premier essor d'une pensée qui se revive, la petite capitale de la principauté serbe sera très intéressante à voir. Là, est un mouvement intellectuel qui, d'année en année, s'agrandit, et, peu à peu, agit sur les provinces”⁴⁴

Андрић задржава критичко одстојање и док чита књигу Шарла Пертизјеа *Босна у светлу својих односа са отоманским царством* у којој уочава и оно што је погрешно и оно што је тачно и, у *Зеленој II*, бележи:

„Pertusier nalazi da su muslimani melanholični i povučeni a hrišćani aktivni. Argumenti nisu mnogo ubedljivi. Površno. Ali ima jedna pojedinost dobro zapažena, o grobljima.

⁴¹ „Међу нама, сви ови људи имају главе бандита.”

⁴² „Овде [тј. у Пули] влада италијан, словен се повукао у унутрашњост, а Аустријанци управљају како могу, ослањајући се час на једне час на друге.”

⁴³ У Андрићевој заоставштини која се чува у Архиву САНУ заведено под сигнатуром 593.

⁴⁴ „За оне који воле само градове који су се прославили науком, уметношћу и поезијом, за оне који траже само најчистију атмосферу аристократског света, Београд, са својом простом гомилом грађевина, са својом безобличном мешавином становништва, биће само чудан и непријатан град; али за оне који под његовим различитим видовима буду тражили нека национална обележја, који буду уочавали прва испољавања слободе што се поново рађа под јармом који га је дуго притискао, и први полет мисли која оживљава, биће веома занимљиво да виде малу престоницу српске кнежевине. Ту постоји духовно кретање које се, из године у годину, шири и, мало по мало, делује на провинцију” (Мармије 1854: 330–331).

'Le musulman, au contraire, par caractère et par principe mène une vie contemplative. Il s'entoure avec intention des objets les plus propres à nourrir la mélancolie; et sa dernière demeure touche immédiatement à la frêle habitation que ses mains ont élevée pour le séjour rapide qu'il s'attend à faire sur cette terre. La répétition constante d'un avertissement, aussi éloquent et persuasif l'habitue machinalement à vivre beaucoup dans les régions éthérées, et à se concentrer en lui-même: de cette prédilection résulte que les monuments qu'on rencontre avec le plus de fréquence, aux approches et à l'intérieur des villes ou des hameaux, sont des monuments funèbres'.⁴⁵

(On očigledno nije shvatio u čemu je razlika između islamskog i hrišćanskog gledanja na smrt, ali je zapazio spoljne pojave koje izazivaju to gledanje.)"

Андрић сматра да меланхолија, којој је и сам био склон и о којој је писао, није својствена само муслиманима, није везана само за вероисповест, него је својствена људима свих националности и свих вероисповести, о чему сведочи и низ исписа из дела различитих светских писаца које налазимо у његовим свескама (вид. Новаковић 2011: 29–42). Али се слаже са Пертизјеом да меланхолија усмерава мисао ка смрти. О томе сведочи и запажање забележено у *Плавој књизи*, које се односи на оно што Пертизје пише у наставку, што показује да му Андрић поклања велику пажњу. Андрић бележи:

„Дело пуно нетачних података, али... говорећи о многобројним задужбинама побожних муслимана, писац даје тачно запажање:

'Cette pensée constante est le mobile de toutes ses actions méritoires. C'est dans l'espoir d'être admis dans le troisième ciel qu'il sème les bienfaits sur cette terre, et qu'il étend sa charité depuis son semblable, surtout s'il partage sa croyance jusqu'au chien abandonné qu'il va chercher dans la rue pour lui jeter de la pature, même jusqu'à la fourmi qu'il découvre à ses pieds, et avec qui il partage son pain, en élevant sa pensée vers la divinité. Mais le sabre que Mahomet a déposé dans la main pour défendre la foi et combattre l'infidèle, tranche les milliers de liens qui l'attache à l'humanité, aussitôt que le fanatisme élève la voix. Cet être compatissant, charitable au delà de toute expression, cependant uniquement par amour pour Dieu, toujours dans la persuasion qu'il ne fait qu'obéir à sa volonté et qu'il va s'ouvrir les portes du ciel, devient alors un tigre et me parle plus que de s'abreuver de sang'.⁴⁶

Посматрајући како путници виде туђе земље, Андрић се не задржава само на њиховим карактеристикама и специфичностима, него и на ономе што је израз мултикултуралности, коју Албер Бордо открива у Сарајеву пуном „оријенталног шаренила” које ствара разноврсност народних ношњи, а

⁴⁵ „Муслиман, напротив, по карактеру и из начела, води контемплативан живот. Он се пажљиво окружује предметима који потхрањују меланхолију; а његово последње боравиште налази се уз само крхко станиште које су његове руке подигле за краткотрајни боравак који очекује на овој земљи. Због непрекидног понављања тако речитог и убедљивог упозорења он се и несвесно навикава да доста живи у етеричним пределима, и да се усредсређује на себе: последица те склоности је то да су споменици које најчешће срећемо у градовима или селима и њиховој околини споменици умрлима” (Пертизје 1832: 310).

⁴⁶ „Та непрекидна мисао покретач је свих његових радњи вредних хвале. Управо у нади да ће бити примљен у царство небеско, он сеје добротинства по овој земљи и разастире своју милост почевши од свога ближњег, нарочито ако је он исте вере, па све до напуштеног пса кога тражи по улици да би му добацио храну, до мрава кога открива под својим ногама и са којим дели свој хлеб, уздижући своју мисао ка божанству. Али сабља коју му је Мухамед дао да би бранио веру и борио се против неверника пресеца хиљаде спона које га повезују са човечанством, чим фанатизам подигне глас. Само из љубави према Богу, уверено да само испуњава његову вољу и да ће себи отворити врата небеска, то милосрдно и неописиво благо биће тада постаје тигар жедан крви” (Пертизје 1832: 321).

које се „не налази чак ни у Цариграду” (Бордо 1904: 201). Мултикултуралност је одлика и подунавских градова. Читајући књигу Мајкла Квина *Путовање Дунавом*, он учава одломак у коме аутор описује етничку различитост путника на броду од Пеште до Рушчука и своја запажања уноси у *Зелену II*:

„O šarenom svetu na brodu od Pešte do Ruščuka. Prof. Szecseny, Jevreji, Srbi, Grci, Turci. Zanimljiv put kopnom do Carigrada, u II tomu plovidba preko Smirne, Krfa, Dubrovnika i Pule do Venecije, Rima, Napulja i natrag u Englesku.

Na brodu od Pešte susreće špan. Jevrejina koji je trgovac u Srbiji, sa lepticom ćerkom koja na mandolini svira 'des aires moresques et serviens'” (Квин I 1836: 24).

Мултикултурално обележје подунавских градова, а нарочито Београда, наглашава и Гзавије Мармије у књизи *Писма о Јадрану и Црној говри*, у одломцима на које се Андрић осврће у *Зеленој књизи*:

„On opisuje Beograd 1852 god. Čudna kondominacija Turaka u gradu i Srba u varoši. Bio na večeri uz Ramazan kod paše jedno veče, a sutra kod kneza. 'A quelques pas de distance, à quelques heures d'intervalle, quelle différence de tableau!'.⁴⁷ Turski život: oronule džamije, zardali topovi, zamor i mrtvilo. Srpski: živ, muževan narod, savremene ustanove, 'puise dans ce sol propice une sève féconde et se développe au soleil de la civilisation'”⁴⁸ (Мармије: 327–329).

Путопишчево виђење других крајева Андрићу није занимљиво толико само по себи колико као израз неке опште истине или као показатељ онога што се збива на балканским просторима. Тако, читајући Брејеову књигу *Девет година у Цариграду*, он учава и уноси у *Зелену књигу* одломак у коме аутор описује начин на који је један трговачки помоћник, Грк, кажњен због крађе на мери: „... il fut condamné à être cloué par l'oreille au montant de la porte de sa boutique. Le délinquant doit se tenir sur la pointe des pieds”,⁴⁹ а затим додаје да су његови сународници потплатили полицајца да му подметне циглу под ноге и олакша бол. То га подсећа на кажњавање Алихоце у његовом роману *На Дрини ћуприја*. Сличну суровост налази и у *Књижевним сећањима* Максима ди Кама и у *Зелену II* записује, указујући на сличност са оним што је и сам приказао у роману *Омераша Латас*:

„On je kao dete, 1827. g. gledao kako u blizini Pariza (Villeneuve-Saint George) provode robijaše. Takva povorka zvala se 'la chaîne'.

'Des hommes ... rattachés par une chaîne partant de leur cou à une longue chaîne qui les relie ensemble, comme l'arête médiane d'un poisson relie entre elles les arêtes latérales et en fait un tout'.⁵⁰

Tek 1836. god. ukinut je taj turski način sprovođenja osuđenika. (Vid. kod mene 'Na lancu').”

Исказе који га упућују на сопствену земљу Андрић проналази и у књигама о Шпанији. Читајући Готјеово *Путовање у Шпанију*, он учава одломак

⁴⁷ „На раздаљини од неколико корака, у размаку од неколико часова, колико различита слика.”

⁴⁸ „црпи из тог пријатељског тла плодотворни сок и развија се на сунцу цивилизације.”

⁴⁹ „...био је осуђен да буде закован увом за рагастов врата своје радње. Грешник мора да стоји на прстима” (Бреје I 1836: 239–240).

⁵⁰ „Људи... везани ланцем који је ишао од њиховог врата до дугог ланца који их је везивао једне за друге, као што средишња кост неке рибе повезује бочне кости у једну целину” (Ди Кам 1882: 20).

у коме је реч о слабљењу верског заноса Шпанаца, а који га подсећа на савсим супротан случај у Бару. На једном од листића сакупљених под насловом *Истиси, записи и белешке, грађа*, бележи :

„Истина Г. је гледајући како пролазници немарно поздрављају процесију а под утиском мера које је тадашња либерална власт била предузела против манастира, овако закључио:

’L’Espagne catholique n’existe plus’.⁵¹

’La Peninsule en est aux idées voltairiennes...’⁵²

Он је, 1840 г., видео како се свет склања у капије само да не би морао да клекне пред свештеником који носи причешће неком болеснику. (Међутим ми смо у 1929 видели да је у Бару ухапшен један страни држављанин, Јеврејин, зато што није поклекнуо пред истим таквим свештеником у пролазу).”

С друге стране, Андрић се задржава на одломцима у којима се истиче велелепност Ескоријала, дворца Филипа II, тог „Левијатана архитектуре”, налик на „неки огроман источњачки дворцац”, „после египатских пирамида, највеће гранитне громаде на свету”, али и одбојност Теофила Готјеа који га сматра „најдосаднијим и најсуморнијим спомеником који су могли да измисле, да би мучили своје ближње, један мрзовољни калуђер и један сумњичави тиранин” (Готје 1998: 175–176). „Dobri i veseli G. nije nikako mogao da se romiri sa Esc.”, бележи Андрић.

Спољашњи сјај Ескоријала указује на самовлашће Филипа II, за кога се, како напомиње Луј Бертран у књизи *Филип II у Ескоијалу*, сумња да је отровао своју жену Јелисавету Валоа, а који је захтевао од калуђера да са апсолутном тачношћу читају молитве. На једном од листића насловљених *Истиси, записи и белешке, грађа*, Андрић бележи:

„У једној од ових столица, помешан са калуђерима, седео је Филип и са бревиром у руци пратио њихово отегнуто молење ’часова’.

’А када би приметио да су испустили ма само и један стих, одмах је слао момка да о томе извести старешину’. Зато се говорило да се ’официје’ моле у Ескоријалу боље и тачније него у Риму” (Бертран 1929: 190).

Самовлашће Филипа II, који се ослањао на црквену власт, долази до изражаја и у безбројним мисама које наручује за покој душа својих ближњих. Андрић записује и ово:

„Ф. II у свом дугачком завештању наређује, поред безбројних миса и церемонија које треба да се читају за покој душа његовог оца и његових двеју жена, да се после његове смрти прочита 30.000 миса, и то ’што пре’. Луј Б. са оном слободом духа и дрском прецизношћу речи коју имају само французи (па и онда кад су велики католици), додаје на то: ’jamais pareille violence n’a été faite au Ciel’”.⁵³

Претенциозност овог властодршца појављује се као нека врста античког *hibrisa*, с тим што је овога пута увређен хришћански Бог, а књиге које о њему

⁵¹ „Католичка Шпанија више не постоји” (Готје 1998: 223).

⁵² „Полуострво је прихватило Волтерове идеје” (Готје 1998: 223).

⁵³ „Никада Богу није нанесена таква увреда.”

говоре упућују на неке опште истине, као што је пролазност људске величине, у духу „*hic transit gloria mundi*” или „*vanitas vanitatum et omnia vanitas*”:

„Око Ескоријала није било увек овако пусто. Један калуђер, савременик, каже да су пред оградом биле баште које су подсећале на оне у Баварској. Калуђер набраја цвеће које ту цвета, између осталог помиње и ‘каранфиле донесене из наших колонија у Индијама’”,

бележи Андрић, и закључује: „Данас нема више не само оних каранфила из некадашњих шпанских колонија него ни воде, ни цвећа, ни реда ни лепоте”.

На подложност људских ствари зубу времена, која је и једна од Андрићевих омиљених тема, надовезује се недокучивост људског бића, наговештена констатацијом коју Андрић исто тако записује: „*Plus je lis autour de lui et plus je cherche à me l’expliquer, plus l’énigme de cette âme se resserre et devient irritante*”.⁵⁴ А у заградџи додаје: „као општи цитат, мото”.

У овај контекст могао би се укључити и фрагмент из *Знакова поред пута* који је, како читамо у фусноти, настао 7. фебруара 1944, а у коме Андрић са готово паскаловском стрепњом истиче човекову сићушност у односу на неизмерну и непобедиву природу.⁵⁵

Насупрот Филиповој самодржачкој претенциозности, Андрић са списатељским запажањем уочава радозналост краљице Ане коју занимају неке сасвим обичне, људске, али њој непознате ствари, као што је шишање оваца, везано за свакодневни живот припадника нижих друштвених слојева и њихов начин изражавања који се појављује као контраст пажњиво бираним речима у дворском изражавању. Он бележи:

„20 маја 1575. краљица Ана је затражила да манастирски чобани шишају своје овце под њеним прозорима. Јер то краљица никад није видела. Са прозора је гледала краљица са свим својим дворским дамама а тридесет чобана су шишали вуну са оваца певајући своје песме и водећи своје разговоре и шале. Чобани су послужени вином и мезетом и загрејани вином почели да говоре ‘на хиљаде враголија’”.

Француска путописна и историографска литература коју је Андрић читао, уносећи у своје свеске одломке који су привукли његову пажњу и налазећи често њихове еквиваленте у својим приповеткама и романима, укључује се у његову богату идеалну библиотеку која обухвата стваралаштво најразличитијих и често временски веома удаљених аутора, обједињених личношћу свога читаоца који се задржава на оним деловима у којима открива

⁵⁴ „Што више читам о њему и што више покушавам да га схватим, то загонетка те душе постаје недокуивија и изазовнија.” (Бертран 1929: 19).

⁵⁵ „Сећање на Ескоријал као на дубок лични доживљај.

Samo u Španiji i na Balkanu mogu da se vide takvi nemilosrdno rastrgani i nagriženi predeli u kojima svaki, i najveći i najplemenitiji, ljudski napor izgleda nemoćan, uzaludan i unapred osuđen na neuspeh. Zidovi i tornjevi pokazuju viši ukus, red, bogatstvo i smišljen čovečiji napor. A sto koraka dalje diže se kamenjar, pomešan sa nekom i zlom i posnom zemljom jalovicom iz koje niče samo uboga i nevesela šikara bez boje, bez koristi, bez lepote. Hiljade ovakvih dela kao što je ovaj dvorac-manastir Filipa II ne bi mogle prekriti i oplemeniti beskrajnu pustinju koja se stere u nedogled. A pomisao na ljupke i pitome zemlje koje saraduju sa čovekom i pridružuju se njegovom naporu a ne leže ovako kao večita kazna i nemo prokletstvo, izaziva u nama želju da bežimo glavom bez obzira, kao deca u bajkama, plaćući i dozivajući ni sami ne znamo koga u pomoć” (Андрић 1884: 322).

пројекцију сопствених схватања и сопствених књижевних опредељења. Ти фрагменти, од којих су многи могли изаћи и из Андрићевог пера, указују на његово интересовање за имаголошки аспект књижевних текстова чији аутори изражавају свест западног човека XIX и почетка XX века о културним богатствима Истока, посматраног као једно егзотично „другде”, али и његову етноцентричну визију у којој сопствена култура има универзалну вредност, док је култура другог „варварска”, визију којој Андрић супротставља, на имплицитан начин, космополитизам неких француских моралиста из ранијих раздобља, попут Монтења или Монтескјеа, који одбацају постојање јединствених критеријума применљивих на различите културе, пледирајући за уважавање културних различитости, и тако се појављују као далеки најављивачи модерних мултикултуралистичких идеја. Начин на који забележене мисли одјекују у мислима Иве Андрића указује и на његово трагање за универзалним порукама кроз препознавање свога у туђем, као и на његову велику књижевну културу која је резултат читалачке радозналости човека који живи са књигом и за књигу.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1984: Ivo Andrić, *Znakovi pored puta*, Sarajevo. str. 89.
- Баше 1870: A. Baschet, *Les Archives de Venise : Histoire de la chancellerie secrète*, Paris: Plon.
- Бертран 1929: L. Bertrand, *Philippe II à l'Escorial*, Paris: l'Artisan du Livre.
- Бордо 1904: A. Bordeaux, *La Bosnie populaire*, Paris: Plon.
- Бреје 1836: A. Brayer, *Neuf années à Constantinople*, I–II, Paris: Bellizard.
- Војновић 1925: Cte L. de Voïnovitch, *Histoire de Dalmatie*, Paris: Hachette.
- Готје 1998: T. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris: Flammarion.
- Депре 1850: H. Desprez, *Les Peuples de l'Autriche et de la Turquie. Histoire contemporaine des Illyriens, des Magyars, des Roumains et des Polonais*, Paris: Comon.
- Ди Кам 1882: M. du Camp, *Souvenirs littéraires*, I, Paris: Hachette.
- Квин 1836: M. J. Quin, *Voyage sur le Danube*, I–II, Paris. Француски превод.
- Ламартин 1835: Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, I, Paris: Charles Gosselin.
- Мармије 1854: X. Marmier, *Lettres sur l'Adriatique et le Monténégro*, II, Paris: Arthus Bertrand.
- Монтењ 1967: M. de Montenj, *Ogledi*, Beograd: Kultura.
- Монтескје 1949: Ch.-L. de Montesquieu, *Oeuvres complètes*, I, Paris: Pleiade.
- Новаковић 1997: J. Novaković, Ivo Andrić et Gérard de Nerval, *Filološki pregled*, XXIV, 1–2, 19–32.
- Новаковић 2001: Ј. Новаковић, *Иво Андрић и француска књижевност*, Београд: Народна књига.

- Новаковић 2006: J. Novaković, *La Chronique de Travnik ou le "tiers monde"/ Travnička hronika ili "treći svet", Le Consulat de France en Bosnie. 1806-2006 et La Chronique de Travnik d'Ivo Andrić* (éd. Slobodan Šoja), Travnik : Ambassade de France en Bosnie-Herzégovine, 157–167.
- Новаковић 2010: J. Novaković, *Intertekstualnost Andrićevih zapisa*, Sremski Karlovcı – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Новаковић 2011: J. Novaković, Littérature et mélancolie: les auteurs français dans les cahiers de notes d'Ivo Andrić, *Nasleđe*, VIII, br. 19, 2011, 29–42.
- Пертизје 1922: Ch. Pertusier, *La Bosnie considérée dans ses rapports avec l'empire ottoman*. Paris: Gosselin.
- Свеске: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 1994/9–10, 2001/18 i 2003/20.
- Пуле 1667: A. Poulet, *Nouvelles relations du Levant*, I–II, Paris, L. Billaine, 1667–1668.
- Самарцић 1961: Р. Самарцић, *Београд и Србија у списима француских савременика. XVI–XVII век*, Београд, Историјски архив Београда, 1961.
- Сент-Емур 1883: Vicomte de Caix de Saint-Aymour, *Les Pays sud-slaves de l'Autro-Hongrie. Croatie, Slavonie, Bosnie, Herzégovine*, Paris: Plon.
- Стендал 1934: Stendhal, *Correspondance*, VII, Paris: Le Divan.
- Суем 1886: R. de Souhesmes, *Du Tyrol à la Dalmatie*, Nancy.
- Тевено 1965: Monsieur de Thevenot, *Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris: Thomas Iolly.

Jelena Novaković

LA LITTÉRATURE DE VOYAGE DANS LES CAHIERS
DE NOTES D'IVO ANDRIĆ

(Résumé)

Ce travail s'emploie à examiner les fragments des oeuvres d'écrivains voyageurs français (Ch. Pertusier, Vicomte de Caix de Saint-Aymour, R. de Souhesmes, T. Gautier, X. Marmier, A. Brayer, A. Bordeau, A. Poulet, Lamartine, Nerval) sur les pays étrangers, qu'Ivo Andrić a notés dans ces cahiers, en trouvant parfois leurs équivalents dans ses propres contes et romans. Ces ouvrages font partie de sa bibliothèque idéale qui englobe les ouvrages de différents auteurs et de différentes époques, unis par la personnalité de leur lecteur qui s'arrête sur les passages qui se présentent comme la projection de ses propres idées, mais aussi comme l'expression des messages universels.

Les fragments copiés rendent compte de son intérêt pour l'aspect imagologique des textes littéraires dont les auteurs expriment la conscience de l'homme occidental des richesses culturelles de l'Orient, souvent perçu comme un ailleurs exotique, mais aussi une vision ethnocentrique qui prête à sa culture une valeur universelle, en considérant celle des autres comme „barbare”. C'est à cette vision qu'Andrić semble opposer, d'une manière implicite, le cosmopolitisme de certains moralistes, tels Montaigne ou Montesquieu, qui n'admettent pas l'existence de critères unifiés applicables à des cultures différentes et qui plaident pour la reconnaissance des diversités culturelles. Actualisés dans le contexte de la pensée d'Ivo Andrić, ces fragments expriment sa propre volonté de découvrir son moi dans la description des autres. Ils montrent également sa grande culture littéraire qui est le résultat de sa curiosité de l'homme qui vit avec le livre et pour le livre.

Mots clés: littérature de voyage, l'Autre, imagologie, universalité, espace balkanique, diplomatie, cosmopolitisme, multiculturalité.

Миленко ПЕКИЋ*
Филозофски факултет
Косовска Митровица

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

И АНДРИЋ ИВО ЈЕ РУШИО АУСТРОУГАРСКУ МОНАРХИЈУ

Године 1914. изгледало је да се насилно рјешење јужнословенског питања почело остваривати. Оружани сукоб је постао стварност у коме је Хабзбуршка монархија, након четири године ратовања, нестала. Убрзо је створена, у историји, прва заједничка држава Јужних Словена.

Побједи су допринијели и многобројни омладинци, па и чланови југословенског национално-револуционарног покрета широм Краљевине Далмације. Службеници Аустроугарске монархије, чији се крај примцао, правили су спискове „велеиздајника”, хапсили, судили, осуђивали или интернирали омадинце. То младе револуционаре није спречило да извикују „Доље Аустрија”, „Доље Фрањо Јосип” и кличу „Живјела Србија”. Већина је дочекала и стварање Југославије, за коју су се тако срчано борили.

Међу њима био је и Иво Андрић, који је у Далмацији ухапшен 1914. године. Заједно са Ником Бартуловићем, Оскаром Тартањом, Јерком Чулићем, Милошем Мартићем, Јозом Шегвићем, Мајом Нижетић, Матом Дринковићем, Гром Анђелковићем... робијао је у Сплиту, Шибенику и Марибору.

У затворима је Андрић срео „најдраже људе и стекао најбоље пријатеље”. Боравак у казаматима „црно-жуте монархије”, српском нобеловцу олакшао је и исписивање свих његових будућих „Проклетих авлија” у временима када Дунавско царство више није постојало.

Кључне ријечи: Иво Андрић, Далмација, југословенска револуционарна омладина, Аустро-Угарска, Austria delenda!

Краљевина Далмација дочекала је и XX вијек као најзаосталија покрајина Хабзбуршког царства. У њој се и даље наређивало њемачки, мислило италијански и слушало словенски. Не задуго. Баш почетком тог истог стољећа, у словенској јадранској области, пробудила се омладина, каснији „велеиздајници” а неки и будући знаменити књижевници. Међу њима био је и Иво Андрић. Он је 1914. године допутовао у Далмацију одлучан да помогне у рушењу „црно-жуте монархије”. Заједно с далматинском интелигенцијом Андрић је, тада и све до пропасти Аустроугарске, указивао на идеју омладинског

* peko@rcub.bg.ac.rs

покрета „Austria delenda!”¹ Рецимо одмах – у тој намери, да сруше омражену „тамницу словенских народа”, на крају су и успјели.

Почетком XX стољећа млади интелектуалци Далмације крећу у стварање новог националног и колективног идентитета свог завичаја – југословенства. Ријеч је о идентитетској концепцији кроз које је прошла Далмација првих десетљећа XX вијека. Но, и даље су се памтиле национално-интеграцијске појаве познате под идентитетским замислима знане као: словинство, илирство, српство, хрватство, славо-далматинство и итало-далматинство.

Југословенство, ту национално-интеграцијску идеју, Далмације почетком XX стољећа, данас није једноставно проучавати.² Највећи је проблем тај што су у рушењу омражене Монархије устали њени поданици. У таквим приликама једино је било могуће радити тајно.³ Када се тако чини, онда се иза себе најмање оставља писаних трагова, будући да су их ревносно прикупљали уходе и шпијунски именом „Kundschafter”. Они су надзирали све што се догађало у народу, па и „kako tko misli i radi”.⁴ Штавише, принципи илегалног омладинског рада изричито су забрањивали било какво записивање. Остајало им је само памћење и положена заклетва да ће о свему што виде, чују и прочитају чувати као најстрожу тајну.⁵ Отуда је испитивање једне такве идеологије – уистину отежано. Зато оно и данас чека на свога историка. То је увидио Иво Андрић још 1925. године истакавши:

„Има у нашој недавној прошлости један покрет који је премало запажен и недовољно оцењен, и ако је и дао своје жртве и донео своје плодове. То је покрет југословенске омладине у нашим крајевима под Аустро-Угарском, покрет који је отпочео одмах некако после анексије Босне и Херцеговине, а кулминирао у видовданском атентату 1914. г. То је тај нараштај који је, у годинама кад се улази у живот, ушао у велики рат, из кога је изашао више него десеткован, начетих живаца и потресена духа.

Историја те југословенске националистичке омладине налази се закопана у процесима и осудама аустро-угарских судова, у архивима добровољачких дивизија из Добруце и Солуна, у записницима разних одбора у емиграцији, итд. Та историја тешко да ће икад

¹ Dragovan Šepić, *Politika rušenja Austro-Ugarske i Južni Slaveni*, у: *Naučni skup u povodu 50-godišnjice raspada Austro-Ugarske monarhije i stvaranja južnoslavenske države*, Zagreb, 27–28. prosinca 1968. godine, Zagreb 1969, 109–110.

² ..., *Jugoslavensko jezično pitanje*, Narodni list, U Zadru, 52/1913, 40 (17. svibnja), /1–2/; ..., *Pismo iz Zagreba: političke bilješke i razmišljanja o hrvatskom i srpskom jugoslavenstvu*, Dan, Spljet, 12/1914, 3 (12. ožujka), 4–5; ..., *Pravoslavlje*, Dan, Spljet, 12/1914, 7 (9. travnja), 1; ..., *Nacionalistička ideja*, Dan, Spljet, 12/1914, 13 (20. svibnja), 3–4; R, *Jugoslavenstvo*, Dan, Spljet, 12/1914, 24 (15. srpnja), 1.

³ Иво Андрић, *Први дан у сплитској тамници: пре десет година*, Вардар, календар за просту годину 1925, Београд, 14/1924, 68–69. Ово је сјећање 1962. године прештампано у Сплиту (Ivo Andrić, *Prvi dan u splitskoj tamnici*, Slobodna Dalmacija, Split, 19/1962, 5350 (1. i 2. svibnja), стр. 3–4); Niko Bartulović, *Od Revolucionarne Omladine do Orjune: istorijat jugoslovenskog omladinskog pokreta*, Split 1925, 20, 48; Oskar Tartaglia, *Veleizdajnik (moje uspomene iz borbe protiv crno-žutog orla)*, Zagreb-Split 1928, 82; Ljubo Leontić, *Kronika bez naslova*, Zagreb 1961, 103, 111, 120, 158, 161, 164; Ljubo Jurković – Kosta Milutinović, *Jugoslavenski nacionalno-revolucionarni omladinski pokret u Zadru (1910–1914)*, Zadarska revija, Zadar, 14/1965, br. 1, 2; Mirjana Gross, *Nacionalne ideje studentske omladine u Hrvatskoj uoči I svjetskog rata*, Historijski zbornik, XXI–XXII, 1968–69, Zagreb 1969, 124.

⁴ Bukvićeve dangube, Novo doba, Split, 2/1919, 17 (22. siječnja), 3.

⁵ Ljubo Leontić, *Kronika bez naslova*, Zagreb 1961, 112, 163.

бити потпуно приказана и оцењена, јер ће једно поколење које није стигло да изведе другог дела до да жртвује сама себе, тешко наћи свог историчара”.⁶

Заиста, Андрић је био у праву – и то до наших времена. Исте године – 1925 – то увиђа и редакција „Нове Европе”.⁷

Далеко ширу акцију на систематском прикупљања историјских извора, у славу покрета далматинске револуционарне омладине, покренули су сами актери покрета педесет година након отпочете борбе.⁸ Идеју је објеручке пригрлила управа Хисторијског архива у Сплиту. Замишљено је, наиме, да се оснује посебно одјељење „*za sakupljanje, čuvanje i obradu dokumentacionog materijala vezanog uz političko djelovanje hrvatske i srpske omladine iz Dalmacije u periodu između 1908. i 1920. godine, odnosno uz njen protuaustrijski rad i borbu za nacionalno oslobođenje i ujedinjenje jugoslavenskih naroda*”.⁹ Управа Архива је, убрзо, промијенила временске одреднице дјелатности омладине у распон од 1903. до 1918. године. Ни на овај се допис Андрић није одазвао.¹⁰

И поред почетних неприхватања позива за учешће у пројекту, успјех није изостао. Исте године Бартулица јавља Андрићу да је сам предао Хисторијском архиву, подно Марјана, 13 свезака докумената са око „*700 komada pisama, novina, članaka i fotografija*”.¹¹ Пола године касније ова грађа је увећана на 70 свезака.¹² Ипак настојања да се историјска грађа прикупи од што већег броја актера покрета, нису уродила плодом.

Изгледа да се Андрићу идеја о сакупљању документације није допала. Зато, ваљда, и није одговорио на два писма која му је послао Бартулица. На треће се је, ипак, одазвао пруживши извјесну наду да би и он могао послати штогод за оформљену омладинску збирку под кровом сплитског Архива. Да ли је и одржо дату ријеч можемо само провјерити увидом у слабо кориштена сплитска омладинска богатства.¹³ Грађа се и поред свих одустајања и неодзива рапидно повећавала.

⁶ P/ Иво Андрић/, *Od Revolucionarne omladine do Orjune*, Српски књижевни гласник, књ. XV, бр. 4, 16. јул 1925, 317. Да се иза сигле „P” крије Андрић, видјети: Станиша Војиновић, *Непознати Андрић*, Књижевна историја, Београд, 35/2003, 119, 104–113. Сличну мисао изрекао је и: Mirko Ležaić, *Jugoslavenski naprednjački pokret i njegov odjek u Sjevernoj Dalmaciji: prvi dio (1897–1903)*, Šibenik 1939, 10.

⁷ *Predratni omladinski pokret u Dalmaciji*, /приредно/ Hugo Werk, Nova Europa, књ. XII, бр. 12, Zagreb 1925 (12. oktobra), 363.

⁸ *Архив САНУ*, Београд (= АСАНУ), Лични фонд Иве Андрића – 14.433, бр. 1.338, три писма куцана на латиничној писахој машини М. Бартулице – И. Андрићу упућена из Загреб: 14. 02., 02. 08. и 28. 08. 1964; T/ereza/ /Ganza/ A/ras/, *Proslava jugoslavenskog omladinskog revolucionarnog pokreta u Zadru*, Zadarska revija, Zadar, 14/1965, 3, 252.

⁹ Исто, бр. 2.219, Хисторијски архив у Сплиту – И. Андрићу, оригинални (= ориг.) латинични (= лат.) шапирографисани допис, Сплит, 3. III 1964. са печатом Архива, али без потписа директора.

¹⁰ Исто, ориг. лат. шапирографисани допис, Сплит, 17. 05. 1965, са печатом Архива и потписом Роје у име директора Палавршића.

¹¹ Исто, бр. 1.338, ориг. лат. писмо куцано на писахој машини, М. Бартулица – И. Андрићу, Zagreb, 14. veljače 1964.

¹² Исто, бр. бр. 1.338, ориг. лат. писмо куцано на писахој машини, М. Бартулица – И. Андрићу, Zagreb, 2. kolovoza 1964.

¹³ Грађа се у Државном архиву Сплита чува у посебном фонду „Архив југославенске националистичке и уједињене омладине”, али се у најновијем, одлично направљеном, научно-инфор-

У активностима на сабирању документације о раду омладине нису застајали ни људи са Кварнера. Тако је Иван Крзнарић 1965. године предао, Научној библиотеци на Риједи, 2.000 оригиналних писама на чување.¹⁴

Штета је што у акцији на прикупљању непознатих историјских докумената о дјелатности далматинске револуционарне омладине, нису објављени и обимни тамничарски записи, судионика тих гибања, Ива Војновића.¹⁵

И поред огромних успјеха у сабирању документације, ипак, се није појавио историчар који би написао ваљану монографију о далматинској револуционарној омладини.

Истина, баш некако у вријеме када се прикупљала историјска грађа, кренуло се и с организовањем јавних трибина. Некадашњи активисти југословенског омладинског покрета окупили су се у Загребу, Сплиту и Задру.¹⁶ Прочитали су више реферата, али се на томе није стало. Бартулица је предлагао далеко изнад тога. Обраћао се на све стране. Није заобишао ни Андрића. Надао се да ће, уз његову помоћ, у Београду 1964. године бити одржана приредба „*možda na Univerzitetu gdje je bilo sjedište 'Pobratimstva' i jugoslavenskog Kluba 'Narodnog Ujedinjenje', s predavanjem o borbi i žrtvovanju jugoslavenske Omladine za ostvarenje Jugoslavije. /Вјерујући да/ би се дало уредити и подизање спомен-плоче на згради универзитета с натписом признања народа и социјалистичке Југославије борцима оmladincима за слободу и ујединjenje cijelog нашег народа*”.¹⁷

Андрић не само да није прихватио сугестије давног тамничарског судруга, већ није пристао да ишта напише о прошлим догађајима, и поред тога што се увијек сјећао „*Splita i dobrih drugova iz teških vremena Prvog svetskog rata*”.¹⁸

Бартулица се, изгледа, није предавао. Штавише, пошло му је за руком да се одржи научни скуп о националној борби Југословена – и то у Београду.¹⁹ Од Далматинаца само је Љубо Леонтић судјеловао на симпозијуму и публиковао своју студију. Радови осталих, тада живих судионика покрета, нису објављени, једнако тако ни ангажованог Бартулице.²⁰

Лако је могуће да су већ у Београду избиле и прве несугласице. Штавише, нагло су потекле и варнице између некадашњих актера покрета. Пале

мативном приручнику о архивском благу у Републици Хрватској не наводи. Могуће да се чува у склопу „Збирке мемоарског градива 1900–1982.”? (*Pregled arhivskih fondova i zbirki Republike Hrvatske*, sv. 1, Zagreb 2006, 771).

¹⁴ Ivan Krznarić, *Hrvatska napredna omladina*, у: *Omladinski pokret na početku XX stoljeća u Rijeci- Sušaku*, Rijeka 1965, 27.

¹⁵ Ivo Vojnović, *Akordi*, Zagreb 1917, 190 – „Doći će vrijeme, kada ću kazati sve.”. Ваљда је града Дубровника појесник мислио на својих 25 књижица вођених током тамновања, чији текст до данас није објављен (Иво Војновић, *Из мога болничкога дневника*, Вардар: календар за просту годину 1924, Београд 1923, 67–68).

¹⁶ Milostislav Bartulica, *Jugoslavenski revolucionarni omladinski pokret u Austro-Ugarskoj Monarhiji 1908–1918: (Dokumenti i uspomene)*, Zadarska revija, Zadar, 14/1965, 5, 371.

¹⁷ АСАНУ, Лични фонд Иве Андрића – 14.433., бр. 1.338, два ориг. лат. пимо куцана на писахој машини, М. Бартулица – И. Андрићу, Zagreb, 14. veljače и 2. kolovoza 1964.

¹⁸ Исто, ориг. лат. пимо куцано на писахој машини И. Андрића – М. Бартулици, Херцег Нови 11. августа 1964.

¹⁹ Исто, ориг. лат. пимо куцано на писахој машини М. Бартулице – И. Андрићу, Zagreb, 28. августа 1964.

²⁰ Ljubo Leontić, *Simpozijске тезе: (Neka zapažanja iz istorije ujedinjenja jugoslovenskih naroda)*, у: *Југословенски народи пред Први светски рат*, Београд 1967, 483–495

су и тешке ријечи.²¹ Све то није помогло да се, и након педесет година од окончања Првог свјетског рата, појави историчар који би научно испитао, односно историјски оцјенио омладинска револуционарна гигања у Далмацији почетком XX вијека, чији је дјелатник био и Иво Андрић.

Уколико и нема монографије о активностима омладине на источној јадранској обали, па и поред свих објективних потешкоћа у истраживању, такође и чињенице да не знамо ни за програмске принципе покрета, у једно смо ипак сигурни – у њихову национално-интеграцијску идеју. Били су, наиме, одлучни у једном – срушити Хабзбуршко царство и подићи ново – југословенско.²² Искра јединства и заједништва је била упаљена. Пламен се с правом очекивао. И десио се. Југословенска револуционарна омладина свечано је најавила нову етапу у животу неослобођене браће. На уму им је била и парола: „*Јесмо ли били једно, хоћемо једно да останемо. Нисмо ли били једно – хоћемо једно да постанемо!*”²³

Зато је њихова девиза била и подударна с лозинком „*Austria delenda!*”. Прикладна је тим више јер је, управо, са двадесетим стољећем отпочео сутон Аустро-Угарске монархије. Нису помогла ни напрезања, ни кратковидни напори Будимпеште и Беча „*да се још једном раставе Хрвати од Срби!*”²⁴ Баш јединство, тих истих Срба и Хрвата, било им је, по суду Душана Баљака, „*trn и оку!*”²⁵ У Далмацији је залазак Дунавске монархије био највидљивији. Заиста, та два народа – Хрвати и Срби – пружили су један другоме руке на помирење већ крајем XIX стољећа. Наредни је вијек још снажније повезао оба народа.²⁶ Услиједиле су Ријечка, потом и Задарска резолуција.²⁷ Браћа су

²¹ АСАНУ, Лични фонд Иве Андрића – 14.433., бр. 1.968, ориг. лат. писмо Антонија Филипића – И. Андрићу, Милна на Брачу, 22. марта 1967. Исто, ориг. лат. писмо, А. Филипића – И. Андрићу, Милна, 4. маја 1967

²² ..., *Bukvičeve dangube*, Novo doba, Split, 2/1919, 17 (22. сiječnja), 3. Видјети и остале извјештаје шпијуна Буквића у приопштењу „Политичко-истражне комисије у Сплиту”, објављеним у наставцима: ..., *Bukvičeve dangube*, Novo doba, Split, 2/1919, 20 (25. сiječnja), 3; Исто, 28 (4. veljače), 3; Исто, 22 (6. veljače), 3; Исто, 44 (22. veljače), 3 Ljubo Leontić, *Kronika bez naslova*, Zagreb 1961, 106.

²³ Исто, 104. Слично гесло читамо и у задарским новинама: „*Svi /Srbi i Hrvati/ počinjemo osjećati, da smo jedno, a uvjereni smo, da u budućnosti možemo, moramo i bit ćemo jedno!*” (Nekoliko Srbohrvata sokolova, *Za ujedinjenje sokolstva! (Prigodom sokolskog sleta u Dubrovniku)*, Narodni list, U Zadru, 52/1913, 77 (24. rujna), /2/.

²⁴ R. W. Seton-Watson, *Jugoslovenski reволуционарни покрет*, Nova Evropa, knj. XII, br. 12, /Zagreb/, 12. oktobra 1925, 351.

²⁵ /Dušan Baljak/, *Govor dr. Baljaka*, Narodni list, U Zadru, 53/1914, 40 (20. svibnja), str. /4/.

²⁶ *Statut društva „Hrvatski i srpski narodni dom” u Cavtatu*, Dubrovnik 1904; Milan Ž. Živanović, *Jugoslovensko pitanje u Austro-Ugarskoj uoči Balkanskog rata 1912. god.*, Zadarska revija, Zadar, 6/1957, 4, 314–328; Исто, *Dve demonstracije u Splitu i Šibeniku 1912. godine*, Radovi Instituta JAZU u Zadru, Zagreb, 3/1957, 327–352; Исто, *Prilog za istoriju jugoslovenskih kulturnih veza uoči Prvog svetskog rata*, Zadarska revija, Zadar, 5/1858, 1, 185–189; Mil/an/ Ž. Živanović, *Stradanja naroda Dalmacije za vreme Prvog svetskog rata*, Zadarska revija, Zadar, 10/1961, 3, 206–214; Милан Ж. Живановић, *Дубровник у борби за уједињење 1908–1918*, У Београду 1962; Исто, *О догађајима у Далмацији за време анексионе кризе 1908–1909. године*, Историски часопис, Београд, 7/1957, 375–391.

²⁷ Kosta Milutinović, *Riječka i zadarska rezolucija: povodom 60. godišnjice njihova donošenja*, Zadarska revija, Zadar, 15/1966, 3, 161–185.

крнула на пут утирања будућих активности. Предност је давана борби против туђинског господства и стварању уједињене заједнице Југословена.²⁸

Омладина Далмације, заиста, је предњачила. Покрет „*za slobodu i potlačena prava našega naroda*” још 1912. године /, *naprosto se širi i zauzima sve više dimenzije. Omladinina je započela, dala je impuls, raspirila je vatru, a iz te vatre razgorio se plamen, koji će da obuhvati sva narodna srca i učini ih žarištem narodne slobode. Danas se već može govoriti ne o pokretu otadine, već o pokretu svih slojeva pučanstva, o pokretu cijeloga naroda*“.²⁹ Вијести о „народном јединству Срба и Хрвата”, већ 1914. године допрле су до Франа Супила у Лондону.³⁰ Сплит је постао привремени центар омладине.³¹

Савезник им је био насушно потребан, и поред тога што, и двије године касније, „*skoro sva mlagjarija*” није посустала.³² Помагаче су нашли у Београду,³³ које су обавјештавали „*redovno kuririma i kanalom srpskog poslanstva u Beču*“.³⁴ Србија је, с поновним доласком династије Карађорђевића на пријестоље, тада већ преузела улогу Пијемонта; сада не само Српства, него и цијелог словенског југа.

Са људима у Србији Далматинци су одржавали везе још од Карађорђевићких времена,³⁵ а наставили и посредством Матије Бана,³⁶ митрополита Михајла, Стојана Новаковића, Никодима Милаша, Симе Матавуља и Јована Цвијића.³⁷

²⁸ ..., *Naš put, Pobjeda, Split, 1/1921, 1 (na Vidovdan), 1.*

²⁹ ..., *Sve jače i jače...*, Crvena Hrvatska, Dubrovnik, 22/1912, 14 (17. februara), /1/.

³⁰ /Франо Супило/, *Писма и меморандуми Франа Супила (1914–1917)*, /приредио/ Драгован Шепић, Београд 1967, 8 – концепт писма Ф. Супила- Н. Пашићу, Лондон, 21. X латиничког 1914.

³¹ *Централни одбор. Комунике Уједињене Националистичке Омладине*, Dubrovnik, Dubrovnik, 22/1913, 12 (20. marta), 3.

³² ..., *Nacionalistički pokret*, Dan, Spljet, 12/194, 14 (28. svibnja), /2/.

³³ V/Adimir/ Čerina, *Beograd bez maske: preštampano iz „Slobode”*, Split 1912; ..., *D.r Tresić Pavičić u Beogradu*, Narodni list, U Zadru, 52/1913, 86 (25. listopada), /1/; ..., *Nacionalistički pokret*, Dan, Spljet, 12/194, 14 (28. svibnja), /2/.

³⁴ Ljubo Leontić, *Kronika bez naslova*, Zagreb 1961, 92.

³⁵ Лазар Арсенијевић – Баталака, *Историја српског устанка*, књ. II, Београд 1898, 781—784; ..., *Karagjorgjevo zvono u Šibeniku*, Narodni list, U Zadru, 52/1913, 93 (19. studenog), /3/; Stijero Obad, *Dalmacija i prvi srpski ustanak*, у: Југословенске земље и Русија за време првог српског устанка 1804–1813, Београд 1983, 283–291; Владимир Стојанчевић, *Учешиће Срба Славонаца, и Хрваћаан и Далматинаца у првом српском устанку*, Зборник о Србима у Хрватској, Београд 1992, књ. 2, 149, 161–162; Мирослав Пантић, *Звоно Правитељствујућег совјета у Шибенику*, Даница, српски народни календар за годину 1996, Београд, 2/1995, 326–330.

³⁶ Драг/ослав/ Страњаковић, *Политичка пропаганда Србије у јужнословенским покрајинама 1844–1858*, Београд 1936 (П. О. из Гласника Историског друштва у Новом Саду, књ. IV за 1936), 4; Војислав Ј. Вучковић, Неуспела политичка акција Матије Бана 1860–1861, *Историјски часопис*, књ. IX–X, Београд 1959, 381–409; Kosta Milutinović, *Veze Dalmacije i Srbije u doba Narodnog prerogoda*, Zadarska revija, Zadar, 10/1961, 4–5, 368–391; Исти, Гарашанинови повереници у Далмацији, *Историјски гласник*, Београд 1974, 1–2, 121–132.

³⁷ ..., *Симо Матавуљ (о стотој годишњици рођења 1852–14. IX 1952)*, Српска ријеч, Загреб, 2/1952, 9 (септембар), 1–2; Миленко Пекић, *Герасим Петрановић и Стојан Новаковић*, у: Стојан Новаковић – личност и дело, Београд 1995, 113–124; Исти, *Митрополит Михаило и Далмација*, Зборник за историју Матице српске, 53, Нови Сад 1996, 39–78; Исти, *Никодим Милаш и браћа Иларион и Димитрије Руварац*, у: Зборник радова са Научног скупа „Браћа Руварац у српској историографији и култури”, Нови Сад – Сремска Митровица 1997, 193–212; Исти, *Кореспонденција Јована Цвијића са Србима из сјеверне Далмације*, Зборник радова Филозофског факултета: XXXIV/ 2003, Косовска Митровица 2004, 227–250; Симо Матавуљ, *Грађа*, Београд – Загреб

Јован Скерлић, „*apostol narodnog jedinstva, narodni poslanik, jedinstveni propovjednik nacionalizma, duhovni pravi i iskreni vođ nacionalističke ujedinjene hrvatske, srpske i slovenačke omladine*”, заслужује да га се посебно истакне, па и ради врлина које је учила дубровачка „Црвена Хрватска”.³⁸ Идеолог и учитељ идеје српскохрватског јединства такво је признање апсолутно заслужило.³⁹ Скерлић је најбоље знао како да допре до ума и срца омладине, па и младих људи са словенских обала Јадрана.⁴⁰ Кад год су Далматинци долазили у Београд свраћали су до њега по савјете и подуку.⁴¹ Доносили су му и слали на оцјену прва књижевна остварења. С њим размијењују и писма.⁴² М. Бартулици је био и професор.⁴³ Године 1912. одазвао се је и позиву да заједо са С. Новаковићем посјети Дубровник.⁴⁴ Друштво им је правило и Љ. Стојановић, а Скерлић је на молбу Уједињене националистичке омладине и Хрватског демократског друштва „Слобода” одржао предавање у дворани хрватског мјесног „Сокола” под насловом „*О данашњем српско-хрватском национализму*”.⁴⁵

Скерлић је у Далмацију требао доћи и 1914. године у тајну мисију, уквирену организацијом јавних трибина у Задру, Сплиту и Дубровнику.⁴⁶ И када су били утаначени датуми посјета учитеља далматинске младежи, па и теме уговорених предавања, из Прага је стигла тужна вијест о смрти човјека коме је та иста младост тако вјеровала. У Прагу је јавно казивао о Његошу, а међу пробраном омладином истицао је потребу организовања националистичке

2008, (у редакцији Голуба Добрашиновића), Исто, *Преписка*, Београд – Загреб 2009, (у редакцији Голуба Добрашиновића).

³⁸ ..., *Dr. Jovan Skerlić*, Crvena Hrvatska, Dubrovnik, 24/1914, 13 (16. маја), /1/.

³⁹ ..., *Свечани парастос и помен вече*, Dubrovnik, Dubrovnik, 23/1914, 13 /20. маја/, 3; Niko Bartulović, *Od Revolucionarne Omladine do Orjune: istorijat jugoslavenskog omladinskog pokreta*, Split 1925, 40; Љубо Д. Јурковић, *Утицај Светозара Марковића на југословенску национално-револуционарну омладину*, Градина, Ниш, 5/1970, 2, 55.

⁴⁰ N/iko/ Bartulović, *Skerlić i omladina*, Pobeda, glavni organ ORJUNA, Split, 4/1924, 19 (17. маја), /1/; Мирко Королија, *Први пут у магичном кругу Јована Скерлића*, Идеје, Београд, 1/1934, бр. 5, (17. новембар), /3–4/.

⁴¹ Oskar Tartaglia, *Velezdajnik (moje uspomene iz borbe protiv crno-žutog orla)*, Zagreb-Split 1928, 21.

⁴² *Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”*, Београд, Рукописно одељење, бр. 3335, 3345, 3346, 3348 – ни једно писмо књижевника: Милана Беговића, Марка Цара, Иве Ђипика и Мирка Королије упућених Јовану Скерлићу није сачувано читаво већ у дјеловима. Унаказила их је рука освајача у Другом свјетском рату. Са Скерлићем у преписци био је и Нико Бартуловић (*Skerlić i omladina*, Pobeda, glavni organ ORJUNA, Split, 4/1924, 19 (17. маја), /1/). Разгледнице Иве Андрића, упућених Мирку Королији, видјети у Заоставштини књижевника Мирка Королије: АСАНУ, 14.540 – IV/2–3.

⁴³ Milostislav Bartulica, *Jugoslavenski revolucionarni omladinski pokret u Austro-Ugarskoj Monarhiji 1908–1918: (Dokumenti i uspomene)*, Zadarska revija, Zadar, 14/1965, 5, 384.

⁴⁴ ... *Dubrovnik*, Dubrovnik, 21/1912, 39 (26. septembra), 3; ..., *Stojan Novaković u Dubrovniku*, Crvena Hrvatska, Dubrovnik, 22/1912, 78 (28. septembra), /2/; N/iko/ Bartulović, *Skerlić i omladina*, Pobeda, glavni organ ORJUNA, Split, 4/1924, 19 (17. маја), /1/.

⁴⁵ ..., *Predavanje g. Dr. Jovana Skerlića*, Crvena Hrvatska, Dubrovnik, 22/1912, 78 (28. septembra), /2/; ..., *Odlični gosti u Dubrovniku*, Dubrovnik, 21/1912, 40 (3. oktobra), 1–2.

⁴⁶ ..., *Posjeta Dr. Skerlića*, Narodni list, U Zadru, 53/1914, 38 (13. svibnja), /3/; M/arko/ C/ar/, +Jovan Skerlić, Narodni list, U Zadru, 53/1914, 39 (16. svibnja), str. /3/; ..., + *Д-р Јован Скерлић*, Глас Црногорца, Цетинје, 43/1914, 24 (5. маја), /4/. Видјети и: Miloš Škarica, *Odjek smrti Jovana Skerlića u zadarskoj hrvatskoj gimnaziji*, Zadarska revija, Zadar, 13/1864, 6, 578.

омладине у Аустроугарској царевини.⁴⁷ Широм јужнословенске покрајине освануле су осмртнице и топло интонирани чланци у бројним новинама. У Задру и Дубровнику организовани су у православним храмовима парастоси. Цркве су биле пуне омладине и поред тога што су директори школа забрањивали присуствовање ђака задушницама.⁴⁸

Омладина није посустајала у намјери да сруши државу чији су били поданици ни након смрти Скерлићеве. Потпору су им давали и други умни људи из Србије: Стојан Новаковић, Јован Цвијић, Љубомир Јовановић Патак, Николај Велимировић, Слободан Јовановић, да само њих издвојим.⁴⁹ Упознали су их током честих долазака у Београд. Највише их се је окупило на прослави сто година од дизања Првог српског устанка.⁵⁰ Међу њима био је и Оскар Тартаља, који ће продужити свој боравак на ушћу Саве у Данав с намејром да постане члан тајне организације „Црна рука”, што му и полази за руком.⁵¹ Само овај податак најјасније казује да су омладинци са Јадранског мора ишли у Србију вођени и тајним амбицијама. Посјете су још учесталије након анексије Босне и Херцеговине. С погоршањем политичке збиље на Балкану доласци су били још масовнији.

У Србију не навраћају само Далматинци. Око Београда су се јатили и млади људи из Словеније, Хрватске, Бугарске, али и Босне и Херцеговине. Гаврило Принцип је положио цвијеће на гроб свог учитеља Скерлића, на примјер. Не знам да ли је у то доба у Србији био и Иво Андрић, али је зато познат податак да је већ 1911. године постао чланом „Младе Босне”. Пришао је напредном и револуционарном покрету омладине, одлучан да са истомишљеницима истраје „*do fanatične želje za delom i ličnim žrtvovanjem*”.⁵² Младобосанци се нису зачурили у свој атар. Настoje се повезати са првим комшијама.

⁴⁷ ..., *Његошева прослава у Прагу*, Глас Црногорца, Цетиње, 43/1914, 24 (5. маја), /3/; Ljubo Leontiћ, *Kronika bez naslova*, Zagreb 1961, 124.

⁴⁸ Frano Kulišić, + *Dr. Jovan Skerlić*, Dubrovnik, Dubrovnik, 23/1914, 13 /20. маја/, 1; ..., *Dubrovnik za Dr. Jovanom Skerlićem*, Исто, стр. 3; ..., *Свечани парастос и помен вече*, Исто, стр. 3; ..., *Parastos Skerliću*, Narodni list, U Zadru, 53/1914, 41 (23. svibnja), /4/; ..., *Dubrovnik za Skerlićem*, Narodni list, U Zadru, 53/1914, 41 (23. svibnjaj), /2/; ..., *Parastos pok. Jovanu Skerliću i policija*, Dubrovnik, Dubrovnik, 23/1914, 14 (28. маја), 2; ..., *Iz omladinskih krugova*, Исто, 2; ..., *Srpska omladina za svog učitelja + Jovana Skerlića*, Исто, 3; Niko Bartulović, *Od Revolucionarne Omladine do Orjune: istorijat jugoslovenskog omladinskog pokreta*, Split 1925, 40; Miloš Škarica, *Odjek smrti Jovana Skerlića u zadarskoj hrvatskoj gimnaziji*, Zadarska revija, Zadar, 13/1864, 6. 577–580.

⁴⁹ Ljubo Leontiћ, *Kronika bez naslova*, Zagreb 1961, 107; Ivo Perić, *Politička djelatnost i politički lik Josipa Smodlake*, y: Josip Smodlaka, *Izabrani spisi*, Split 1989, 65–66.

⁵⁰ /Božo Peričić/, *Krunitba u Beogradu*, Narodni list, U Zadru, 43/1904, 76 (21. rujna), /1/; /Božo Peričić/, *Sa slave u Beogradu*, Narodni list, U Zadru, 43/1904, 77 (24. rujna), /1–2/; Dr. B/ož/ P/eričić/, *Utisci s puta u Beograd: (Prigodom I kongresa srbskih ljekara i prirodnjaka 18–20. rujna)* Narodni list, U Zadru, 43/1904, 87 (29. listopada), /1–2/; Виктор Новак, *Први југословенски омладински хаџилук у Београду о септембарским свечаностима јубиларне 1904*, Политика, Београд, 31/1934, 9460 (18. септембар), 1–2.

⁵¹ Oskar Tartaglia, *Veleizdajnik (moje uspomene iz borbe protiv crno-žutog orla)*, Zagreb-Split 1928, 24–26. Неки аутори знају за овај податак, али у „Списку чланова организације Уједињење или смрт”, Тартаљу не проналазе (Милан Ж. Живановић, *Луковник Апис: солунски процес хиљаду деветсто седамнаесте: прилог за проучавање политичке историје Србије од 1903. до 1918. год.*, Београд 1955, 9, 674–680).

⁵² Ivo Andrić, *Na Drini ćuprija*, Beograd 1955, 270.

Не би се требало зачудити уколико се открије да је баш Андрић испред „Младе Босне” био задужен за повезивање револуционара свога завичаја и Далмације, колико год да су на успостављању узајамних веза радили и омладинци из других градова словенског приморја. Задра у првом реду.⁵³ Реалније је да су се младобосанци, ипак одлучили да је најбезбједније изабрати Сплит. На овакав суд нас упућује и чињеница да су политички активисти из Босне и Херцеговине Никола Стојановић и Атанасије Шола, а на позив Јосипа Смодлаке, и уз присуство Анте Трумбића, почетком или крајем 1913. године, били судионици тајног састанка у граду подно Марјана. Договорили су се око заједничког плана у случају да дође до оружаног сукоба.⁵⁴

Једнако је тако врло изгледно да је у преговоре могао бити укључен и Иво Андрић. То нам потврђују и објављена писма која је Андрић упутио Војмиру Дурбешићу. Он наима, у више наврата спомиње потребу одласка у Далмацију на лијечење.⁵⁵ Наравно, у преписци Андрић се служи заобилазним казивањем. Уосталом, потребу за опоравком на Јадрану спомиње и у неким другим тесковима. Вјеровати је да је спомен мора само жеља да се камуфлира крајњи циљ. Зато се, уосталом Андрић, наврат – нанос и покупио из Кракова. Наводно није успио да понесе ни најосновнија документа, па ни новац.⁵⁶

Дакле, 1913. године представници сарајевских револуционара већ су у Сплиту на договору о заједничким подухватима. Највјероватније су се убицвали и у ђачке екскурзије путујући преко Далмације за Љубљану и Загреб.⁵⁷ Андрић је тада већ у Загребу, а убрзо, како видјесмо, и у Кракову на студијама. Но, сви су изгледи да је баш он био задужен за наставак контаката са омладином из Далмације. Директних потврда за овакву тезу у приступачним изворима нема. Посредна документација то апсолутно потврђује. Уосталом, зар један конспиративни рад и дозвољава директно изјашњавање. Ако смо се увјерили да је Андрић одбијао да пише о својим младалачким политичким ангажманима, онда нам је све јасно. Елем, из више писма тога доба, неспорно је да Андрић у неколико наврата понавља како жели на одмор у Далмацију.

⁵³ АСАНУ, Лични фонд Иве Андрића – 14.433, бр. 1.968, ориг. лат. писмо Антонија Филипића –Владимиру Дедијеру, Милна на Брачу, 25. новембра 1966. Писмо се налази као прилог у писму Филипића – И. Андрићу, Милна на Брачу, 22. марта 1967; Ljubo Jurković – Kosta Milutinović, *Jugoslavenski nacionalno-revolucionarni omladinski pokret u Zadru (1910–1914)*, Zadarska revija, Zadar, 14/1965, br. 1, 18.

⁵⁴ Никола Стојановић, *Југословенски одбор: (чланци и документи)*, Загреб 1927, стр. /III/; Ante Mandić, *Fragmenti za historiju ujedinjenja: Povodom četrdesetogodišnjice osnivanja Jugoslavenskog odbora*, Zagreb 1956, 14; Nikola Stojanović, *Bosanska kriza 1908–1914*, Sarajevo 1958, 102 – у оба текста аутор, али и судионик састанка, истиче да се све одвијало јануара мјесеца 1913. године; Dragoslav Šepić, *Italija, saveznici i jugoslavensko pitanje 1914–1918*, Zagreb 1970, 19–20 – по овом аутору састанак се десило „вјеројатно поткрај 1913”; Драгослав Јанковић, *Србија и југословенско питање 1914–1915. године*, Београд 1973, 445; Ivo Petrinović, *Politička shvaćanja Ante Trumbića*, у: Ante Trumbić, *Izabrani spisi*, Split 1986, 14.

⁵⁵ Иво Андрић, *Писма Војмиру Дурбешићу*, приредио Мирослав Караулац, Нови Сад 2003, 17, 25, 44, 46 – писма су из 1912. и 1913. године.

⁵⁶ Željko Poljak, *Hrvatski književnik Ivo Andrić: zagrebačko razdoblje na temelju Andrićevih neobjavljenih pisama*, Zagreb 2002, 83.

⁵⁷ ..., *Daci iz Bosne*, Dubrovnik, Dubrovnik, 23/1914, 17 (18. juna), 3.

Болест и опоравак су само излика. Да је тако и било, јасно нам је по томе што се је, одмах након Принциповог пуцња у Сарајеву, експресно купио из Кракова и кренуо на пут. Обрео се у Загребу и у договору са Владимиром Черином, у чијем је „Валу” већ објављивао, кренуо за Сплит. А Черина, што треба посебно нагласити, био је предводник далматинске револуционарне омладине и човјек са добрим везама у Србији.⁵⁸

Тражећи одговор на питање шта се даље дешавало са Ивом Андрићем, можда је најбоље да видимо шта је он сам написао. Ријеч је о врло знаковитом опису његовог првог дана у сплитској тамници.

У Сплит долази 18. јула 1914. и у њему проживљава петнаестак дана прије хапшења. Живи повучено и ни с ким се није упознавао. Даље пише: „Састајао сам се само с двојицом наших људи /М. П./ чије су ми адресе дане у Загребу; и то ретко и скровито. /М. П.../ Пред кућом ми шета детектив; дочекује ме у вече и испраћује у јутро”. Једног предвечерја дотрчао му је „поуздан младић” /М. П./, да му јави како је Београду предан ултиматум и да предстоји мобилизација и прогони. Сутрадан се у Сплиту, уистину, отпочело с хапшењем људи које тада није познавао, а који ће му „доцније постати најбољи другови”. Одмах се враћа у стан с намјером да прегледа „још једном пажљиво /М. П./ своје књиге и хартије и написах писмо својима, да ми се не надају на скоро, јер ми лекари саветују одући боравак на мору” /М. П./ Два наредна дана је уживао у мору, али и у раном грожђу. Трећег дана на Риви му је пришао бркајлија ословивши га именом и презименом. Некако стидљиво га је понудио да пође с њим. „Ја видех одмах да је то оно што већ три дана очекујем” /М. П./ Пошли су до Андрићевог изнајмљеног стана. „Детектив купи оно мало књига и папира, прегледа ормане и постељу /М. П./, на креннусмо”. Полиција је потом отпочела с кратким испитивањима. Нису се много двоумили и Андрића одмах спроводе у тамницу. У ћелији су већ били политички затвореници: два новинара, једна адвокат и старији учитељ из провинције. Имена им не наводи. На крају ће само записати: „Дакле, ово је 'оно' о чему се толико пута мислило и говорило” /М. П./.⁵⁹

Погледамо ли, истакануте и неке подвучене, одломке из пишевог литерарно надахнутог текста, писаног десет година након самог хапшења, све ће нам бити јасније. Андрић се у Диоклецијановом граду понашао по свим правилима илегалног рада. Састајао се је само са, како каже, „двојицом наших људи” и то посве „ретко и скровито”. Везу између тројке успоставља „поуздан младић”. На вијест да је букнуо рат, Андрић је као прави револуционар, уништио трагове о својој дјелатности, провјеривши неколико пута да му се којим случајем није загубила каква забиљешка или неки крупнији доказ. Обавивши све био је посве миран када је у преметачину изнајмљеног стана стигао државни службеник. Сада је Андрић напросто знао да је „оно” напросто стигло.

⁵⁸ V/ladimir/ Čerina, *Beograd bez maske: preštampano iz „Slobode”*, Split 1912.²

⁵⁹ Иво Андрић, *Први дан у сплитској тамници: пре десет година*, Вардар, календар за просту годину 1925, Београд, 14/1924, 68–70.

Не само да је тамница постала јава него је и потрајала доста дуго. Хабзбуршка монархија се још није дала. Андрић је, заједно са цвијетом далматинске младости, и по којим времешним господином,⁶⁰ наредних неколико година провео у аустроугарским казаматима. Черина није с њима, колико год да га је он упутио у Сплит. Друштво у затвору правили су му многи, па и Оскар Таргаља и Јерко Чулић, с којима је, највјероватније, чинио тајну тројку.

Видјели смо – Таргаља је члан тајне организације „Уједињење или смрт” и сигурно је знао како раде конспиративне организације.⁶¹ Изгледа да ни Јерко Чулић није био без искуства у таквим пословима. Уз то све био је и повјерљива особа која се исказала у повезивању далматинских револуционара са храбрим члановима „Младе Босне”. Неки аутори сматрају да је Андрића Чулић „могао срести још у Сарајеву 1912, после Јукићевог агента, када је Чулић тамо ишао да повеже сплитску и сарајевску омладинску организацију”, што је близу истине.⁶²

Једно је непобитно. Андрић је 28. јула 1914. доспио, због илегалног рада, у сплитску тамницу. У њој су одзвањали спољни повици свјетине: „Доли издајце! На вишала!”⁶³ „Доли Србија!” „Доли српски разбојници!!!” „Доли српски плаћеници!” „Доли краљ Петар!”⁶⁴ Сплићани су брзо заборавили да су, на истом мјесту, још 1910. године дочекали Александра Крађорђевића извикујући: „Живио краљевић Александар!” „Живила браћа Срби!” „Живио будући југославенски краљ”.⁶⁵

Демонстрације су се као зараза шириле Далмацијом. Једнако тако и Дубровником. Организована, од стране власти, руља је кренула на куће, трговине и институције Срба, ломећи и рушећи испред себе, али и бјесно извикујући: „Доље Срби издајце!” „Доље Србија!”⁶⁶ Нахушкана дјеца су трчала испред франковаца и клерикалаца викући на сав глас „И оно је Србин, и оно је влах!”⁶⁷ Обистинила се истинитост исказа митрополита Митрофана да је „Балкан опет у крви, опет у пламену!”⁶⁸ Конфиденти широм Далмације и

⁶⁰ ..., *Prvi dan bijelo terora u Splitu (28. jula 1914)*, Novo doba, Split, 1/1918, 47 (28. srpnja), 4.

⁶¹ Josip Horvat, *Pobuna omladine 1911–1914*, priredio i bilješkama popratio Branko Matan, Zagreb 2006, 147.

⁶² Мирослав Караулац, *Андрићеви давни пријатељи*, Свеске Задужбине Иве Андрића, Београд, 5/1986, св. 4, 38.

⁶³ Маја Нижетић – Чулић, *Из моје старе биљежнице*, (Приредио Мирослав Караулац), Свеске Задужбине Иве Андрић, Београд, 13/1999, 15, 76; ..., „*Protusrpske*” *demonstracije u Splitu*, Dubrovnik, Dubrovnik, 23/1914, 20 (9. jula), 2.

⁶⁴ /допис без наслова/, Dan, Spljet, 12/1914, 32 (3. kolovoza), 3.

⁶⁵ Oskar Tartaglia, *Vezeizdajnik (moje uspomene iz borbe protiv crno-žutog orla)*, Zagreb-Split 1928, 17.

⁶⁶ ..., *Izgređi u Dubrovniku*, Narodni list, U Zadru, 53/1914, 54 (8. srpnja), /4/; ..., *Demonstracije i izgređi nepoznatih u Dubrovniku*, Dubrovnik, Dubrovnik, 23/1914, 20 (9. jula), 1; ..., *Privilegovane demonstracije (Nesmetani izgređi, navale, rušenje i pljačkanje u Dubrovniku)*, Crvena Hrvatska, Dubrovnik, 24/1914, 21 (11. jula), /1–2/; ..., *Protusrpske demonstracije*, Crvena Hrvatska, Dubrovnik, 24/1914, 21 (11. jula), /2/; ..., *Premetačine*, Dubrovnik, Dubrovnik, 23/1914, 22 (23. jula), 2; K/risto/ P. Dominković, *Piljci i kržine: uspomene i refleksije iz taoštva i internacije*, Dubrovnik 1922, 33.

⁶⁷ K/risto/ P. Dominković, *Piljci i kržine: uspomene i refleksije iz taoštva i internacije*, Dubrovnik 1922, 104.

⁶⁸ *Архив Српско-православне парохије*, Дубровник, Турски списи за 1912. годину, 46 – штампани ћир. позив Друштва Црногорског Црквеног крста – Православној општини у Дубров-

даље су проносили приче о завјерама и тајно скривеном оружју. Трагом таквих вијести услиједила је и преметачина у манстиру Крки, код Кистања.⁶⁹

Сплитска је тамница, убрзо, постала премала за бројне ухапшене првоборце, како оне из Сплита и његове околице, тако и из Дубровника. Робијаше држава, зато, пребацује у шибенски казамат. Одатле су, уз сада нове сужње, на броду поред Задра били везани „ланцима, све по два у пару. Једнога за десну другог за лијеву руку, а сви, другим уздужним ланцем, привезани заједно. И тако све до Ријеке. Иво је био потресен овим призором и сав у сузама”.⁷⁰ Услиједила је подужа вожња сточним вагонима преко Загреба, Будимпеште до Марибора. Пратили су их погрде и пљувања у Загребу и Марибору.⁷¹

У казнионици на Драви, Иво Андрић је остао до 20. марта 1915. године мијењајући ћелије и другове у њима. Заједо са О. Тартаљем, Ј. Чулићем и Н. Баргуловићем формирали су групу за себе.⁷² Учећи стране језике, читајући пробрану литературу, робијашу су налазили начина и да размјењују писамца. Маја Нижетић-Чулић сачувала је неколико.⁷³ У једној је (од 7. јануара 1915.) Иво Андрић одличној пријатељици написао: „*Vjeruj mi da je moje tamnovanje mnogo lakše, kad pomislim koliko sam vas dobrih i čestitih prijatelja upozno i zavolio baš ovdje /.../ Bolji dani moraju doći!*”⁷⁴

Они су, уистину, стигли. Прво за Иву Андрића, који је услед недостатка доказа пуштен из затвора прије пријатељице Маје Нижетић, која је у затвору додала и друго презиме Чулић, и бројних осталих пријатеља. Неколико дана пред одлазак из ропства 1915. године дотурио је Сплићанки и задњу цедуљу: „*Idem ti u Bosnu ponosnu, ko zna hoćemo li se ikada više vidjeti i hoću li ti djever biti!*”⁷⁵

И поред тренутног исказаног песимизма, Иво Андрић и Маја Нижетић-Чулић друговали су још дуго, с том разликом што Аустроугарска монархија више није постојала. Њеној пропасти допринио је робовањем и свим ранијим активностима и Иво Андрић који никада није заборавио на гесло које је њих, „велеиздајнике”, тако гријало: *Austria delenda!*

Конечно је југословенска мисао побједила на источној обали Јадранског мора. Успјех су извојевали млади интелектуалци Краљевине Далмације – актери југословенског национално-револуционарног покрета. Заједно с „велеиздајницима” био је и Иво Андрић. Словенска покрајина тако је постала перјаница новог колективног и националног идентитета. Данас је ову

ник, Цетиње, 26. септембра 1912.

⁶⁹ /допис без наслова/, *Dan, Spljet*, 12/1914, 31 (31. септј), 3; Милан Ж. Живановић, *Дубровник у борби за уједињење 1908–1918*, У Београду 1962, 132.

⁷⁰ Маја Нижетић-Чулић, *Из моје старе биљежнице*, (Приредио Мирослав Караулац), Свеске Задужбине Иве Андрића, Београд, 13/1999, 15, 77–79.

⁷¹ Нико/ Баргуловић, *Разговор с душом*, у: Иво Андрић, *Ex ponto*, Београд 1920, 14.

⁷² Oskar Tartaglia, *Nekoliko uspomena iz kaznione*, *Novo doba*, Split, 1/1918, 4 (12. lipnja) 3; Исто, 5 (13. lipnja), 3; Нико Баргуловић, *Мој пријатељ Томислав Малвасија*, Београд 1940, 10.

⁷³ Честитку за Нову 1915. годину потписали су многи узници мариборске тамнице, међу њима и Андрић (Р. М., *Bio je prijatelj mnogih Splitsana*, *Slobodna Dalmacija*, Split, 33/1975, 9320 (15. III), 3).

⁷⁴ Маја Нижетић-Чулић, *Из моје старе биљежнице*, (Приредио Мирослав Караулац), Свеске Задужбине Иве Андрића, Београд, 13/1999, 15, 27.

⁷⁵ Исто, 28.

национално-интеграцијску замисао врло тешко изучавати. Разлога је више. Највећи је недостатак примарних историјских докумената. Њихово проналажење, у установама ван граница Србије, омогућиће цјеловитије истраживање овог занимљивог феномена из историје Далмације. Таквог историографског напора још је достојније сагледавање улоге српског нобеловца Иве Андрића у тим процесима.

Milenko Pekić

ANDRIĆ IVO WAS ONE OF THOSE THAT WERE OVERTHROWING
THE AUSTRO-HUNGARIAN RULE AS WELL

(Summary)

It seemed in 1914 that the violent solution of the South Slavic issue was beginning to be put to life. The armed clashes became a reality in which the Habsburg monarchy, after four years of warring, vanished. Very soon the first in history joint state of the Southern Slavs was formed.

The victory was contributed also by numerous youths, as well as members of the Yugoslav national-revolutionary movement across the Kingdom of Dalmatia. The officers of the Austro-Hungarian monarchy, whose end was nearing, made lists of persons guilty of "high treason", arrested, tried and condemned or interned the young people. However, this did not prevent them from shouting "Down with Austria", "Down with Franz Joseph" and cheering "Long live Serbia". Most of them lived to see the creation of the Yugoslavia they had fought for.

One of them was Ivo Andrić who was arrested in Dalmatia in 1914. Together with Niko Bartulović, Oskar Tartanja, Jerko Čulić, Miloš Martić, Jozo Šegvić, Maja Nižetić, Mate Drinković, Grga Anđelković...he served his sentence in Split, Šibenik and Maribor.

Andrić met in jail the „dearest people and gained best friends“. The stay in the jail of the black-and-yellow monarchy, made it easier for the Serbian Nobel-Prize winner to write his future „The Damned Yard“ at the time when the Danube empire existed no more.

Олена ДЗЈУБА-ПОГРЕБЊАК*
Кијевски национални универзитет
„Тарас Шевченко”

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИВО АНДРИЋ И ПРВИ СВЕТСКИ РАТ¹

Циљ нашег рада је био да истражимо у којој је мери Први светски рат утицао на И. Андрића као писца. Као грађа за овај чланак послужили су збирке *Ex Ponto*, *Немири*, неке песме и песме у прози („1915”, „Дезертер”), приповетке „Писмо из 1920”, „Рзавски брегови”, циклус приповедака о Галусу, делимично романи *На Дрини ћуприја* и *Госпођица*, рецензије на ратна дела других писаца и чланак „Наша књижевност и рат”. Искуство стечено за време мариборског тамновања допринело је стварању психолошког портрета свог покољења у поетским записима *Ex Ponto* и *Немири*, као и у циклусу прича уједињених ликом Томе Галуса. Први светски рат који је бануо у живот писца на почетку његовог стваралачког пута, с једне стране дао му је одређену тематску грађу за посебна дела, а с друге, и ово је вероватно важније, утицао је на формирање магистралне линије његовог стваралаштва – поимање историјске судбине свог народа. Излаз, продор из конкретне догађајне ратне нивоа на ниво уопштавајуће-историјски, универзални, општечовечански – оно што издваја дела Андрића, написана под утицајем Првог светског рата, из општег масива литературе на ову тему.

Кључне речи: Иво Андрић, Први светски рат, лирски записи, лирски јунак, прича, роман.

„Ко да изрази и пренесе ... оне колективне дрхтаје који су одједном затресли масама и који су са живих бића стали да се преносе на мртве ствари, на пределе и грађевине? Како да се опише оно таласање у људима, које је шло од немог животињског страха до самоубилачког одушевљења, од најнижих нагона крволоштва и подмукле пљачке до највиших подвига светачког жртвовања у коме човек превазилази себе и додирује за тренутак сфере виших светова са другим законима? Никад то неће моћи бити казано, јер онај ко то сагледа и преживи, тај занем, а мртви ионако не могу да говоре. То су ствари које се не казују, него заборављају. Јер да се не заборављају, како би се могле понављати?” (Андрић 1980: 304).

* olenadr@ukr.net

¹ Писац „помно је прикупљао стране и домаће књиге које су говориле о рату” – пише И. Тартаља у књизи *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поетике* (Тартаља 1979: 23). И. Андрић објављује рецензију на књигу незнатног француског сликара *Писма једног војника*, на Маринетијев *Алковен од челика*, *Нотурно* Данунција.

Можда се у овим речима из романа „На Дрини ћуприја” крије објашњење зашто је у стваралаштву Иве Андрића које се асоцира пре свега са филозофским схваћањем историјских судбина свог народа, тема Првог светског рата (чији је савременик и сведок био), остала у ствари маргинална. Њен одјек налазимо у лирским фрагментима збирке *Ex Ponto*, *Немири*, песмама и песмама у прози („1915”, „Дезертер”), у неким причама и делимично, као тло догађаја – у роману *На Дрини ћуприја* и *Госпођица*. А још – у рецензијама на нека ратна дела других писаца (писац је пажљиво пратио страна дела са ратном тематиком чему су потврда објављене у периодици рецензије на та дела) и у кратком аналитичком чланку *Наша књижевност и рат*, објављеном у загребачком часопису *Књижевни југ* из 1918. Чланак И. Андрића је од посебног интереса јер у југословенским књижевностима тог доба нема много уопштавајућих аналитичких расправа о утицају тог рата на националне књижевности. У овом чланку писац каже да су Срби и Хрвати (реч је о тзв. српскохрватској књижевности на подручју Аустроугарске монархије) – једни од ретких европских народа код којих тзв. ратна књижевност готово не постоји. Морамо да имамо у виду да је реч о 1918. г., и касније ће на овом подручју настати богата ратна литература, а друго – књижевни живот након почетка рата, нарочито код Срба, фактички се угасио. Овим објашњава ситуацију и сам аутор: у то страшно доба је ућутала душа народна и њен најнепосреднији израз – књижевност. Они који су на својим слабашним леђима пронели ратне ужасе – били су осуђени на ћутање – ратне катаклизме, политичка протеривања и други проблеми су „абсорбирали” књижевнике, одузели су им стваралачку снагу. Такво стање ствари, имало је, према мишљењу аутора, и очигледну предност: „lišeni smo slobode odluke i izraza, ali i svake mogućnosti da umetnički sagrešimo. Tako se je, usled našeg podređenog položaja u ratu, moglo dogoditi da u nas ostane nepoznat tip pevača slepe mržnje i efemernih nedostojnih strasti, dok su, u mnogo većim i kulturnijim narodima, i pravo ti besomučni 'junaci reči' za dugo davali beleg celoj književnosti, ponizujući tako umetnost do službenice najnižih instinkta, psihoze, mržnje i krvoločnosti neubrojivih masa” (Andrić 1918: 194). У овом чланку И. Андрић говори и о другом утицају рата: у литературу је дошао дух обнављања, писци виде колико је бедна и плитка многа предратна тзв. литература и како су ситни и безначајни њени мотиви; за уметност је дошло ново време, али нису сви спремни за нове задатке које поставља ново доба у историји човечанства. Што се тиче литературе о рату, она ће се сигурно појавити, историја ће својом страхотом и величином заносити најдаље нараштаје и давати им уметничко-литерарни материјал за непролазна дела. У томе се Андрић није преварио. Али изгледа да је сам црпио надахнуће у другој историјској грађи.

Али несумњиво је да су рат, а нарочито лично искуство ратних година, имали утицај на стваралаштво писца.

Талас масовних хапшења који је протутњао Аустроугарском након убиства Франца Фердинанда и почетка рата, обухватио је најбоље представнике српске, хрватске, словеначке омладине и интелигенције. Помало и парадоксално, али као последица утамничења напредних представника културе, и

српска, и хрватска, и словеначка литературе су се обогатиле низом квалитетних литерарних дела, међу којима су и таква врхунска као што збирке *Podobe iz sanj* И. Цанкара и *Ex Ponto*, *Немири* И. Андрића.

Искуство стечено за време мариборског тамновања допринело је стварању психолошког портрета свог покољења у поетским записима збирки *Ex Ponto* и *Немири*, као и у циклусу прича уједињених ликом Томе Галуса, насталих у међуратно раздобље и објављених различитих година: „Заноси и страдања Томе Галуса” (1934), „На сунчаној страни” (1952), „Сунце” (настала 1933, 1960. укључена је као део у *Постружничково царство*), „У хелији 115” (1960), „Искушење у хелији 38” (1924). У рукописној заоставштини писца сачувана је фасцикла с натписом *На сунчаној страни (Gallus)* у којој су пронађена два незавршена поглавља (а неколико скицирано) планиране књиге о Галусу. То је дало разлог да се 1994. објави реконструкција романа *На сунчаној страни*, који писац због неких разлога није завршио или је одустао од писања, али одломке је објављивао као посебне приче, често мењајући име Галус на неутралну реч младић, да би на тај начин приче добиле завршеност и независност од матичног текста.

Ж. Ђукић-Перишић, аутор студије о реконструкцији романа и приређивач књиге, образложено сматра да Тома Галус је литерарни двојник писца, јер су аутобиографске пројекције у роману врло уочљиве (Ђукић-Перишић 1994).

Тома Галус – из циклуса прича/незавршеног романа је ухапшен као сумњиви Босанац уочи почетка рата у Трсту куда је допутовао из Адена на повратку кући. У причи пред нама је аполитичан младић, који не може да до краја схвати зашто је ухапшен, шта се дешава у свету, и само слути долазак нових времена – патњи, злостављања, пораза у којима „човек ће јести човека као што животиња поједе животињу, само са мањим смислом”. Знамо да младић са именом Тома Галус појављује се у епизоди 19 поглавља романа *На Дрини ћуприја*. Видимо га уочи рата међу омладином која води дискусије о будућности свог народа. У то време је завршио гимназију у Сарајеву и планирао је отићи на студије у Беч. Као и многи његови вршњаци (а и сам писац), био је активни члан револуционарних националистичких ђачких организација, веровао је у неизбежан распад Аустроугарске, маштао је о стварању слободне државе „као један дио божје мисли, остварен на земљи”, писао је песме. Такве као што је Тома Галус из романа *На Дрини ћуприја* власти су после убиства престолонаследника хапсиле пре свега. Кривица Томе Галуса из недовршеног романа *На сунчаној страни* је само у томе да је млади Босанац. Овај младић, за разлику од оног из романа, никада није припадао омладинским организацијама, био је доста равнодушан према националистичким књигама и говорима и одрастао је без дефинисане свести о својој националности. Зашто је Андрић изабрао таквог јунака? Можда због тога да су такви случаји били масовног карактера: пука припадност словенским народима правила је у очима власти од човека непријатеља империје; а можда да би показао да чак од таквог аполитичног момка као Галус, држава може да одгоји свог непријатеља. Можда да би подцртао апсурдност државног система империје. Јер у затвору почиње духовни препород момка (прича

„Сунце”, *Постружничково царство*). Нашавши се у хелији са криминалцем Постружником (којег су послали у хелију као доушника и зато је постао врста симбола сусрета са оваплоћењем зла, чак са Сотоном), он осећа да је постао други човек, којег су патње направили прерано зрелим. Галус, који је раније размишљао само о томе како да докаже своју невиновност, да не компромитира себе којом неопрезном фразом, сада, као у некој опијености („сањам ово”), почео је да држи исте говоре о неопходности рушења Аустро-Угарске монархије и стварању властите државе као и имењак из романа *На Дрини Ћуприја*. Унутрашњи немири Галуса (о којима прича у својим белешкама), његово болно напето пулсирање душе подсећају и на интенсификацију осећаја и мисли Андрића из *Ex Ponta* и *Немира*. У лику и Томе Галуса и лирског јунака из његових поетских записа из времена тамновања, разоткрива се компликовани механизам истанчаног рада људске душе, која је остала сама са собом: у затвору, „у положају који ме понизује до скота, ја први пут појмих у мислима и обухватих осећањем смисао људског живота и борбе” (Андрић 1977: 12). Истина коју је, као што пише, схватио у затвору, пламти у његовој души у хелији. Слично тражење истине код Томе Галуса оваплоћује се у осећању чудесне опијености и опседнутости енергијом сунца, чији зраци једва продиру у хелију. Таква осећања Галуса слична су лирским рефлексима у тамничким записима Иве Андрића – осећај потпуног стапања са природом која се показује као јединствено скровиште за напаћену младу душу, свет хармоније и доброте – као противтежа жестоком свету људи. Симфонија сунцу која звучи у *Постружничковом царству* подсећа делимично и на тражење утехе и душевног мира у лепоти јесенских шума, плаветнилу неба или екзотици Суматре лирског јунака М. Црњанског из *Дневника о Чарнојевићу*. Подсећа нас и на језиво предсмртно тражење сунца у човековом животу (ратних) јунака украјинског писца О. Турјанског (*Ван граница бола*). Сунце не напушта Галуса чак ни у сновима, и стварност сивих и мрачних јутара пренерази га својим контрастом са ноћима, пуним сунца и богатства боја и осећаја, овим вечитим контрастом између наших тежњи и стварности, који се оваплотио у наслову познате Андрићеве збирке *Шта сањам и шта ми се догађа*. Тежња јунака за сунцем осећа се и у причи која је дала наслов ненаписаном роману – *На сунчаној страни*. Само ова прича је написана у првом лицу. На сунчаној страни је хелија у којој је смештен јунак приче. Ова прича је обележена мање филозофском напетостју, а више „свакодневностју”. Сиже је усредсређен на осећајима и расположењима неколико пријатеља који проводе време у гледању прозора једне оближње куће и праћењу жене која је сваки дан окачила на прозор крлетку са птичицом. Овај прозор је за осуђенике значио јединствену везу са спољашним светом. Занимљиво је да је сличан сиже постао основа приче хрватског писца и новинара Ника Бартуловића који је у време атентата у Сплиту уређивао јединствени далматински дневник *Слобода* и био је ухапшен још пре почетка рата. Међу његовим најбољим друговима у затвору је био Иво Андрић (раније га је познавао само из публикација), а повезивали су њих исте младе године, први књижевни покушаји, рад у револуционарним организацијама, у омладинским новинама.

О томе Н. Бартуловић пише у аутобиографском делу *Мој пријатељ Томислав Малвасија* у којем је прича усредсређена на чудноватом и оригиналном лику криминалца Томислава чији је живот био на чудан начин испреплетен са „политичким” затвореницима – Бартуловићем и његовим пријатељима. Прича Н. Бартуловића *Издаја Илије Берића* приповеда о његовом тамничком искуству прве ратне године. Његово друштво, исто као Андрићеви јунаци, по цео дан буљи у прозор једне куће, успоставивши чак и неку врсту контакта са газда-рицом стана. Код Н. Бартуловића прича о том гледању младе жене на прозору има још и аспект разоткривања болесних страна националних односа: Хрват-Талијанка-Србијанац. Очигледно да је у основи прича И. Андрића и Н. Бартуловића заједничко сужањско искуство прве године рата. Сличност овог искуства уочљива је и у кратком тексту *Марибор 1914* који је Н. Бартуловић објавио у *Књижевном југу*. То су кратки лирски записи, рефлексије који одражавају разноврсне нијансе осећања и расположења лирског јунака. Поетичност, осећај дубоке везаности са природом, активно коришћење описа природе за испољавање различитих нијанси својих најскривенијих осећаја и мисли подсећају на фрагменте тамничких лирских записа Андрића, први пут објављених такође у *Књижевном југу*.

За боље разумевање теме Иво Андрић и Први светски рат значајан је пишчев текст *Победник*, који је настао у међуратно раздобље али је објављен 1976. у *Кући на осами*. У причи је реч о библијским временима, о борби Давида и Голијата. Давид је победио, али осећа само неподношљив бол и умор. Триумф за њега значи само „бол и огањ из ког се не излази”, „неподносив бол и терет који је претио да смрви” (Андрић 2008: 30). Символично значење добија и глава непријатеља која више није страшна, него тешка. Овај текст се може тумачити пре свега у два правца. Као психолошко понирање у проблем људске тежње према слави и тријумфу, према висинама које захтевају потпуне чак и следе пожртвованости, – и чина њеног достизања, у којем човек „изгори”. „Једни су који дела чине а други који уживају плодове и ликују”, – каже писац (Андрић 2008: 30). Овде се осећа и одјек Андрићевих размишљања о трагичној самоћи великих људи, чије тежње и стремљења остају остају неразумљива за друге, јер се дух таквих људи подиже високо изнад просечности. С друге стране – овде је реч и о компликованом ставу андрићевог нараштаја према еуфорији изазваној победилачким ратом, и о противречним осећајима као последици несклада између очекивања и нада ове генерације у вези са стварањем нове државе, и њеног реалног облика. Баш овај драстичан несклад између сања и очекивања генерације југоромантичара и поратном стварношћу изазвао је код трезвене интелигенције болна расуђивања о својој садашњости (Крлежа, Цесарец и др.). „Ко би рекао да је овако мрачно у душама хероја!” – узвикује Андрић (Андрић 2008: 30). А један његов други текст – *Изнад победа* – оштро и бескомпромисно обрачунава са „урликом о победи”. Јер поимање категорија победа-пораз код таквих писаца као што је Андрић има сасвим друга мерила него код моћника овога света. То је дубоко хуманистички поглед, приступ лишен уско националне псеудопатриотске заслепљености, кићености, али обогаћен истанчаним осећајем

праведности вишег реда – социјалне и општељудске: „...све је мање хлеба на свијету и снаге у људима, док земљом пролази лаж о побједи”; „Ваша побједа има ниско чело и црвене очи. Проклето је ваше огњено побједничко вино. О, не окрепљује оно и не весели!” (Андрић 1977: 99). У исто време Црњански у песми *Победи* (која нема актуелне историјске обојености него римску атрибутику, а инспирисана је ратом) саркастично каже: „Jednu nikad ne vukoše tvoja kola: čast”. А у *Našoj elegiji* још драстичније изјављује „Prokleta pobeda i oduševljenje. Da živi mržnja smrt prezrenje” (Crnjanski 1983a: 20–21). О томе да такво схваћање победе није случајно у стваралаштву И. Андрића потврђује још један текст, прича „Писмо из 1920. године”. Наратор приче среће свог бившег школског знанца Макса Левенфелда који је провео рат у босанским батаљонима на различитим фронтима. Као главну тему приче можемо вероватно одредити визију Босне очима другог. Али нас занима један други аспект приче – утицај рата на Макса. За њега не постоје непријатељски фронтови. Пре свега он види дубину и масовност људских патњи и то је за њега прва и једина истина рата која онемогућује разумевање и прихватање других ствари. Наратор, како он каже, остао је запрепашћен тврдњом свог саговорника да „честита победницима и – да их дубоко жали, јер побеђени виде на чему су и шта треба да раде, док победници још и не слуте шта их чека” (Андрић 2008: 232). Али ове речи не само не противрече ономе шта говори Андрић о рату, већ су сродни духу приче „Победник” и општепознатим речима из лирског записа „Изнад побједа”: „Бог држи руку на тјемени побјеђених а побједник је сам и његова радост пламти и гасне. Све што је наде, утјехе и љепоте нљ свијету открива се очима побијеђених; побједници су слијепи, дрхте и горе, и немају ништа до своје дивље пламене радости иза које остаје пепео”. И још: „Нема пораза ни побједа него увијек и свуда, код поражених једнако као и код побједника, напаћен и понижен човјек” (Андрић 1977: 99–200). Значајно је да ова размишљања о рату и о цени победе, о победи и о поразу, проузрокована сасвим реалним догађајима и особним искуством, превазилазе своју историјску конкретност, и искуство пролазно прераста у универзално, добија општељудску и ванвременску актуелност.

У „Писму из 1920. године” наратор тако тумачи свој утисак од разговора са знанцем: „После тога великог рата сретало се међу интелегентима доста таквих *кивних* људи, кивних на неки нарочит начин, на нешто неодређено у животу. Ти људи нису налазили у себи ни способност да се мире и прилагођавају, ни снагу за велике одлуке у противном правцу” (Андрић 2008: 232). Та дефиниција „кивни” људи, којом наратор карактерише свог саговорника, чини се мало преоштра. Вероватно је реч о људима које западне литературе одређују као изгубљена генерација. Изгледа да је Макс типичан њен представник – школовани младић који је рат провео на бојиштима и виђено и доживљено је изазвало болно разочарење у човеку и напредку човечанства. Кратка информација о каснијој његовој судбини сведочи да он није изгубио идеале човечности и милосрђа и није престао да тражи себе у новом, промењеном свету (супротстављање апсурда и нељудскости света општељудским вредностима је једна од карактеристичних црта представника те генерације)

с једне стране, а с друге – ипак његово тумарање светом, самопожртвованост у помоћи сиромашним и јадницима, сведочи и о одређеном душевном сло-му. Изгледа, он се осећао као јунак Ремарковог романа *Повратак*. У српској књижевности, као и код других словенских народа, због одређених историјских околности у којима су они ступили у рат и завршили тај рат, не постоји феномен изгубљеног нараштаја. Али постоји нешто барем мало слично – покољење омладине коју је Црњански дефинисао као „уморна” или коју можемо условно назвати разочарана. Заправо у прози југословенских писаца присутна је сложена контаминација два аспекта осећања. С једне стране – осећај празнине, слома вредности и идеала. Балканско ратно позориште је било једно од најкрвавијих; апсурд рата је овде још оштрије испољен јер су суседњи словенски народи међусобно ратовали за туђе интересе, а расколи идентитета у сваком од њих болесном траумом обележили националну интелигенцију. С друге стране – осећај рађања новог, неопходности стварања новог у духовном, уметничком животу, као и у друштвено-политичком. Зато што за словенске народе време једне од највећих трагедија у историји човечанства било је ипак и време рађања, афирмације националних држава. Мада је већину интелектуалаца и грађана Краљевине СХС стварање нове државе брзо довело у разочарење.

Појам „уморна” омладина није постао популаран и општеупотребљив. Више пута служио се њиме Црњански, на пример у *Дневнику о Чарнојевићу*: „уморан сам”, „сам сам и уморан”, „уморан од свега тога”, „у мени беше неки умор који нема ни узрока ни господара”. Умор овде наступа као доминанта субјективног осећања главног јунака који се вратио из ратних ровова. Али се овај појам користи и за Чарнојевићеве/Рајићеве вршњаке, другове („Називали смо се ’уморна омладина’”). Мада се тај коментар, направљен после рата, односи на предратни живот јунака у Бечу, може се континуирано пренети и на поратно време. Нека врста умора осећа се и у причању о повратницима из рата из Андрићевих „Рзавских брегова”: „А кротки побједници се разиђоше по кућама; сједе крај огњишта и одвиклим покретима милују дјецу или хране кокоши. Понеки стоје дуго на крњем мосту, посматрају зелену брзу ријеку и све запиткују је ли баш то та Дрина” (Андрић 2008: 67). Сазвучност умору, разочарању и самоћи приповедача *Дневника о Чарнојевићу* Црњанског осећа се у Андрићевом *Ex Pontu*: „Велик свијет. Велик терет и велик умор. Дубока ноћ. А човјек сам” (Андрић 1977: 131); „Као зид од мрака, вјетра и магле стао је преда мном умор и страх, тај црни терет с којим сам се родио, страшан и непролазан, а ја сам сјео у његову сјену и заплакао” (Андрић 1977: 53); „Живот је дуг у мучан, како да га пребродим, кад на мене наиђе умор и жеља смрти” (Андрић 1977: 54). Мада у збиркама запажамо изразиту доминацију осећаја друге врсте – самоће и патње, а умор се артикулише као „црни терет с којим сам се родио, страшан и непролазан” (Андрић 1977: 53), рат као одлучујући разлог таквог осећања не изазива сумњу. Као што је *Дневник о Чарнојевићу* дневник једне душе поражене ратним вихором, тако је и Андрићева лирска проза *Ex Pontu* – ратни лирски дневник, „мисаони дневник младог заточеника”, „субјективни рефлекс ратне пустоши” (Тартаља 1979: 12–13, 23),

и зато тема посебног реферата могла би бити мисаона сличност, подударност расположења лирских јунака двају дела. Рецимо Андрићево признање: „Сви-ма, широм цијелог свијета, који су страдали и страдају ради душе и њених великих и вјечних захтјева, посвећујем ове странице, које сам некоћ писао само за себе, а данас их шаљем свој браћи у болу и нади” (Андрић 1977: 9) слично је посветама многих књига представника изгубљене генерације и сведока ратних збивања,² само код Андрића ове патње, а и посвета, добијају шире и више уопштавајуће звучање.

У Андрићевој збирци су изражене оне црте о којима је говорио Црњански поводом Флобера – црте које у 20. веку, према мишљењу писца, треба да воде према новом типу прозе, и које су најбитније у сликању новог човека послератног времена, човека који је видео релативност и крхкост норми и форме друштвеног живота, изневерио се и осетио транседентне поноре битисања: „Nikada se у XIX stoleću nije ovako duboko osetila velika i beskrajna veza između bolova i patnji celog sveta. [...] Nikada se у XIX veku, nije ovako osetilo, da je gola duša ono što je najdragocenije у književnosti; i dalje: „Bol njegov vezan je за sve patnje у svetu; on zavičaja nema više...” (Срњански 1983b: 239–240).

Ако у лирским записима *Ex Ponto* и *Немири*, као и у причама о Галусу рат је доживљен и приказан из субјективне перспективе лирског јунака, у другим делима И. Андрића рат је приказан из посве другачије – епске перспективе. Отприлике двадест година пре романа *На Дрини ћуприја* И. Андрић пише приповетку „Рзавски брегови” (1924), прву приповетку са елементима кронике (Кољевић), у којој користи тип приповедања који ће каснији користити у роману (Вучковић 2006: 89). Светски рат је приказан као тотално зло у којем „нису се више издвајали поједини догађаји ни распознавала поједина лица” (Андрић 2008: 66). Али су неке трагедије ипак посебно запањивале. И о једној таквој – бесмисленој смрти газде Недељка Ђукановића од руку шуцкора – нешто детаљнија прича. Ово дело је „прича о ратном насиљу као нечем неприродном” (Кољевић 1995: 37) и о Рзавским бреговима као симболу вечитог и неуништивног, неподложног људском злу. И зато се прича завршава оптимистичким нотама. Као и касније роман *На Дрини ћуприја* – упркос очајничкој стварности, на фону безбројних смрти, разарања, страдања и масовних протеривања Срба, крај романа је ипак испуњен историјским оптимизмом и вером у бесмртност људског стваралачког начела.

Последња три поглавља романа *На Дрини ћуприја*, прича „Рзавски брегови” и делови романа *Госпођица* који садрже описе ратних разарања, имају одређену сличност – више пажње је додељено догађајима судбоносног дана Видовдана, првим реаговањима на сарајевски атентат, почетку рата, мобилизацији, српским погромима, манифестацијама у подршку рата, протеривањима Срба, масовним хапшењима, погубљењу „шпијуна” и „сумњивих” лица,

² Ја пишем „за оне који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани”, изјављује М. Црњански; а Р. Олдингтон – да је његова књига надгробни плач и неспретни покушај да се подигне споменик генерацији која се многоме надала, часно борила и дубоко патила. Може да се наведе и низ других примера.

расположењу међу различитим слојевима друштва и пре свега међу Србима, формирању чета шуцкора и њиховом злостављању Срба. Ове кључне тачке почетка рата, са више или мање уметничке вештине и убедљивости и детаљности, описане су у многим делима о Босни тог времена. Али, за разлику од њих, у поменутих делима И. Андрића та грађа се разоткрива кроз осветљавање механизма претварања још недавно пригушеног и контролисаног међуетничког и религиозног непријатељства у експлозију незадржљиве мржње, „беса мрзости” (Андрић) као специфичног феномена Босне.

Догађаји Првог светског рата и лично искуство у њему – дубоко разочарење, изазвано банкротирањем хуманистичких вредности човечанства и надопуњено и продубљено разочарењем у поратној стварности новонастале државе – имали су вишеслојни утицај на стваралаштво И. Андрића, дубљи и сложенији него се може учинити на први поглед. Ако погледамо одсликавање ратних догађаја у стваралаштву И. Андрића само на тематском нивоу, тај утицај не изгледа много јак и пресудан. Али имамо и други, прикривени утицај. Рецимо, сам Андрић је признавао да му је тамновање у мариборској казниони помогло да „обележи основни круг и осенчи средишњу линију за *Проклету авлију* (Јандрић 1977: 31). О томе да је Андрићево тамновање постало за његово стваралаштво „пресудно лично искуство које га је окренуло историји и прошлости као нечем незаобилазном и дубоко значајном”, писао је С. Кољевић (Кољевић 1995: 17). Дакле, Први светски рат који је бануо у живот писца на почетку његовог стваралачког пута, с једне стране дао му је одређену тематску грађу за посебна дела, а с друге, и ово је вероватно важније, утицао је на формирање магистралне линије његовог стваралаштва – поимање историјске судбине свог народа. Излаз, продор из конкретног догађајног ратног нивоа на ниво уопштавајуће-историјски, универзални, општечовечански – оно што издваја дела Андрића, написана под утицајем Првог светског рата, из општег масива литературе на ову тему.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 1918: I. Andrić, *Naša književnost i rat*, Zagreb: *Književni jug*, II/6, 193–195.
 Андрић 1967: И. Андрић, *Госпођица*, Београд-Сарајево: Просвета-Свјетлост.
 Андрић 1977: И. Андрић, *Ex Ponto. Немири. Лирика*, Београд: Просвета.
 Andrić 1980: I. Andrić, *Na Drini ćuprija*, Sarajevo: IRO „Veselin Masleša”.
 Андрић 2008: И. Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: Завод за уџбенике.
 Вучковић 2006: Р. Вучковић, *Андрић, паралеле и рецепција*, Београд: Свет књиге.
 Ђукић-Перишић 1994: Ж. Ђукић-Перишић, Напуштено градилиште, у: И. Андрић, *На сунчаној страни* (реконструкција романа), Нови Сад: Матица српска, 7–28.
 Jakobson 2010: P. Jakobson, Ivo Andrić i Prvi svetski rat, у: P. Jakobson, *Južno-slovenske teme*, Beograd: Slovo Slavia, 213–218.

- Јандрић 1977: Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем. 1968–1975*, Београд: СКЗ.
Кољевић 1995: С. Кољевић, *Андрићево ремек-дело*, Бања Лука: Глас српски.
Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.
Crnjanski 1983a: М. Crnjanski, *Pesme*, Beograd: Nolit.
Crnjanski 1983b: М. Crnjanski, *Eseji*, Beograd: Nolit.
Црњански 1994: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Земун: „Драганић”.

Олена Дзјуба-Погребњак

ИВО АНДРИЧ И ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА

(Резюме)

Целью нашей работы было изучить, в какой степени Первая мировая война повлияла на И. Андрича как писателя. Материалом для этой статьи послужили книги *Ex Ponto*, *Немири*, отдельные стихи и стихи в прозе (*1915*, *Дезертер*), рассказы *Писмо из 1920*, *Рзавски брегови*, цикл рассказов о Галусе, частично романы *Мост на Дрине* и *Барышня*, рецензии на военные произведения других писателей и статья *Наша литература и война*. Опыт, приобретенный за время мариборского заключения Андрича способствовал созданию психологического портрета своего поколения в поэтических записях *Ex Ponto* и *Немири*, а также цикле рассказов, объединенных образом Томы Галуса. Первая мировая война, которая ворвалась в жизнь писателя в начале его творческого пути, с одной стороны дала ему определенный тематический материал для произведений, а с другой, и это вероятно важнее, повлияла на формирование магистральной линии его творчества – осмысление исторической судьбы своего народа. Выход, прорыв из конкретного событийного военного материала на уровень обобщенно-исторического, универсального, общечеловеческого – это то, что выделяет произведения Андрича, написанные под влиянием Первой мировой войны, из общего массива литературы на эту тему.

Ключевые слова: Иво Андрич, Первая мировая война, лирические записи, лирический герой, рассказ, роман.

Мирјана К. ДРНДАРСКИ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

АНЕКСИЈА БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ У ВИЋЕЊУ ИВЕ АНДРИЋА

Сагледавајући прошлост, Андрић у роману *На Дрини ћуприја* преплиће два наративна поступка. Први је својствен класичном историјском роману који историјске догађаје представља онако како су се одразили на живот људи, односно како су их доживели појединци у одређеној локалној или националној заједници. С друге стране, Андрић уводи наратора, који описује оно што се догађа, а заправо излаже став аутора. Важна и преломна историјска збивања, попут Анексије Босне и Херцеговине најсажетије се описују у тренуцима самих догађања. Много опширније описују се њихова ишчекивања, или пак, њихове последице.

Кључне речи: историјски роман; приказивање прошлости, наративни поступак, наратор, однос општег и индивидуалног; Босна и Херцеговина.

Андрић је за себе рекао да је „само и једино песник пролазности”, што никако не значи да не воли живот. Пратећи пролазност, он прати „оно што је било, што јесте, и што ће опет негде и за некога бити, оног што траје у вечитом настајању”. (*Знакови*, 1, 147) Овај бескрајни пут од настајања до нестајања заправо је вечито трајање, а као симбол тог трајања за њега је камени мост на Дрини, „који траје и стоји чврсто”, бео, вечито млад, нерањив, као неми сведок живота и судбина које се око њега плету. Ћуприја на Дрини је главни „јунак” Андрићевог романа управо у том смислу, а никако сама по себи. Јер, како писац каже, једна таква грађевина никада не ниче случајно баш на одређеном месту, већ увек настаје као „искључив стицај материјалних потреба и околности”. (*Знакови*, 1, 250). Самим тим, између такве грађевине, у овом случају моста, и њеног окружења, односно људи који око ње живе, успоставља се чврста а истовремено невидљива веза. Мост на Дрини настао је као резултат потребе да се повежу две обале реке, а његово трајање тече паралелно са судбинама људи који поред њега живе. И опет, као неми сведок историјских и политичких догађања и различитих људских судбина и људске пролазности, он све до пред крај романа остаје постојан и недодирљив у свој својој лепоти.

* nenad.ljubinkovic@yahoo.com

О историји касабе, ђуприји на Дрини и уопште, о минулим догађајима, Андрић приповеда уз помоћ специфичног наративног поступка. С једне стране, користи класичну технику историјског романа: догађаје приказује онако како су се одразили на живот и психологију људи, и то не само појединаца, већ и појединих друштвених група или одређене локалне заједнице. Пропадање Турске царевине, на пример, Андрић прати кроз избегличку судбину породице Мујаге Мутапчића. Повлачећи се пред непријатељем, селећи се из Србије у Босну и натраг, она свој избеглички круг затвара у земљи са туђинском влашћу, у сталној стрепњи и страху од надолазећих догађаја. С друге стране, продор нових идеја међу српском омладином исказује се кроз ликове младих школованих људи и њихове разговоре, а стање духова одражава се и на сам изглед вароши, као и на начин живота. Сами догађаји веома су сажето описани. Они се више наслућују и ишчекују, о њима се разговара. Акцент је на последицама и променама до којих они доводе, а посебно је важан начин на који их ликови романа доживљавају, чиме се остварује принцип опште кроз појединачно. Историјске и политичке прилике утичу на размишљања и понашање људи, на саму физиономију вароши. Индивидуално и психолошко осликавање догађаја доминира и када се говори о самој изградњи моста. Он јесте настао као резултат потребе да се споје две обале реке и олакша живот становништва. Па ипак, мост је суштински настао у визији Мехмед паше Соколовића и његовим тескобним сећањима на насилно одвођење из родног села једног хладног новембарског дана, на голе камените обале реке и тешко и опасно пребацивање скелом преко мутне воде. Из ових сећања која га никада нису напустила и трајног осећаја нелагодности јавила се у њему жеља да изгради мост који би саставио две обале, два прекинута краја друма, како писац каже. Ову жељу је и остварио и тако повезао Босну са Истоком, тј. „место свога порекла са местима свога живота” (*На Дрини ђуприја*, 23–25).

С друге стране, у свој историјски роман Андрић уводи наратора, као неку врсту посматрача, који читаоца уводи у догађаје, објашњава их, сведочи о томе како су их људи доживљавали. Он заправо излаже став аутора, чија се размишљања често и директно износе. Управо је ово преплитање објективног и субјективног принципа оно што овај роман чини посебним и изузетним.

Историјске догађаје везане за Анексију Босне и Херцеговине, а то се одражава и на структуру самог романа, Андрић посматра и представља у три фазе. Прву фазу одређује период од 1878. до 1908. године, односно од окупације до Анексије. Друга фаза је представљена Анексијом и догађајима који су јој непосредно уследили. Трећи период је време Балканских ратова и њиховог утицаја на дешавања и живот становништва у пограничној касоби која је прави протагониста Андрићевог романа. Према томе, у историјском смислу, Анексију Босне и Херцеговине Андрић није приказао као јединствен, изолован догађај, већ као сложени процес који има предисторију која га објашњава, али исто тако има и последице, друштвене и историјске, које се, са своје стране, могу посматрати као припрема или наговештај каснијих догађања. Другим речима, период окупације увод је у Анексију, док је уз-

рок потоњих превирања и националног буђења. Самој Анексији Андрић даје најмање простора: она углавном представља само озваничавање постојећег стања и у животу људи везаних за вишеградски мост, не изазива посебне промене или узбуђења. Много већа таласања, како у интимном животу људи тако и у друштвеним збивањима, изазвала је окупација 1878. године, до које је дошло после Берлинског конгреса и која је довела до огромних промена, које са собом носи свака смена власти. Аналогно томе, духове је касније усталасао одјек Балканских ратова, односно борба за национално ослобођење српских земаља од турске окупације, што је код Срба у Босни и Херцеговини пробудило наде у њихово национално ослобођење и постепено уносило све више немира у до тада прилично статичан и уходан живот касабе

У складу са принципима историјског романа догађаји се овде осликавају кроз живот људи, становништва, и групе као такве, али и појединаца, односно ликова који повремено израњају из масе и чија је функција да својим осећањима и понашањем покажу колективно расположење и реакције одређених социјалних и националних група. Период окупације Андрић осликава кроз осећања и понашање турског дела становништва, које се одједном нашло у подређеном положају. У почетку долази до очекиваних превирања, међусобних спорова и неслагања, па чак и сукоба. Свађе и ексцеси дешавају се у сенци прогласа генерала Филиповића, на српском и турском језику, упућеног становништву Босне и Херцеговине. У њему се акценат ставља на мир и благостање које Аустроугарска царевина обећава поданицима. Као одговор на ово обећање, у народу, турском, долази до неслоге, која често прелази у мржњу и сукобе. Лик који симболично представља жртве оваквих сукоба јесте Алихоца Мутевелић, који се противи неорганизованом и стихијском отпору, због чега га прегрејани и помахнитали „родољуби” прикују ухом за ограду моста.

Како код Андрића догађаји теку циклично (после буре и немира долази миран, или боље речено, наизглед миран период, па се опет деси нешто што узбурка духове и тако непрекидно), тако се и овде након почетног шока и зачуђености коју је после, како писац каже, „дотрајале Турске” и расула које је у њој прерасло у природно стање, изазвала једна нова, добро организована сила, која је указивала на сасвим нови ред и поредак у свим порам друштва, ситуација полако смиривала и живот кренуо уобичајеним током. У затвореној средини, отпорној на промене, све се, међутим, мењало споро. У почетку се мењао само спољни живот касабе, па тако извесно време новог живота није ни било, већ су старе навике коегзистирале са новим обичајима. У оваквом амбијенту долази до изражаја муслимански фанатизам, осликан у трагичним ликовима људи који не прихватају промене.

Догађаји се преплићу са личним судбинама, често трагичним. Тако сусрећемо читаву галерију ликова, чији је отпор најчешће пасиван, али ипак „дубок и искрен”. Међутим, како време „никада не иде у назад”, људи су се ипак привикавали на нови поредак ствари, а том процесу привикавања доприносила је и извесна материјална сигурност коју је нова власт реформам доносила. Оно што је занимљиво, у социолошком смислу, јесте повратни

утицај који је касаба вршила на дошљаке и носиоце аустријске власти: после одређеног периодаведеног у овој забаченој и конзервативној оријенталној средини, и они су неизбежно почели да трпе њене утицаје. Веома сликовито ове узајамне утицаје, ову интеракцију, Андрић објашњава описујући игре домаће деце са децом дошљака. Странци-дошљаци уводе нове игре, нове изразе, нове играчке, али истовремено од домаће деце уче њихове песме, изразе, изреке, старинске игре, попут клиса и шуге.

Догађај који у Андрићевом роману представља директан наговештај Анексије јесте изградња железнице уског колосека, која је требало да веже Сарајево са границом Србије код Вардишта и границом турског Новопазарског санџака код Увца. Званично, ова пруга се називала „источна железница”, а пролазила је кроз саму касабу, као најважнију успутну станицу. О стратешком и политичком значају ове пруге много се писало и она се директно везивала за политичке циљеве Аустроугарске царевине и предстојећу анексију Босне и Херцеговине.

Сам чин Анексије, после званичног царског прогласа, истакнутог на мосту као што је то био случај и у време окупације, описује се кроз одраз овог глобалног историјског догађаја у малој, микросредини. Поново до изражаја долази политички песимизам малих, обичних људи, осећај немоћи пред самовољом великих сила. Промене које доноси аустроугарска власт са Анексијом само се убрзавају. Оне се опажају на изгледу саме вароши, на стању духова, који, слично данашњем модерном времену, падају под утицај крупних речи, помпезних говора и сензационалистичких идеја.

Наилази период у коме догађаји као да се убрзавају. Покретач нових превирања, нове узнемирености и напетости јесте почетак Балканских ратова, који је у српском живљу пробудио нове наде, а код Муслимана осећај напуштености. Символ ових других је сам мост, који је са изградњом железнице изгубио значај споне између две обале, између истока и запада, и остао некако усамљен, напуштен и одсечен од остатка света, али и даље узвишен и моћан, као оличење вечне и непроменљиве лепоте. На сцену ступају ликови Срба који су носиоци нових идеја, филозофских, политичких и културних. Андрићево виђење овог периода и ових младих људи, који с надом гледају у будућност, још један је израз његовог песимизма. Све оно о чему је ова генерација, којој је сам припадао, маштала, чему се надала – за њега су само илузије. И као што се по мноштву илузија разликовала од претходне (а једна од тих илузија је и она да ће променити свет), тако је и њен суноврат био страшнији: како писац каже, није давно било поколења које је имало мање од живота, које је имало више страдања, несрећа и погибија. Стварност је тако, као и увек код Андрића, распршила илузије, учинила их трагичним. Уосталом, како он у *Знаковима поред пута* истиче: „живимо од илузија, од њих и гинемо”. Што више илузија, а било их је и превише, тим више разочарања и страдања.

ЛИТЕРАТУРА

- И. Андрић, *Знакови поред пута*, 1, Београд, Политика-Народна књига, 2005.
И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Нови Сад-Београд, Матица српска-СКЗ, (Српска књижевност у сто књига, 80), 1971.

Mirjana Drndarski

THE ANNEXATION OF BOSNIA AND HERZEGOVINA BY THE VIEW OF IVO ANDRIĆ

(Summary)

Presenting the past in the novel *The Bridge on the Drina*, Andrić makes a combination of two different narrative proceedings. The first one, characteristic for a historic novel, unveils personal projections of historical and political events. The other one introduces a narrator, who takes a role of a witness and interpreter of the events and human reactions, but practically exposes the author's attitude. The important historical events are shortly described as they happened. They are reduced to their human dimension, to the expectations of what is going to come about, or to the consequences of what has already happened. The same narrative proceeding is applied to the novel *The bridge on the Drina*.

Бранко Р. ЗЛАТКОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд**

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИВО АНДРИЋ У СЕЋАЊИМА И КАЗИВАЊИМА САВРЕМЕНИКА

Око једне од најважнијих личности негдашње југословенске књижевности и јединога нобеловца са ових поднебља, Иве Андрића, створило се замашно, карактеристично и занимљиво усмено предање. Многе и разноврсне усмене приче и анегдоте настале су и кружиле већ за његова живота. Међутим, после његове смрти настала је читава еуфорија објављивања разноликих новинских написа и књига сећања савременика. У тој наративној грађи, често топло интонираној, али неретко обојеној и некритичким, фелтонистичким и сензационалистичким писањем, формирала се особена биографија Иве Андрића. Казивања, која су доминантно анегдотског карактера, прате читав Андрићев животни круг, представљају његов друштвени и приватни живот и сведоче о његовом стваралаштву.

Кључне речи: Иво Андрић, биографија, казивање, анегдота, усмена прича, мемоарска сећања.

О знатним и знаменитим личностима одувек се приповедало. Тако се и око једне од најважнијих личности негдашње југословенске књижевности и јединога нобеловца са ових поднебља створило замашно, карактеристично и занимљиво усмено предање. Многе и разноврсне усмене приче и анегдоте настале су и кружиле већ за живота Иве Андрића. Он је неке од њих чак био у прилици и сам да чује, те да им одрекне или пак потврди веродостојност. Када је Гвозден Јованић, ондашњи помоћник републичког секретара за културу Републике Србије, у нешто неформалнијем разговору, уз чашу вина, пожелио да сазна колико су основане неке анегдоте о Андрићу, писац је на то одговорио: „Nije tako bilo, ali ako je vama stalo do toga, molim vas, ostanite uvereni da je sve to tako bilo kao što ste rekli” (Popović 1976: 63). Једном згодом, Љубо Јандрић је упитао Андрића: „Кажу да сте једно вријеме друговали с неким припростим човеком, а када сте престали да се виђате са њим, рекли сте: *Па, он ми је био потребан као модел за једну моју личност.*” Андрић

* branz_1973@yahoo.com

** Ова студија је резултат рада на пројекту *Српско усмено стваралаштво* (178011) који се реализује у Институту за књижевност и уметност у Београду и који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

је ову причу одлучно одрекао (Jandrić 1982: 358). Међутим, како налазимо у разноврсној приповедној грађи, нису све приче биле сасвим без основа. Тако се Коста Димитријевић интересовао за тачност анегдоте о Андрићевом земљаку, новинару из Босне, који му је након дуга разговора, одмах сутрадан, донео готов текст интервјуа, молећи га за ауторизацију. Андрић је одговорио са смешком: „Да, прочитао сам тај текст. И верујете, ништа нисам имао против. Само сам на крају додао: *Дозвољавам – после моје смрти*. Као што сте се уверили, неке анегдоте и нису измишљене”, закључио је Андрић (Димитријевић 2010: 23).

Међутим, Андрић је, ипак, био противан ширењу анегдотских садржаја о књижевницима. Сматрао је да анегдоте више приличе мртвим писцима, те и да је познато како настају анегдоте о књижевницима и да су оне више карактеристичне за оне који их причају, него за оне о којима причају (11). Такође, он вели да приватни живот писца никада није оно што представља и његово дело. И једном је уз помоћ анегдоте сликовито образложио то своје мишљење. „Постоји једна анегдота”, казује Андрић, „о томе како је Ђура Јакшић написао родољубиву песму *Падајте браћо*. Прича се, како је Ђура Јакшић једном пијан пао, разбио нос и после тога написао ту песму. Шта ће то? Имамо једну лепу патриотску песму, а уместо ње, измишљамо један баналан инцидент из песничког приватног живота” (72).

Такође, Андрић је био уверења да о њему кружи мали број анегдота, те да он није особито занимљив за анегдотичаре, јер он, како тврди на једном месту, „не иде као Хемингвеј у лов на лавове, не прави боемске скадале, не даје сензационалне изјаве” (105). Међутим, и упркос томе, чудило се опет зашто неки читаоци, људи које је случајно сретао, чак и пријатељи, траже нешто нарочито, неочекивано и бурно у његовом животу. „*Zag ne znaju*”, питао се, „*da je kod mene sve obično, da običnije ne može da bude i da nikakva čuda ne nosim uza se*” (Jandrić 1982: 34–35). Сматрао је, стога, да није интересантан ни за биографију, нити за мемоаре. На једном месту о томе пише: „Ја сам се увек клонио казивања о себи. Ни по коју цену не бих пристао да напишем неку врсту исповести... Енглези имају лепу мисао о томе која гласи: *Има више начина да се лаже, један од њих су мемоари*” (10). А, када му је једном у разговору Драган Јеремић споменуо како би ради евентуалних биографских нетачности писац требало да састави сопствену биографију или да некоме другоме то омогући, Андрић му рече да он то не жели, „*jeg podaci iz života mogu kritičare uvek da odvedu na pogrešan put i da tumače delo pisca podacima iz njegove biografije. Kada bi se, nekim slučajem, otkrilo da mi je neka tetka bila Francuskinja, onda bi se sigurno našao kritičar koji bi sve što sam rekao o Francuzima tumačio mojim ličnim odnosom prema toj tetki, a to bi u svakom slučaju bilo pogrešno*” (Popović 1976: 48–49).

Такође, када се једном повео разговор о експонатима у Музеју књижевности у Сарајеву, Андрић је био противан било каквих изложби о њему, па је тим поводом изјавио: „*Bože moj, kako mi je samo bilo teško kada sam prvi put video kako su izložili Vukovu drvenu nogu. Pa nije on, zaboga, njome pisao. Što je neukusno – neukusno je. Cele te noći nisam mogao oka da sklopim. Malo-malo,*

pa pomislim na taj komad drveta. Ne znam šta im je on skrivio, pa da ga izlože” (Jandrić 1982: 237).

Међутим, особито је остала пословична његова одбојност према новинарским интервјуима. „Kad me intervjuišu”, вели Андрић, „ja se osećam kao da od mene traže da otpevam ariju iz *Rigoleta*, a ja sam za pevanje ...” (Popović 1976: 23). Страховао је од неумесних питања, па је, у вези са тим, навео пример како су новинари упитали Бранка Ћопића – да ли воли своју жену, а он је на то сасвим једноставно одговорио: „Ja је сваки дан у то уверавам”. „Да су мене тако нешто упитали, ја не знам шта бих рекао, напосто бих се скаменио...”, закључује Андрић (152). Између осталог, он каже да је неком новинару једном поверио шта пише и после тога више није имао мира да заврши ту ствар. Стално су га други новинари запиткивали о том делу. И зато више није никоме причао шта пише (Димитријевић 2010: 24).

Многи су настојали да објасне Андрићев зор од публицијетета. Међутим, и сам је писац нудио неке одговоре. На пример, то што не воли рекламу, објашњава Андрић, сећајући се вишеградских авлија ограђених високим тарабама, „bosanski је adet u мене. One visoke tarabe i sad stoje iznad mojih očiju; one su me naučile da se treba skrivati od sveta i u povučenosti raditi i brinuti svoju brigu” (Jandrić 1982: 195). Такође, Андрић је и једном анегдотом мотивисао свој комплекс од интервјуа. Пре Другог светског рата, отишао је у Радио Београд. Тамо су му дали микрофон на коме је писало: „Пазите, слуша вас цео свет”. Прочитавши опомену, отада га је обузео страх, те је једва успео да било шта каже (Димитријевић 2010: 23). Гвозден Јованић, пак, мисли да Андрићев отклон од јавности и публицијетета има корена у његовом ранијем искуству. Наиме, када је Иво један од првих својих текстова показао мајци, она га је упитала: „То си ти написао? Шта ти то треба!” (Popović 1976: 61). Једно казивање чак сведочи како је Андрић сматрао да је писац и објављивањем свога дела на неки начин коначно и трајно откривен. С тим у вези, навео је дневничку белешку Лава Толстоја: „Читам рукопис Ане Карењине који су ми послали из штампарије и умирем од стида” (Димитријевић 2010: 71).

Премда је Андрић ретко говорио о себи, а како је својим ауторитетом и другима одузимао право да то чине, за његова живота није записано, нити објављено довољно сведочанстава о његову животу и раду. Међутим, после његове смрти настала је читава еуфорија објављивања разноликих новинских написа и књига сећања савременика. У тој наративној грађи, често топло интонираној, али неретко обојеној и некритичким, фељтонистичким и сензационалистичким писањем, формирала се особена биографија Иве Андрића. Казивања, доминантно анегдотског карактера, прате читав Андрићев животни круг, представљају његов друштвени и приватни живот и сведоче о његовом стваралаштву.

Они који су се интересовали за Андрићеве биографске појединости често су навраћали у Вишеград код остареле Ајкуне Хрељић, негдашње пишчеве дадиље, распитујући се о његовом детињству. Она је Кости Димитријевићу испричала неколике згоде. На пример, када се Иво враћао из школе, сећа се Ајкуна, његова тетка и старатељица Ана, страхујући да дете не падне

у Дрину, говорила је: „Ајкуна моја, пожури, молим те и гледај како Иво прелази преко моста. Бојим се, у игри, занеће се па може свашта бити.” Ајкуна још памти како је Иво већ од детињства био просто опијен тим Мехмед-пашиним мостом кога ће он касније својим гласовитим романом прославити широм света. Ајкуна вели и то како је она највише упамтила Иву са књигом у рукама. Он када иде, саопштава она, „ништа око себе не гледа, чак ни цуре, само књигу у шаке” (50). Када је славни писац, потом, дознао о чему је Ајкуна говорила, рекао је: „Причала је Ајкуна и другима како се сећа да сам у време мог детињства стално седео и читао. То није тачно. Нисам ја тада као неки стармали само седео и читао. Ја сам се играо као и друга деца из комшилука” (57). Не налазећи много истине у тим причама о сопственом детињству, Андрић их је називао „бапским причама” које настају регресивно и тенденциозно. И као потврду томе ставу испричао је једну истиниту анегдоту. Када су новинари једном приликом упитали Андрићевог учитеља Мехмеда из Вишеграда да ли се сећа Андрића као ученика, он је одговорио: „Да сам знао шта ће Иво бити, ја бих у школи скренуо на њега пажњу. И тако бих га запамтио. Али овако, ја се и не сећам њега” (57).

У литератури, пак, налазимо како је и сам писац радо представљао неколике епизоде из сопственог детињства. Једну је више пута спомињао. Када су га у Лондону, после превода његова романа *На Дрини ћуприја* на енглески језик, упитали шта мисли о односу малих и великих култура, Андрић је испричао један доживљај из детињства. Када му је било пет година, мајка га је повела са собом у пошту да телефоном јави за неки смртни случај. Иво се тада чудио великој слушалици и томе зашто она толико гласно виче. А онда се мајка окренула њему и рекла: „Ја њих све разумем, а они мене уопште не чују!” (Поровић 1976: 92; уп. исто, 166–167). На другоме месту, Андрић евоцира успомене и на једну згоду из школских дана у Вишеграду. У његовом разреду био је тада и неки ученик Јеврејин који се звао Нисам Пинто. Њега једном прозове учитељ, а он се подигне и каже: „Нисам Пинто”. На то га учитељ упита: „Па добро, ако *нис* Пинто, ко си онда?” (Jandrić, 202). Такође, казивао је и анегдоту о своме ђачком позоришном неуспеху, када је његова глума убице изазвала смех код публике и глумаца, па је утекао неславно са позорнице и увидео да му је место у публици (Димитријевић 2010: 60–61). Тим доживљајем из детињства доцније су неки аутори настојали да објасне и Андрићеву познату „уздржаност” према позоришту и глуми.

Након свршене основне школе у Вишеграду, Андрић 1903. уписује сарајевску Велику гимназију. Дobar је ђак, једино слабе оцене има из математике, а шести разред је чак и понављао због овога предмета. Међутим, после Другог светског рата, позову га на прославу Гимназије. Током свечане академије бивши директор школе говорио је о значајним ђацима те Гимназије. Тако је било речи и о Андрићу и то све најбоље. Када је завршио беседу, Андрић му рече да није било све тако, да није био одличан ђак, да је једном и понављао разред. А директор ће на то: „Како да не, ја то знам да сте ви били одличан ђак, сасвим сигурно”, те стане да га убеђује да није понављао шести разред, да је знао математику и да је то просто-напросто немогуће. Андрић је

на то додао: „Ето, како се кроји историја” (Popović 1976: 109, 166; уп. Jandrić 1982: 296; Поповић 1992: 213; Томић 1999: 205).

У гимназијском добу, Иво Андрић је био један од оснивача и председник тајне омладинске организације која се касније звала Млада Босна и која је окупљала национално опредељену омладину са циљем да се међу српском и хрватском омладином учврсти идеја о уједињењу са Србијом. Међу првим ђацима који су приступили тој организацији био је Гаврило Принцип. Он је, сећа се Андрић, у то време писао песме, па је Иви, који је онда већ био познат у књижевним круговима, једном говорио о некој својој песми о којој би волео да чује његово мишљење. Али, како тај свој састав никада није донео, Андрић га је једном упитао о судбини те песме. Принцип му је тада одговорио да је песму подерао, јер није издржала његову самокритику. „Ето видите”, додаје Андрић, „у Сарајеву је почело литерарним кружоцима, а завршило се атентатом на престолонаследника” (Димитријевић 2010: 67).

Године 1912. Иво Андрић уписује студије у Загребу, а 1913. наставља их у Бечу. У Бечу му је, како истиче у једном писму, било корисно и добро: „библиотеке, семинари, предавања, обиље књига, времена и средстава” (Karaulac 2003: 94). Становао је приватно са једним студентом, земљаком из Босне. Он је, вели Андрић, волео да се коцка и долазио је на спавање веома доцкан, у два или три сата иза поноћи. Дотле је Андрић устајао у цик зоре, како би заузео место у студентској читаоници. Стога би се овај његов цимер, сутрадан, шалио пред Андрићем и студентима Босанцима: „Ваš је овај Ivo neka protuva! Ко је vidio u šest sati ujutro prati zube!” (Jandrić 1982: 144). Из тих дана, на пример, остале су упамћене и још некоје анегдоте. Као бечки студент, Андрић је писао стихове, а једна жена му је прала рубље. Када би донела опрано рубље, она је захтевала да он види да ли је све на броју. Претпостављала је да он забележи све што она однесе. Тада је Андрић узимао хартију са својим стиховима, загледао исписане редове и саопштавао да је све у реду. „Zamislite”, додаје Андрић, „kako sam ja izgledao u očima te žene ako je kad uvidela da mi nije donela sve što sam joj dao na pranje” (Popović 1976: 21).

Потом, студије продужава у Кракову. Доцније је више пута изјављивао да је онда, понесен пољском културом и књижевношћу, „могао и волео да постане пољски писац” (128; уп. Поповић 1989: 16; Karaulac 2003: 93–94). Иако је његов прелазак у Краков условљен обољењем плућа и саветом лекара да због тога остави Беч, једна прича то мотивише другачијим разлозима. Вели се да је у то време међу бечким студентима из наших крајева била у току кампања да се бојкотује језик и култура окупатора и да се прелази на словенске универзитете, па је тако и Андрић у склопу те акције прешао на краковски универзитет (Karaulac 2003: 94).

У Кракову, на Видовдан, 28. јуна 1914. године, Андрића је затекао сарајевски агентат. Ухапшен је у Сплиту као припадник босанске национално-револуционарне омладине. Ухапсио га је бркати агент у цивилу, од кога је Андрић, збори се, тражио да причека са хапшењем док он најпре плати рачун у ресторану (Димитријевић 2010: 73). Затворске дане пребивао је у Спли-

ту, Шибенику, Марибору и Грацу. Неки су критичари доцније истицали – да није било мариборског казамата, не би било ни *Проклете авлије*. Андрић, који није волео пресуде у књижевности, као ни у животу, одбијао је такве тезе: „Тамновање ми је помогло у знатној мери да упознам свет иза реšetака, осуђенике, hapsandžije и подмуклу правду. Да ли би било *Проклете авлије* да није било оне неме и bezosećajне ćелије у Марибору? То ја не знам, и писач је најмање поуздан извор на којем је могућно proveravати такве ствари” (Jandrić 1982: 47). Из тога драматичнога времена велику је пажњу привлачила и литература коју је Андрић читао у затвору. Наиме, по хапшењу, Андрићу је дозвољено да у ћелију унесе преобуку, ћебе и књиге. И у затвор му је газдарица послала неколико „дивних јабука, ново одело и само једну књигу”. Због те књиге Серена Кјеркегора, *Или-или*, критичари су потом налазили како је Андрић у томе периоду био егзистенцијалиста. Андрић се доцније жучно бранио од таквих тврђења. Према једној анегдоти, рекао је: „Ја сам ту књигу понео да читам, да бих уопште имао да читам нешто” (Popović 1976: 86). Према другом казивању, Андрић је, у једном разговору, на спомен „случаја Кјеркегор” строго одмахнуо руком, наводећи како је сасвим мало требало па да у затвору дуго време проведе са Волтером (128; Karaulac 2003: 228). У вези са утицајима, у једноме своме чланку, Андрић се опоменуо и свога дечаштва, када се на путу од куће до школе редовно заустављао пред једним књижарским излогом: „Ето и тај излог једне провинцијске књиžаре, pun књига чије наслове нисам разумевао, утицао је на мене” (Popović 1976: 13). На истоме месту, писац је свео могуће утицаје: „Све то – онај мали излог књига, књига у затвору, Леопарди, кинески стихови, Скандинавци и Пољаци, Французи и Немци и Руси, све је то само један могући вид приче о утицајима” (16). Касније, када је један аутор нашао утицај Кафке на Андрића, он је рекао: „Заборањена је само једна *ситница* – Кафка и ја били смо поданици истог царства, исте су нас муке морале мучити, у истом смо лавиринту били, у истим приликама живели, иста нас је атмосфера гушила, можда смо у истом ресторану ручавали, можда чак и у истој улици становали!... Онда је, мислим, логичније било правити неку паралелу него неопозиво рећи – овако је било и тачка” (10).

Године 1917. Андрић је амнестиран и борави у Загребу где се и лечи у болници Милосрдних сестара. Ту се дружи са песником Ивом Војновићем. Тада учествује у покретању југословенски опредељеног листа *Књижевни југ* и објављује прву књигу песама у прози *Ex Ponto*. Ту се, између осталих, упознаје и са Мирославом Крлежом, бунтовним песником и есејистом. Доцније, пошто је Крлежа добио Његошеву награду за своју књигу *Заставе*, Иво Андрић хвали ту одлуку Михаилу Лалићу, иначе члану тога жирија, и сећа се момента када се први пут сусрео са именом Мирослава Крлеже: „С Крлежиним именом сам се срео још 1917. године у кући сликара Љубе Бабића. Био сам се вратио из заточења, тражио сам сликара да направи насловну страну за моју књигу... Стајала је тамо дрвена табла и креда – посетилац који сликара не нађе код куће исписао би име на табли. Дакле, на тој табли нашао сам записано: *Мирослав Крлежа, ћирилицом*”. Лалић је упитао зашто истиче то *ћирилицом*, а Андрић му је дао овакво објашњење: „Ћирилица је

тада у Аустроугарској била строго забрањена, разлог за полицијско и судско гоњење, а Крлежа је, ето, и то средство искористио да протестује и изазива, да се бори” (71). С друге стране, у неколико наврата, Крлежа ће се касније сетити и једног њиховог заједничког напуштања позоришне представе: „На дан фаšника, мјесеца фебруара 1919, била је у загребачком казалишту премијера г. Печије Петровића *U naviljcima*; за вријеме приказивања прве актотке *Rad* ја сам устао у гледалишту и изјавивши да такве ствари спадају у пеџански орфеум, а не на сцену народног казалишта, оставио гледалиште демонстративно. У знак protesta напустио је гледалиште са мном заједно и књижевник Иво Андрић” (Karaulac 2003: 181; уп. Kalezić 1985: 238).

Из Загреба, где је дочекао слом Аустроугарске и стварање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Андрић 1919. године прелази у Београд, где добија место чиновника у Министарству вера, а убрзо ступа и у дипломатску службу Краљевине. У Београду га млади писци и сликари прихватају као свог. Пише, али сада екавском варијантом. Дружи се са М. Црњанским, С. Ви-навером, а особито се спријатељио са Јованом Дучићем који га је тада, како Андрић збори, одбијао од босанских тема, саветујући му: „Vi ste talentovan mlad pisac, ostavite se, zaboga, tih efendija i fratara, па се вратите Европи; то је прави свет!” (Jandrić 1982: 387). Андрић је Дучића особито ценио као песника, истичући га за најбољег српског версификатора. Но, доцније је, у анегдотском духу, истицао и неколике његове мане. Вели да је био сујетан и да би се обрадовао када би га на улици и случајно препознао који чиновник. Између осталог, споменуо је и Дучићеву страст према женама. Сећам се, казује Андрић, како је једна жена у некој београдској кафани казала: „А, Дучић!... То је онај што је испрљао постељину у мом солунском стану.” На то Андрић није могао да отрпи, а да јој не каже: „Драга моја госпођо, ваљда је Јован Дучић још по нечем познат осим по томе што вам је запрљао чаршафе у изнајмљеном стану” (387).

Године 1920. Андрић је упућен на рад у посланство при Ватикану, а наредне године у Букурешт. Као млад дипломата, у Румунији се највише дружио са турским дипломатом, неким Бехцетом. О томе Андрић овако казује: „Видите, ни у туђем свету не може Босанац без Турчина. Али Бехцет је волео ракију и пио је преко сваке мере... Велим ја њему једном: *Мој Бехцете, све вам је добро, само не ваља што толику ракију пијете. Оканите се тића, упропастићете се.* А он ће ти мени: *Господине Андрићу, кад попијем чашицу, у мени се појави други човек. Дошао много каран у лицу. Гледам, па ми га жао, те и њему поручим чашицу; онда се појави трећи, и тако редом. Па како онда да не пијем, питам ја вас*” (290).

Из Букурешта је премештен у Трст, па у Грац (где је и докторирао), затим у Марсељ, те у Париз. У то време (конац 1927. и почетак 1928. године), Париз је био стециште значајних југословенских сликара. И Андрић се онда кретао у томе друштву. Једне вечери, у једној од кафана на Монпарнасу, сликар Стојан Аралица приповедао је о мржњи и нетрпељивости међу сликарима. Слушајући то, Андрић му рече: „Е, мој Aralica, да додете у Министарство спољних послова – тамо лампа лампу мрзи” (Popović, *Kazivanja*, 18). Отуда је

премештен у Мадрид. Тамо је налазио сличности међу Шпанцима и нашим људима. Вели да је у Мадриду становао код неке госпође која је имала обичај да каже: „Француз је овакав, Италијан онакав, а сењор Хуан као један од наших”. Према записима књижевника Бошка Петровића, Иво Андрић му је поверио једну мадридску згоду: „Једном приликом шетао сам са својим пријтељем улицама Мадрида и изненада се спустила јака киша. Склонили смо се у једну кафану, а столови сви заузети. Нигде празног стола. За једним је било места – седео је само један господин. Приђемо и човек нас прими за сто. Поручимо пиће, попијемо, киша прође и ми зовемо келнера да платимо, а Шпанац каже: *Ко седи за мојим столом – мој је гост...* У Шпанији је то тако” (121). Такође, причао је Андрић, у Мадриду је имао пријатеља посланика, опет Турчина. Добију они позив за пријем и на позивници је било тачно назначено – *цилиндр на склапање је обавезан*. Ни један ни други нису имали такав цилиндер. Иво је купио, а Турчин није хтео, него је понео обичан цилиндер. Међутим, када су стигли на пријем свако од позваних склопио би цилиндер и ставио под мишку, а Турчин се нашао у неприлици – ставио је цилиндер најпре поред стола, затим на прозор. Читаво вече се човек мучио са цилиндером. „Да је послушао шта на позивници пише – не би ни знао да има цилиндер”, закључио је Андрић ову поучну причу (156).

Године 1939. Андрић је постављен за опуномоћеног министра и изванредног посланика Посланства у Берлину где је 19. априла предао акредитивна писма канцелару Рајха, Адолфу Хитлеру. У Бечу 25. марта 1941. године присуствује потписивању Тројног пакта (Поповић 1989: 46). Једни су аутори сматрали да је *Патриус* био псеудоним Иве Андрића за политичке текстове које је објављивао у часопису *XX век*. У њима је аутор био на линији Стојадиновићеве владе, одобравајући појаву немачких војника на граници Југославије и проглашавајући трајност веза Немачке и Италије. Занимљиво је да Иво Андрић никада није одрицао нити потврђивао тачност оваквих тврдњи (Kalezić 1985: 62).

После напада Немачке на Југославију, Андрић се враћа у Београд. Пензионисан је и живи у потпуној изолацији. О данима окупације није марио да разговара, осим што је једном казивао како је само првога дана бомбардовања, уплашен од писке сирена истрчао из својих подстанарских одаја у Призренској улици и запутио се за непрегледном колоном народа који је бежао према Малом Мокром Лугу. Идући тако у гомили осврнуо се око себе и приметио да људи воде са собом своје породице, своју децу, своје онемоћале родитеље и рођаке. Каже, погледао сам сам себе од главе до пете и видим да ја спасавам само себе и свој „iberciger”. Било га је, вели, срамота и више никада није, ни у данима најжешћих узбуна и бомбардовања напуштао свој дом (Popović 1976: 164). То потврђују и казивања Андрићевих пријатеља. Наиме, пошто је дознао да је бомбардован крај Београда у коме је пребивао Андрић, тамо се упутио Сретен Марић. На педесетак метара од Андрићевог стана, он сретне његову комшиницу и запита је за Иву, а она му љутито одговори: „Ма маните га, знате да је за све време док су бомбе падале стајао напољу” (78–79).

За време рата, Андрић није учествовао у јавном, политичком, нити у књижевном животу престонице. Једном је поверио Стојану Аралици о доласку полицајца или курира са антикомунистичким манифестом да га потпише, а он му је рекао: „Иво Андрић није код куће” (18). Писца и преводиоца, Светислава Совића, који га је молио за дозволу да једну његову приповетку унесе у антологију приповедача коју је намеравао да објави 1942. године, Андрић је одбио: „Данас ми то није могуће јер у садашњим изузетним приликама не желим и не могу да учествујем ни у каквим публикацијама ни са новим ни са раније већ објављеним својим радовима” (Поповић 1989: 54). Наиме, за време бомбардовања, Андрић је у повучености довршавао своја главна дела – велике романе.

После ослобођења Београда, 20. октобра 1945. године, нова комунистичка власт настоји да придобије Андрића. Марко Ристић, који је за време окупације друговао са Андрићем, мисли да се у њему још за време бомбардовања утврдило уверење о смислу Народноослободилачке борбе и о сигурној победи политике Комунистичке партије. И то убеђење које је стекао за време рата било је за Андрића основ његових даљих односа према новој власти. Он прихвата нове друштвено-политичке околности и започиње интензиван књижевни и јавни живот. Тако, у марту 1945. у Београду објављује роман *На Дрини ћуприја*, потом *Травничку хронику*, а у Сарајеву исте године излази и његов трећи роман *Госпођица*. Заузима низ значајних друштвених и културних положаја. Тек 1954. године Андрић се, по сопственој жељи, учланио у Комунистичку партију и о томе је остала занимљива прича. Када је ради пријема новог члана сазван партијски састанак у оквиру Удружења књижевника, Андрић је сео у последњи ред сале. Тада га је Александар Вучо позвао у први ред, а Андрић је одговорио: „Па ја сам овде најмлађи члан партије” (Поповић 1992: 211).

Упоредо са друштвеним ангажманима нижу се и признања која Андрић добија за своје књижевно стваралаштво. Круну представља додељивање му највишег светског књижевног признања – Нобелове награде, која му је уручена 26. октобра 1961. године. Вест о томе догађају широко је одјекнула и продрла је међу најшире слојеве ондашњег југословенског друштва. О томе сведочи и једна анегдота која се приповедала у Херцег Новом, а везана је за један излет чамцем, на који је Андрић ишао са још неким Новљанима. Када су се отуда враћали сви су били поднапити од конавлског вина, а особито неки Томажо Бакаиол. Он је једног тренутка рекао Андрићу: „Шјор Иво, није важно што сте ви космонаут, важно је да сте добар човек.” А то је било време када су летели космонаути, а Андрић добио Нобелову награду, па се Томажу све помешало што се говорило на радију, телевизији и писало у новинама, али је свакако знао да је Андрић нека важна и значајна личност (Роровић 1976: 140). Откако је добио Нобелову награду, Андрићу пристижу бројна писма. Тако је он Драгану Јеремићу, на пример, износио занимљиве садржаје неких писама у којима се од њега тражи готово све – од новца и помоћи у лечењу, до интервенција код највиших државних власти и са веселошћу је указивао на наивност представа тих људи о његовој моћи, коју он дакако није имао

(54). Године 1972. Иви Андрићу је додељена и Специјална Вукова награда. На додели овога признања, сео је између Велибора Глигорића, претходног председника САНУ и Павла Савића, актуелног председника САНУ, рекавши: „Ја између два председника”, а Глигорић на то одговори: „Као Христос међу два разбојника” (Димитријевић 2010: 124).

Као угледна личност, свуда је позиван и радо је виђен гост. Присуствује разноврсним културним догађајима и многим пригодама. Када се на промоцији збирке песама Десанке Максимовић *Тражим помиловање* сјатила множина људи, Андрић је запазио песникињину збуњеност тиме, па јој је додао: „Шта ћете Десанка, пред свачијом кућом мора мечка поиграти” (Роровић 1976: 73). Памти се и једно особито Андрићево одсуство. Када је упитан да ли ће присуствовати одбрани докторске дисертације Милоша И. Бандића, а која је била посвећена његовом стваралаштву, Андрић је одговорио: „Ја бих веома радо отишао, али ово је његов дан... Бојим се да би, кад бих отишао, пажњу привукао на себе...”(81). Редовно је позиван и о свим пригодама у завичајни Травник и Вишеград. Једном се веома насекирао када је закаснио на почетак травничких свечаности, па је штампа пренела како је председник југословенске владе, Џемал Биједић, морао да сачека Андрића (Јандрић 1982: 172). Према веома уредан и прецизан, Андрић је, на једноме месту, парафразирао мисао пољског писца Анцејевског да тачност мора да обавезује писца ништа мање него шефа државе (172).

Од Андрића се онда тражило мишљење о многим стварима од општег друштвеног значаја. Према једној анегдоти, у разговору са председником лозничке општине о подизању неког моста преко Дрине, Андрић је рекао: „То је тежак посао, ја то знам, ја сам једну ћуприју преко Дрине подизао, а сада вам не могу помоћи” (Роровић 1976: 62). Када је требало да буде потопљен мост на Жепи, земљаци му се пожале. Он их је тешио да га је бар описао и тако сачувао од заборава, али они ипак не дадоше моста, него га узводно преселише (Димитријевић 2010: 29–30). Према другој верзији приче, пошто је упитан – шта мисли о судбини моста на Жепи, он рече да је он о мосту само писао, али да ништа не зна о томе да ли тај мост треба потопити или преместити (Роровић 1976: 36–37).

Међутим, упркос веома активном друштвеном животу, савременици Андрића ипак памте као изузетно тихог, повученог и одмереног човека. Чак је његов отклон од јавног живота постао карактеристично пословичан. Велибор Глигорић пише како Андрић није волео експонирања и бојишта, те је одбио место председника САНУ (40). Меша Селимовић збори да се Андрић изговарао да уђе у Одбор за подизање Његошева маузолеја на Цетињу, јер има кијавицу (136). Када се једном у друштву разговарало о авионској несрећи у којој су остали живи једино путници који су били на репу авиона, Андрић је прокоментарисао: „Не треба се чудити. У свим катастрофама најбоље прођу они на репу” (41). Док је био у дипломатској служби, признаје Андрић, најтеже је подносио пријеме. Срећом, вели даље, „дуго је био само секретар у нашим дипломатским представништима, па га на пријеме нису ни позивали, а касније су му, кад је морао да им присуствује, увек падали врло

тешко, као и свеколика помпа и церемонијал” (51). Стога је једном Мариу Микулићу хвалио један дочек у Вишеграду: „Знате, на таквом пријему би ми и лордови могли позавидети... Тамо није било ничега сувишног... Све велике помпе сметају човеку који ствара... Треба радити у миру, без буке, без рекламе” (99). Још једна прича карактеристично одсликава Андрићев однос према јавним скуповима. Када је поводом осамдесетогодишњице његова живота организована прослава у свечаној сали Ректората, у Капетан-Мишином здању, на окупу је било мноштво књижевника, критичара, филозофа, јавних радника, али само слављеника није било. Када је после упитан за разлог одсуства, Андрић је одговорио у своме стилу: „Како се може славити нечија старост” (136–137; уп. Димитријевић 2010: 115).

У потрази за миром, Андрић је током три деценије посећивао Сокобању. Према наводима Љубе Јандрића, он се прибојавао да ће се то место прочути, па ће „свет нагрнути амо и ја ћу морати да бежим одавде и да тражим неку другу бању” (241). Ради стваралачког спокојства, Андрић је избегавао и брак, у који је тек касно ушао, 1958. године, оженивши се Милицом Бабић, костимографкињом Народног позоришта. Поводом женидбе, на једном месту, Андрић каже да је био склон Монтерлановој теорији, по којој је брак једна брига више за посвећенике књижевности и науке (332). Такође, позивао се и на једно шaljиво упозорење Бранка Ћопића: „Женама би требало забранити да уђу у нашу биографију, нарочито онима због којих се намеравамо убити!” (59). Анегдоте, пак, бацају и сенке на Андрићев љубавни живот. Приповеда се како је он искључен из масонске ложе „Доситеј Обрадовић” у Београду због прељубе са женом једнога писца, чији је он био кум (Поповић 1992: 95). Са друге стране, остале приче зборе како је Андрић био особито дискретан човек. Према сведочењу Сретена Марића, током једног заједничког ручка у Паризу, Андрић није упутио ниједан поглед према његовој згодној заручници Никол (Роровић 1976: 78).

Такође, савременици памте да је Иво Андрић и за трпезом био веома скроман и одмерен човек. Није био гурман. О томе сведочи и понека анегдота. Док је Андрић једном седео у Клубу књижевника, ресторану где је као самац повремено вечеравао, приђе му конобар и љубазно почне да набраја дугачак списак специјалитета њихове кухиње: од свакојаких предјела и салата, до гарнирунга, печења, роштиља, теста, колача и свакојаких других ђако-нија. Андрић је све пажљиво саслушао и напослетку наручио „два јаја на око и парче хлеба” (168). И у пићу је био крајње умерен. За Војислава Станића, херцегновског сликара и вајара, Иво Андрић је био „један од најскромнијих људи на свијету. Та његова скромност се огледала у свачему, па и у пићу: нијесам никад видио да је попио више од једног малог црног вина (а било је врло важно да је вино добро и... умио је да се застави на једној чаши, што мени није никад успјело)” (139). И у избору пријатеља, веле савременици, био је веома пробирљив. Према сопственом признању није волео да залази међу писце, јер „они у Klubу књижевника воде рaskалашан живот, као у каквом позоришту” (Jandrić 1982: 78). Међутим, за дружење је радо прихватао позиве пријатеља. Тако је, у Београду, више пута био гост на вечери у дому Стојана

Аралице. У једноме наврату, међу гостима су се налазиле и шведске дипломате. Око поноћи, амбасадорка Агда Ресел понудила је Андрића да га својим колима одвезе кући, сматрајући да је уморан, а он јој је одговорио: „Nemojte, molim vas, tako mi je lepo ovde, kod Aralice...” (Popović 1976: 18).

Као и у свакодневном животу, тако је и у друштву остао упамћен као крајње отмен и суздран човек. Ни у говору се није разметао. „Разговори са Андрићем”, пише Бошко Петровић, „су најобичнији. Он је мудар човек који је говорио обичне ствари обично” (120). Током једне шетње Херцег Новим, Иво Андрић и Војислав Станић разговарали су о „променљивости времена, о заборављању кишобрана”. Када Станић дође кући, он види – Андрић заборавио кишобран (142). За време тридесетогодишњег дружења са Ивом Андрићем, Родољуб Чолаковић пише да они никада нису разговарали о његовом стваралаштву, те додаје и то да Андрић није био „рјечит човек – више је волио да слуша него да прича” (160). Изгледа да је и сам Андрић делио изнето мишљење. На једноме месту казивао је: „Ja nemam smisla za govore; sklonost prema govorništvu u suprotnosti je sa pisanjem; kad bih imao dara da držim govore, ne verujem da bih uopšte negovao pisanu reč” (Jandrić 1982: 167). Међутим, Стојан Аралица вели да је Андрић „веома лепо причао, дивним језиком и о литератури, и о сликарству, и о музици. Па и обичним, свакодневним стварима”. Потом је и навео једно занимљиво Андрићево казивање: „Vratio se jednom iz primorja, iz Воке, i priča nam o kravi koju je ugrizao besan pas i koja je probola jednog starog Crnogorca. Na pogrebu sin tog čoveka kaže: dao bih ceo svoj imetak – da ga je vo probo” (Popović 1976: 19). Такође, Меша Селимовић, као и Велибор Глигорић, налазе да је Андрић казивао веома сликовито и то најчешће уз помоћ анегдота. На пример, сећајући се изложбе слика, приређене поводом стогодишњице Гојине смрти, а коју је често посећивао током 1928. године, у Мадриду, Андрић је испричао анегдоту коју су Шпанци тада са поносом помињали. Наиме, када је Наполеон дошао у посету Шпанији, коју је пре тога покорио и дао своје брату Жоржу да њоме управља, овај му је довео Гоју да га портретише. „Имам два сата времена на располагању” – казао је император одсечно. – „Височанство” – на то ће Гоја – „мени је довољан само један сат да бих вас портретисао!” (Jandrić 1982: 44).

Занимљиво је, стога, да се налазе многе анегдоте које заправо зборе о томе како Иво Андрић казује анегдоте. Осим најразличитијих садржаја, особито је био, слаже се у томе већина извора, прави ризничар прича о Босни и њеној историји (Popović 1976: 30; уп. 38–39, 135). Између осталог, једном је приповедао причу о неком Вишеграђанину који је служио у аустријској војсци. Он је свакога дана прелазио преко моста идући на стражу. И сваки пут он је бацао са моста у воду по један метак и тако одмагао Аустрији (Jandrić 1982: 57). Други пут, на пример, казивао је о специфичном босанском менталитету и о томе како се Аустријанци у Босни никако нису могли навићи на локалну нетачност и нехајност. Стога се, за Андрићева детињства, у Вишеграду вазда говорило о једноме догађају. Заповедник аустријске војске рекао је једном вишеградском трговцу: „Ви не знате за тачност у времену: послаћу свога посланог на ону страну ћуприје да ми купи цигарете; до тамо му треба шест,

а отуд још шест минута – и у тринаестом минуту он ће тачно бити овде и донети цигарете”. И заиста би тако! Сад ће трговац заповеднику: „Видећете ви шта је наша, босанска тачност! Ја ћу момка послати у Ибрахимов дућан да ми донесе соли и он ће тачно за десет декика бити овде”. И збиља, момак је после десет минута покуцао на врата. „Јеси ли донио?” пита га газда. „Јок, мој ефендија! Никако да нађем нануле”, одговори момак (205).

Према томе, како и у књижевном делу Иве Андрића, тако је Босна лако налазила пут и у његову разговор. Босна је била, уистину, његово духовно прибежиште. Тако се као анегдота памти и једна његова карактеристична изјава: „Кад бих, којим случајем, поново долазио на свет, био бих несрећан ако се опет не бих родио у Босни” (54).

ЛИТЕРАТУРА

- Димитријевић 2010: К. Димитријевић, *Разговори и ћутања Иве Андрића*, Београд: Прометеј.
- Jandrić 1982: Lj. Jandrić, *Sa Ivom Andrićem*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kalezić 1985: V. Kalezić, *Ivo Andrić u našim sporovima*, Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Karaulac 2003: M. Karaulac, *Rani Andrić*, Beograd: Prosveta.
- Михић 2010: В. Михаић, *Сремац, Нушић и Андрић драги гости Сокобање: анегдоте, цитати, записи*, Сокобања: Удружење уметника „Врело”.
- Роповић 1976: Р. Роповић, *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika*, Beograd: Sloboda.
- Поповић 1989: Р. Поповић, *Иво Андрић: живот*, Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Поповић 1992: Р. Поповић, *Андрићева пријатељства: биографија нобеловца*, Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – Просвета.
- Тодоровић 1993: М. Тодоровић, *Анегдоте о Иви Андрићу*, Београд: Промоција.
- Томић 1999: Д. Томић, *Знаменити Срби у анегдотама: цветник*, Нови Сад: Прометеј.

Branko Zlatković

IVO ANDRIĆ IN NARRATIVES AND MEMORIES OF CONTEMPORARIES

(Summary)

About Ivo Andrić, one of the most important personalities of former Yugoslav literature and the only Nobel Prize winner from this region, was created a considerable, very characteristically and interesting oral tradition. Many varied stories and anecdotes were made and circulated already during his lifetime. After his death, however, started the whole publication euphoria of various newspaper articles and books of contemporaries' remembrance. In that narrative structures, often warmly intoned, but

sometimes also colored by uncritical, sensationalistic and feuilleton writing, it was formed a unique biography of Ivo Andrić. The narratives, which dominate as anecdotic, follow Andrić's lifetime, presenting his social and private life, being also the witnesses of his creativity.

Key words: Ivo Andrić, biography, narrative, anecdotes, oral story, memoirs of remembrance.

Љиљана БАЊАНИН*
 Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
 e Culture Moderne/ Università di Torino

Оригинални научни рад
 Примљен: 01. X 2011.
 Прихваћен: 04. V 2012.

ПРИПОВЕТКА ИВЕ АНДРИЋА „ПУТ АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА” У ИТАЛИЈАНСКИМ ПРЕВОДИМА

Полазиште реферата је анализа два превода исте Андрићеве приповетке: аутор првог (*Il viaggio di Alija Gerzelez*) је Ђовани Мавер (Giovanni Maver), слависта и филолог а превод је објављен у антологији *Novellieri slavi* (Рим, 1946); други је објављен под насловом *Il viaggio di Alija Gjerzelez*, у књизи Иво Андрић. *Premio Nobel per la Letteratura 1961* (Милано 1968), а ауторка је данас сасвим непозната Франка Чентаро (Franca Centaro).

Постојање два превода истог дела из пера два различита преводиоца погодан је материјал за анализу транслатолошког типа (превођење имена, географских назива, туризама, локално обојених израза, фразеологизама и др.). Уз то, у преводима постају евидентни и неки проблеми везани за превођење са генетски различитих језика, што се највише огледа у употреби времена и проналажењу еквивалената за перфективне/имперфективне глаголе на језику превода. Постојање више превода омогућава да се стекне увид у различита решења везана за спретност, вештину и сензибилитет преводиоца/преводилаца који су директни канал у рецепцији наших аутора у страним културама.

Кључне речи: Иво Андрић, „Пут Алије Ђерзелеза”, Италија, преводи, Ђовани Мавер, Франка Чентаро

1. Иво Андрић и Италија: рецепција и преводи

Иво Андрић се од најранијих објављених текстова показује као поклоник и познавалац како италијанске класичне тако и савремене књижевности, историје али и као будан хроничар свеукупних прилика свог доба. Познато је да је посебно волео Манцонија и Макијавелија, да је писао веома топло о св. Франческу из Асизија и да је показивао велику наклоност према целокупној италијанској ренесансној култури и поезији, посебно према Петрарки и Лаури. Са друге стране, пажљиво је пратио књижевне и актуелне догађаје из италијанске друштвене и политичке стварности већ почев од раних двадесетих година XX века: као аутор приказа Данунцијевог *Ноктурна* објављеног у часопису „Мисао”,¹ Андрић је умео да разлучи поетску снагу,

* ljiljana.banjani@unito.it

¹ И. Андрић, *Једна ратна књига Габријела Данунција, Мисао*, 1922, X/6, 1703–1706.

музикално савршенство и оригиналност његовог песничког талента, али се није либио да истовремено критикује Данунцијево приклањање „лажним боговима” фашизма. Из истог периода, двадесетих година је и неколико чланака објављених под псеудонимом РЕС у Југославенској њиви у којима писац показује свестрано познавање италијанских политичких прилика али и своје доследно и оштро противљење италијанском фашизму као негацији слободе и демократског духа.

Андрић је био и врстан познавалац италијанског језика: огледао се у превођењу Пирандела, оставио је „у преводу који је далеко од савршенства” како сам строго суди, „чувену Францискову песму сунцу [...] суму његовог живота” (Андрић 1926: 277),² затим и преводе под насловом *Три старе љубавне песме*,³ непознатог песника из XIV века, Сенуча дел Бене (Sennuccio del Bene) из XIV и Јакопа Санацара (Jacopo Sanazzaro) из XV, најзад и Гвичардинијево мемоаре (*Ricordi politici e civili*). Сем тога, Андрић је и сам схватао тешкоћу и сложеност преводилачког подухвата за који је потребно „поред дара, труда и знања, бескрајно много стрпљења, снаге, мудрости и одрицања” (Андрић 1994: 102), указивао је на важност превода који омогућавају да књижевно дело не остане „покопано у четири зида једног језика” (Андрић 1994: 103), нарочито када је реч о дивулгацији малих књижевности. Потврда за то су његове многобројне изјаве које је дао за италијанске књижевне недељнике и дневне листове поводом додељивања Нобелове награде, у којима је увек истицао управо преводе као споне међу народима и културама и сопствено високо вредновање превођења „малих” књижевности у италијанској средини.⁴

У Италији присуство Андрићево почиње много деценија пре доделе Нобелове награде и везано је за имена најстарије генерације италијанских слависта који су – отворени према свим словенским књижевностима и културама – откривали и представљали непознате ауторе. Први напис о младом и сасвим непознатом Андрићу датира из 1924. г.: један од оснивача италијанске славистике Ђовани Мавер у чланку *Un giovine: Иво Андрић (Један младић: Иво Андрић)* објављеном у славистичком гласнику „L'Europa Orientale” зналачки представља поетски опус *Ex Ponto* и приповетку „Пут Алије Ђерзелеза”, уз напомену да су већ и малобројни примери које даје у свом преводу довољни да покажу рафинираност стила, зрелост израза и дубоку рефлексивност младог аутора.⁵ Деценију касније, 1937. објављен је и први превод приповетке *Мост на Жену* из пера другог једног слависте и преводиоца Умберта Урбанија (Umberto Urbani), а следе преводи стихова 1937. у часопи-

² Р. Р. [И. Андрић], *Легенда о св. Франциску из Асиџа*, Српски књижевни гласник, н. с., 1926, XIX/4, 277.

³ *Три старе љубавне песме*. С италијанског И. Андрић, *Мисао*, 1. фебруар 1923, XI/3, 184–5.

⁴ Уп. Андрићев интервју о томе који цитира Мирка Зоговић, *Un gigante: Андрић. Плиме и осеке нашег нобеловца у Италији*, Данас, VI/1763–1764, 27–28. јул 2002, XII: „Сваки мали народ тежи да своју мисао саопшти другим народима. Природно је да тежимо да у Италији будемо познати као што су Италијани познати у нас. Природно је да је за свакога од нас посебна радост да буде преведен у Италији”.

⁵ G. **Maver**, *Un giovine: Ivo Andrić*, „L'Europa Orientale”, 1924, IV/1, 51–53.

су „Термини” из пера Бруна Нерија (Bruno Neri), те 1942. преводи Луиђија Салвинија (Luigi Salvini) у збирци *Poeti croati moderni (Модерни хрватски песници)*. Истовремено се јављају и нови преводи Андрићевих приповедака (*Il ponte sulla Žepa, Il viaggio di Alija Đerzelez, Notte di oggi, La sete, Aska e il lupo, Primi incontri, Tributo di sangue*) а преводиоци су слависти У. Урбани, Ђ. Мавер, Ј. Салвини, Е. Сењи (Segni). Од тада па све до наших дана Андрићева дела се преводе на италијански, додуше не сасвим континуирано и константно, што је и разумљиво јер је везано за све присутнију економску зависност издавачких кућа од тржишних трендова.

Година 1961. и престижна Нобелова награда за коју је те године кандидат био и Алберто Моравија, представљала је прилику да се југословенски писац афирмише и као романијер: тако су управо шездесетих година, у преводу италијанских слависта Б. Мериђија и Јоланде Маркијори (J. Marchiogi) објављени Андрићеве романи *На Дрини ћуприја, Травничка хроника, Проклета авлија* и *Госпођица*, уз то и *Анкина времена* и приповетке. После деценија дугог застоја неки од ових романа деведесетих година излазе у новим издањима. Споменимо само преводе *Анкиних времена* и *Проклетте авлије*, од којих је други, новим насловом (*La corte del diavolo*) превео Лионел Костантини 1990. и 1992. у Аделфијевој едицији Мала библиотека (Piccola Biblioteca Adelphi). Из истог периода су преводи приповедака најчешће у малим, дивулгативно – популарним антологијама чији су наслови тематски везани за Босну, што одговара тренутној медијској пропаганди али и интересовањима шире читалачке публике, а повезано је са трагичним догађајима који су потресали некадашње југословенске републике. У XXI веку појављују се нова издања неких од најважнијих Андрићевих романа (*Травничка хроника, На Дрини ћуприја*), веома свеобухватан избор приповедака али и других, мањих прозних текстова у преводу Дуње Бадњевић у престижној Мондадоријевој едицији Меријани (2001). Италијански читалац новог столећа добија прилику да у обновљеним издањима и у новим преводима открије класичног Андрића везаног за Босну, али и оног готово непознатог, рафинираног наратора европског, средњеевропског простора: то је случај са четири готово непознате приповетке објављене под насловом *La storia maledetta. Racconti triestini (Проклета историја. Трићанске приповетке)* или са по први пут на италијанском штампаном збирком *La donna sulla pietra (Жена на камену, 2010)*.⁶

У рецепцији Андрићевих дела и њиховој „форуни” у Италији разликују се два приступа. Светлана Стипчевић и италијаниста Мирка Зоговић⁷ заступају „хронолошку” тезу Андрићевог присуства у италијанској књижевно-критичкој литератури са три фазе: прва од 1924. до почетка 60-тих го-

⁶ Уп. . I. Andrić, *La storia maledetta. Racconti triestini*, a cura di Marija Mitrović, traduzione di Alice Parmeggiani, O. Milano: Mondadori, 2007. I. Andrić, *La donna sulla pietra*, a cura di Božidar Stanišić, trad. di A. Parmeggiani, Rovereto: Zandonai, 2010.

⁷ Уп. Mirka Zogović, *Ivo Andrić u italijanskoj kritici*, u *Književna proširivanja*, Beograd: Rad, 2000, 151–159. Текст садржи бројне информације како о преводима тако и о рецензијама и другим облицима рецепције, уз критички осврт и на италијанску сербкroatистику шездесетих година XX века.

дина обухвата најраније преводе и приказе младог Андрића. Друга фаза се подудара са изузетним интересовањем за нобеловца 60-тих година и траје читаву деценију, а трећа обухвата последње деценије XX века. Насупрот овој периодизацији коју бисмо могли дефинисати традиционалном, иновативно делује теза коју заступа Деди Зумбо (Dedy Zumbo) са тршћанског универзитета, заснована на савременим рецепцијским теоријама. Зумбо се веома критички осврће на најраније интересовање италијанске културне средине за Андрића, те сматра да је без великог одјека и ограничено на уски круг слависта пошто „италијанска култура не показује никакво посебно занимање за словенски свет и зато што га сматра инфериорним: „[...] на тај свет се гледа с подозрењем и непознавањем” (Зумбо 2011: 233). Други занимљив моменат у овој интерпретацији је констатација да се – када је реч о Андрићу у Италији, – деведесетих година књижевни моменат потискује у други план, те да издавачи користе Андрићево име али не више као великог југословенског него пре свега као босанског писца: „Сама чињеница наизглед нема негативне конотације, али начин на који се ова операција врши може их имати, јер се, осим семплификације, понекад ризикује и банализација тема, а пре свега манипулација сликом самог писца” (Зумбо 2011: 225). Напоменули смо да се управо деведесетих година објављују антологије са тематски јасно конотираним насловом *Racconti di Sarajevo (Приче из Сарајева)* и *Racconti dalla Bosnia (Приче из Босне)*. Мишљења смо да овакав приступ рецепцији Андрићевог дела као део интеркултурне комуникације показује предности јер се не задржава на фактографској и дескриптивној равни, већ открива да је конституисање значења једног дела у другој, иностраној средини често условљено представама и потребама рецептора, аспект који претходно није разматран.

На основу овог сумарног прегледа чији је циљ да се илуструје позиција коју Андрићев опус заузима у италијанској издавачкој политици с једне стране и разноврсност преведених дела са друге, с правом може да се констатује да је по броју преведених дела Андрић у италијанској средини један од најпревођењих наших писаца. Интересовање италијанске публицистике се пре свега фокусирао на рецензирање и дивулгативно приказивање Андрића и његовог дела о чему сведочи богата библиографија која са италијанске стране изискује систематизовање, док се истраживање италијанских сербо-кroatиста усмерило на неке посебне и специфичне аспекте Андрићевог опуса.⁸

⁸ Објављивање свеобухватне и обимне библиографије посвећене И. Андрићу допринеће да се и са италијанске стране приступи критичкој обради материјала везаног за италијанску средину и италијански језик. У овом реферату се ограничавамо само на пружање основне информације и упућујемо на следеће радове о Андрићу: Jolanda Marchiori, *Aspetti caratteristici delle traduzioni italiane dal serbo-croato*. Tirage à part des Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Université de Belgrade 1967), Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1969, pos. 720-722 i Id., *Itinerario narrativo andriciano*. Estratto da *Il mondo slavo*, Padova: Università degli Studi di Padova, 1969, 24 О Салвинију и његовим преводима Андрића уп. S. Zani, *Luigi Salvini e la letteratura croata e serba* u G. Dell'Agata (a cura di), *Luigi Salvini (1910-1957)*. Studioso ed interprete di letterature e culture d'Europa, Pisa: Tip. Editrice Pisana, 2000, 19-33. Уп. и Лука Ваљо, Андрићев циклус о фра-Петру, *Sveske Zадужбине И. Андрића*, 27, Београд, 2010,

2.1. „Пут Алије Ђерзелеза” на италијанском

Чињеница да више Андрићевих прозних дела („На Дрини ћуприја”, „Проклета авлија”, „Аникина времена”, „Мост на Жепи”, „Мустафа Маџар”, „Жеђ”, итд.) постоји у неколико превода, представља занимљив полазни корпус за различита истраживања преводилачких поступака и контрастивне лингвистичке анализе при чему треба истаћи да су управо преводи ексклузиван канал рецепције овог па и сваког другог књижевног опуса са страних језика. Сасвим успутно се дотиче ове теме С. Стипчевић у прегледу *Ivo Andrić in Italia (Иво Андрић у Италији)*⁹ уопштеном тврдњом, да Андрићев стил није представљао „несавладиву” препреку преводиоцима јер се његова реченица лако уклапа у италијански језик, док је по њеном мишљењу проблематичније превођење турцизама или арабизама решено прибегавањем заменама или допунама. Управо проблемом турцизама се продубљеније бави Љ. Авировић у тексту *Il ponte di Andrić collega uomini e cose. Sulla traduzione di Ivo Andrić in Italia (Андрићев мост повезује људе и ствари. О превођењу Ива Андрића на италијански)*.¹⁰ Фокусирајући анализу преводилачких стратегија управо на роман *На Дрини ћуприја* у италијанским преводима Бруна Мериђија (Bruno Meriggi) и Дуње Бадњевић, ауторка на ограниченом корпусу, на примерима појединих речи (ћуприја, касаба) и значаки одабраних реченица упоређује оригинал и преводе, закључујући да две верзије истог дела и поред суштинских дивергентности могу ипак да дођу до сличних крајњих резултата које сматра позитивним.

Наша анализа превода приповетке „Пут Алије Ђерзелеза” представља на неки начин наставак ових и оваквих истраживања, и главни разлог одабира управо те приповетке је што представља ауторово дефинитивно опредељење за прозу. Објављена је у интегралном облику у „Српском књижевном гласнику” 1920. а 1922. у издању С. Б. Цвијановића, мада су претходно поједини делови били штампани у загребачком „Књижевном југу” (*Ђерзелез у хану*, 1918; *Ђерзелез на путу*, 1919) а неки одломци су излазили и током 1919. и 1920. у другим листовима и часописима. Први италијански превод ове приповетке штампан је у веома амбициозно и свеобухватно осмишљеној

129–154. Посебно треба истаћи и студију Персиде Лазаревић Di Giacomo, *I romanzi-cronache di Ivo Andrić*, Pescara: Campus, 2000.

⁹ Текст Светлане Стипчевић објављен је у оквиру студије Персиде Лазаревић Di Giacomo, *I romanzi – cronache di Ivo Andrić, op. cit.*, 89–94. Сасвим супротну тезу у односу на ову С. Стипчевић, износи Е. Секви. Ур. Eros Sekvi, *Andrić, Italia i Italijani*. Separat iz knjige *Ivo Andrić*, Beograd: Institut za teoriju književnosti i umetnosti, posebna izdanja, knj. I, 1962, 287–299. Ур. i M. Zogović, *Un gigante: Andrić...*, cit., XII.

¹⁰ Ур. Љ. Авировић, *Il ponte di Andrić collega uomini e cose. Sulla traduzione di Ivo Andrić in Italia, Comunicare*, 3, 2003, 377–388. Ауторка пореди Мериђијев превод романа из 1960, дакле пре доделе Нобелове награде, и хронолошки последњи који је приредила Д. Бадњевић, 2001, у престижној Мондадоријевој едицији *I Meridiani*. Темељну анализу оба превода нуди и сарајевски италијаниста Јасмин Џиндо, *Један роман два пријевода. (О неким аспектима двију верзија пријевода на италијански језик романа На Дрини ћуприја Иве Андрића)*, Trieste: Mediterranea, 2010.

антологији *Novellieri slavi* (Словенски приповедачи),¹¹ некој врсти панораме словенских књижевности представљених следећим редом: руска, украјинска, пољска, чешка, словачка, српска, хрватска, словеначка и бугарска. Антологија је публикована 1946. године, значи много година пре доделе престижне награде Андрићу, а као уредници се јављају врсни слависти Еторе Ло Гато (*Ettore Lo Gatto*) и Енрико Дамијани (*Enrico Damiani*). Овај последњи је аутор уводног медаљона како за српску тако и за хрватску књижевност које су представљене засебно и занимљиво је да се међу српским приповедачима јављају Л. Лазаревић, И. Ћипико и С. Ћоровић, а међу хрватским, поред С. Митрова Љубише, Ј. Козарца, Ј. Лесковара, Ј. Косора, Б. Ловрића, А. Наметка, В. Калеба и И. Андрић. Други превод исте приповетке излази двадесетак година касније, 1968. у издању миланског издавача Фабри (*Fabbri*), у серији посвећеној Нобеловцима коју је приредио познати слависта Санте Грачоти (*Sante Gracioti*) под насловом *Ex Ponto e altre opere* (*Ex Понто и друга дела*).¹² Обе варијанте су се дакле, појавиле у размаку од двадесетак година, дели их велико признање које је Андрићу додељено, ради се у оба случаја о озбиљним издавачким подухватима чији су приређивачи познати слависти, а преводиоци приповетке су у првом случају Ђ. Мавер (1891–1970), у другом Франка Чентаро. Док о првом знамо да је поливалентан слависта (полониста, сербо-кroatиста, русиста), аутор историје пољске и српско-хрватске књижевности, о Ф. Чентаро немамо на располагању поузданих података и трагање у Архиву римског Универзитета остало је без успеха. Парцијални превод исте приповетке објављен је 1970. и у *Antologia delle letterature dei popoli della Jugoslavia* (*Антологија књижевности народа Југославије*) која је део обимније антологије словенских књижевности, где се поново као један од уредника јавља С. Грачоти, а превод и у овом случају потписује Ф. Чентаро.¹³ Први део приповетке, *Ђерзелез у хану*, публикован је у још једној италијанској збирци из 1973. чији је приређивач и преводилац Ђакомо Скоти (*Giacomo Scotti*) *La storia dell'aiducco e altri racconti* (*Прича о хаждуку и друге приповетке*).¹⁴ Указујемо на ове парцијалне преводе остављајући их по страни, опредељујући се у овом реферату за анализу интегралних превода који дају општи увид у еквивалент на италијанском.

Пут Алије Ђерзелеза је језички једна од најсликовитијих и тематски најкомплекснијих Андрићевих приповедака и њено превођење изискује не само темељно познавање и владање језиком оригинала и циљним, него и онога што се може назвати преводилачком вештином у проналажењу решења. У нашем случају одмах ваља истаћи да су оба преводиоца задржала структуру

¹¹ I. Andrić, *Il viaggio di Alija Gerzelez*, in *Novellieri slavi*. A cura di Ettore lo Gatto ed Enrico Damiani, Roma: De Carlo Ed., 1946.

¹² I. Andrić, *Ex Ponto e altre opere*. Collana Premi Nobel di letteratura, Milano: Fratelli Fabbri Ed., 1968.

¹³ Уп. S. Gracioti, M. Popescu et al., *Antologia delle letterature del Sud-est europeo*, Milano: Fratelli Fabbri editori, 1970, pos. 54–56.

¹⁴ Уп. I. Andrić, *La storia dell'aiducco e altri racconti con una scelta di poesie*, a cura di Giacomo Scotti, Roma: Gremese editore, 1973, 1–13. У овом реферату тај превод нећемо анализирати, обзиром да смо се определили за интегралну верзију приповетке.

и поделу оригинала на три дела (*Ђерзелез у хану*, *Ђерзелез на путу*, *Ђерзелез у Сарајеву*). Али док Мавер верно следи оригинал, Чентаро раставља одељке на мање целине не нарушавајући сукцесију наративних јединица. Даље разлике се показују на многим нивоима, у избору преводилачких поступака, у лексици и синтакси, и евидентне су већ од самог наслова: Ђерзелез се код Мавера јавља у облику који је прилагођен италијанском изговору као „Gerzelez” док код Чентаро налазимо „Gjerzelez”, али нема упутства о изговору фонема „gǰ” који не постоји у италијанској ортографији. Оно што даље одмах пада у очи је да се Чентаро за разлику од Мавера, опредељује за употребу фуснота у објашњавању непознаница у облику турцизама што је страном читаоцу корисно али може да проузрокује деконцентрацију и удаљавање од наративног тока, нарочито када су упутства бројна, као што је то овде случај. Анализа најтипичнијих примера из оба превода које смо одабрали настојећи да покријемо читав текст са једне стране, а са друге, да покажемо и позитивне и мањкаве аспекте оба преводилачка поступка, базираће се на паралелној презентацији и кратком коментару примера, а ограничиће се на неколико сегмената, за које сматрамо да су важни како у економији изворника тако и у транспоновану у циљни текст на италијанском.¹⁵

2.2. Преводни еквиваленти глаголских облика/времена:

Андрићев текст обилује глаголским облицима и он их користи како за временско тако и за тематско пројективање радње, не одступајући ниуколико од савремене језичке норме. Присутни су: презент у директном говору ликова и дијалозима, у пищевим излагањима али и у облику реалтивног историјског презента, а изузетно је фреквентна и употреба аориста поред имперфекта и сложених времена перфекта и плусквамперфекта. У првом делу приповетке су веома уочљиве разлике преводиоца у избору италијанских глаголских времена. Тако Мавер најчешће следи оригинал, привилегује употребу имперфекта који у италијанском служи као време наратије, док Чентаро радо прибегава употреби давно прошлог времена (*Trarassato grosso*), опција која често не одговара пищевој интенцији и оригиналу јер не изражава трајање него неки његов сегмент, као што показују следећи примери:

„Арапин који продаје лијекове и записе, наките од корала и прстење на које сам резује иницијале” (Андрић, 10).

„Un Arabo, che vendeva farmaci e talismani, ornamenti di corallo e anelli, nei quali egli stesso incideva le iniziali” (Мавер, 739).

„[...] un arabo che vendeva medicine e talismani, ornamenti di corallo e anelli, su cui egli stesso aveva inciso iniziali” (Чентаро, 138).

¹⁵ Примери су цитирани према И. Андрић, *Знакови. Приповетке. Сабрана ђела Иве Андрића*, прир. В. Стојић, П. Цацић, М. Первић, Р. Вучковић, књ. 8, Сарајево: Удружени издавачи, 1981. Уз оригинал ће бити дато име аутора, тј. Андрића и број странице, а уз преводе име преводиоца и број странице.

Слично је и са Андрићевим перфектом трајних глагола који Мавер пре-тежно и консеквентно транспонује имперфектом, док Чентаро радије употре-бљава гломазно давно прошло време:

„[...] А сви који су из Сарајева путовали на исток заустављали су се у хану [...]” (Андрић, 9)

„[...] E tutti coloro che viaggiavano da Sarajevo verso oriente si fermavano nella locanda, [...]” (Мавер, 739)

„E tutti i viaggiatori che da Sarajevo erano diretti in oriente si erano fermati nella locanda [...]” (Чентаро, 137)

„Фратри нису ни исходили из своје собе, [...]” (Андрић, 10)

„I frati non uscivano affatto dalle loro stanze, [...]” (Мавер, 740)

„I frati non avevano mai lasciato la loro stanza, [...]” (Чентаро, 139)

Чентаро у свом преводу ове реченице мења смисао оригинала користећи давно прошло време глагола „*lasciare*” (напуштати/напустити) а уз то и неп-рецизно користи прилог „*mai*” (никада) који мења смисао изворника.

Језичке формулације код Мавера су истанчаније јер он у односу на Чента-ро користи биране речи и изразе, који припадају књижевно високом регистру, као што показују подвучени облици глагола („*convenire*”, „*arenarsi*”, „*accudire*”, „*canzonare*”), или израз „*essere accolto da*” који у преводу резултирају складним реченицама, док се стиче утисак да Чентаро не поклања довољно пажње избо-ру лексике, па њена решења звуче као прихватљива али банална:

„[...] сакупило се, мало-помало, доста путника” (Андрић, 9)

„[...] convennero, via via, parecchi viaggiatori” (Мавер, 740)

„[...] si era raccolto un po' alla volta un discreto numero di viaggiatori [...]” (Чентаро, 137)

„Разнолика су била чељад која су ту запела на свом путу” (Андрић, 9)

„Grande era la varietà della gente che si era arenata in questo punto del viaggio” (Мавер, 739)

„C'era gente di tutte le razze bloccata nella locanda per l'interruzione del viaggio” (Чен-таро, 137)

„[...] а пут оправљали аргати и робијаши [...]” (Андрић, 9)

„[...] mentre braccianti ed ergastolani accudevano alla riparazione [...]” (Мавер, 740)

„[...] mentre braccianti e d carcerati asstavano [...]” (Чентаро, 137)

„А онај лола Фочак [...] руга му се [...]” (Андрић, 11)

„E quello spilungone di Foča [...] lo canzona [...]” (Мавер, 740)

„Quel fannullone del focese lo prende in giro [...]” (Чентаро, 140)

„Дочекало га ћутање, пуно удивљења и поштовања [...]” (Андрић, 10)

„Fu accolto da un silenzio pieno di ammirazione e di rispetto ...” (Мавер, 740)

„Lo attendeva un silenzio pieno di stupore e di rispetto ...” (Чентаро, 139)

У овом последњем примеру се употребом имперфектива код Чентаро изгубила „свршеност” радње коју Андрић истиче глаголом „дочекаати”, а Ма-вер правилно преноси обликом свршеног прошлог времена (*Passato remoto*).

„Откако је из Вишеграда, одбила му се храна” (Андрић, 16)

„Da quando era partito da Višegrad, aveva preso in uggia il cibo” (Мавер, 743)

„Da quando era arrivato da Višegrad, si era rifiutato di mangiare” (Чентаро, 146)

И у овом случају Чентаро неадекватно преводи синтагму „одбила му се храна” веома дискутабилним „rifiutarsi di mangiare” јер подразумева интензију одбијања и негацију. Мавер користи израз пун колорита „prendere in uggia”, сасвим у складу са оригиналом јер садржи у себи незаинтересованост за храну као последицу менталног стања.

2.3. Преводни еквиваленти фразеологизама, турцизама и реалија

Фразеолошки израз употребљен у оригиналу за хан који је „пун као шип” (Андрић, 9) има у италијанском еквивалентат „pieno come un uovo” и користи се и у свакодневном говору а има и дијалекатске, регионалне призвуке. Мавер је употребио поетичнију варијанту „piena come una mela-grana”, док Чентаро сажима веома експресиван Андрићев израз глаголом „straripare” који својим значењем (разлити се, прелити се) у датом контексту нема изражајност и готово оптичку лепоту оригинала и Маверовог решења. У вези са истим примером прилично осиромашено звучи и избор придева:

„Огромни стари хан у облику правокутника био је пун као шип” (Андрић, 9)
 „L'enorme antica locanda, dalla forma rettangolare, era piena come una mela-grana” (Мавер, 739)
 „L'immensa e vecchia locanda rettangolare straripava di gente” (Чентаро, 137)

Турцизми, саставни део свакодневице Андрићевог наративног света, који га без икаквих спољашњих ефеката и експериментисања сликовито уобличавају, представљају један од најпроблематичнијих сегмената у превођењу на било који страни језик, па и на италијански. Чентаро се опредељује за задржавање турцизама у тексту и у нотама нуди концизна, корисна, јасна објашњења и преводе не само појединих речи него и културолошких непознаница као нпр. „заптија” > „guardia, poliziotto in turco”, „беу” > „signore turco”, „Аранути” > „Albanesi”, „сален” > „bibita turca calda e dolce”, деф > „strumento orientale”, „саргија” > „strumento orinetale a due corde (specie di mnadola)”, „зурна” > „strumento orientale (specie di piffero)”, „ракија” > „acquavite”, „giaurra” > „non appartenente alla religione musulmana” и др. Мавер покушава да учини превод читљивијим: „Арнаути” > „Albanesi”, „кауркиња” > „la donna cristiana”. Овакав поступак је проблематичан, донекле и ризичан ако се размотре нека решења: „салебција” Мавер преводи као „venditore di sale”, продавац соли док се заправо ради о продавцу слатког напитка; „беу” на неким местима остаје у овој форми а некада је преведен као „gentiluomo” (племић, властелин, отмен човек, господин) што није сасвим прецизно обзиром да се ради о различитим кутурама којима лексем припада. Чентаро проналази боље решење и за турцизам „ејсадиле” (од турског *eysadile-iyi sihhat ile*) у примеру:

„Бог ти на помоћ, бег-ефендија; ејсадиле!” (Андрић, 17)
 „Dio ti aiuti, *beg-efendija*, *buona fortuna!*” (Чентаро, 148)
 „Che Dio ti aiuti, signore! *buona notte!*” (Мавер, 743)

„Ћумрукана” је код Чентаро нашла бољи еквивалент „dazio” него код Мавера – „dogana” јер објашњава пластичније италијанском читаоцу да је за улазак у град постојала нека врста намета. „Тескера” је код Чентаро преведено као „lasciapassare” (пропусница) релативно широког дијапозона значења а код Мавера као „raccomandazione” (препурука). „Диванхана” је Чентаро превела лексемом „ballatoio” који припада италијанском барокном регистру; прихватљивије је стога Маверово решење „altana”. Значење лексема „хоџа” Мавер објашњава али не уноси у текст, док је код Чентаро непрецизан „imano” као еквивалент јер се ради о два различита значења.

Слично је и са избором неких других турцизама који су саставни део приповетке и дају јој својеврстан регионални и временски колорит:

„Бињедија” потиче од тур. „бинек” – бојни коњ, ат. суфикс –џија у српско-хрватском означава вршиоца/агенса. У овом случају се ради о ковачу и прецизније је превео Мавер својим „maniscalco” (поткивач) него Чентаро савременим и непрецизним „esperto” (експерт, стручњак). Слично је и са „мецедијом”, турским новцем из Отоманског периода:

„Нудио је здраву мецедију [...]”! (Андрић, 16) Чентаро је превела произвољно „Egli offriva venti grossi buoni [...]” (Чентаро, 146), а Мавер у складу са оригиналом: “Offriva una buona moneta d'oro [...]” (Мавер, 743).

За хан Мавер некада користи еквивалент „locanda” у првом делу приповетке, док у другом предност даје синтагми „casa commerciale” која је јасна али не садржи оријентални колорит изворника. У вези са тим још један пример:

„[...] још им је остао само велки хан на Вароши [...]” (Андрић, 18)
 „[...] e possedevano solo una grande locanda a Varoš [...]” (Чентаро, 149)
 „[...] Possedevano ancora la grande casa commerciale nel centro” (Мавер, 744)

Чентаро користи предлог „а” погрешно тумачећи Варош као топоним, мада се у Босни он користи као ознака старог дела града, трговачког центра, као код Мавера. Већина осталих топонима као Вишеград, Крешево, Ливно, Ковачи, Сарајево, Увац, Прибој, Скопље, Пећ и др. су у оба превода задржали оригиналну граfiју и форму, при чему Мавер понекад прибегава и нотама са основним упутствима читаоцу о изговору, као: Фоча (>Focia), Рогатица (>Rogatiza) на пример, док су за други један географски назив Селаник оба преводиоца употребила италијански топоним Salonicco (Солун).

Слично је и са реалијом „ђунуп” која, тесно везана за ислам, означава нечисту особу: код Чентаро следи објашњење у ноти, док је код Мавера преведена импровизованим „giu' di tono”. Турцизам „дернек”, тј. сабор, вашар, весеље је у обе варијанте преведен као „fega”, тј. именицом која значи „вашар”. Али обзиром да се у тексту односи на славље везано за Ћурђевдан, у италијанском би адекватнија била именица „sagra”.

Преводиоци консеквентно следе у читавом подухвату сопствене транслатолошке поступке и већ анализирани примери који се односе на турцизме, допуњавамо неколиким из културолошке сфере:

„[...] али је увијек носио бијелу ахмедију око феса” (Андрић, 17)

„[...] ma portava sempre intorno al fez l'ahmedija bianca” (Чентаро, 148)
 „[...] pur continuando a portare la fascia bianca intorno al fez” (Мавер, 744).

„Ахмедија” није једноставно повез, трака, како је превео Мавер: ради се о дистинктиву припадника медресе, муслиманске школе и носе је искључиво они који беспрекорно владају Кораном.

Слично је и са деноминацијом Влахиња која са муслиманске тачке гледишта означава припадницу хришћанске а не муслиманске вере, што Мавер занемарује и замењује етнонимом Италијанка:

„[...] ko nije vidio tanku Vlaхињу [...]” (Андрић, 18)
 „[...] chiunque non avesse veduto la snella Italiana [...]” [...] (Мавер, 744).

У Андрићевом тексту наилази се и на синтагму „погана болест” као синоним за сифилис: Чентаро користи у преводу „brutto male”, у италијанском синоним за канцер, рак, док Мавер употребљава адекватнији и у многим италијанским наречјима и народним говорима присутан назив „mal francese” (француска болест).

Иако је лексем „роспија” у турски дошла преко персијанског „руспи”, са истим изговором и у значењу проститутка, у српском се употребљава и у погрдном значењу „зла жена, оштроконђа”, еквивалент који користи Чентаро, за разлику од Мавера који се определио за прво, не сасвим одговарајуће значење:

„[...] Земко роспијо [...] вамо дођи!” (Андрић, 24)
 „[...] Zemka puttana [...] vieni qua!” (Мавер, 747)
 „[...] Zemka megera [...] vieni qua!” (Чентаро, 156)

У оба превода међутим, регионално обојена именица „лола” којом се означава весељак који зна да ужива у животним радостима, не налази одговарајући еквивалент, а то је „buontemprone”. Преводиоци се опредељују за италијанске еквиваленте са изразито негативном конотацијом: Чентаро – „fannulone” (нерадник, беспосличар) а Мавер – „flibustiere” (пробисвет).

2.4. Удаљавање од изворника: изостављања, измене, нејасноће

У обе варијанте наилазимо на изостављене речи или делове оригинала. Овакве интервенције у тексту осиромашују превод као што се види из следећег примера:

„Три Венецијанца из Сарајева и с њима млада и лијепа жена; [...]” (Андрић, 9)
 „Tre Veneziani provenienti da Sarajevo; [...]” (Мавер, 739).

Код Мавера је потпуно изостављен подвучени део текста што је дискутабилно, обзиром да је појава Венецијанке веома битна за наративни ток. Чентаро такође често изоставља поједине лексеме, преводи непрецизно или чак и нелогично:

„Уто се догоди да од Рогатице стиже и Богдан Цинцарин, пјевац познат у пò Босне [...]” (Андрић, 11)

„Nel frattempo arriva a Rogatica anche Bogdan Cincarín, un cantante famoso nella Bosnia centrale [...]” Чентаро, 140)

„Стиже” из оригинала Чентаро преводи презентом „*arriva*”, мада би више одговарао облик прошлог времена (*Passato Remoto*). Предлогу „од” не одговара италијанско „*a*” јер има управо супротно значење, тако да се губи смисао оригинала. Код Чентаро Богдан Цинцарин стиже у Рогатицу а не долази из/од Рогатице. Синтагма „у пò Босне” преведена је „у централној Босни” што потпуно мења смисао реченице. Слично је и у следећем примеру:

„[...] заптије и везирове Тоске” (Андрић, 18) где је Чентаро присвојни генитив именице „везиров” заменила номинативом множине мењајући смисао оригинала: „[...] *zaptije e i visir toscani*” (Чентаро, 149).

Погрешно схватање оригинала код Чентаро често води ка нелогичном преводу, као што показује овај пример:

„[...] и кад год би искапио до дна, он би видио врхове тамних борова [...]” (Андрић, 19)

„[...] *se Gjerzelez avesse bevuto fino all'ultima goccia* avrebbe visto come le cime dei pini scuri [...]” (Чентаро, 150).

Кондиционал у овом случају изражава понављање а не иреалну могућност, а временски везник „кад год” у значењу „сваки пут” у италијанском има еквивалент „*ogni volta*”. Чентаро преводи ову временску конструкцију условном те је резултат у италијанском бесмислен.

И у следећем примеру она понавља исту грешку:

„А кад год би изишла, угледала би за прозором нацерено лице лудог Алије [...]” (Андрић, 28)

„*Se Katinka usciva, vedeva dietro la loro finestra, il viso deforme e giallastro del pazzo Alija* [...]” (Чентаро, 162).

„*E ogni volta* che usciva, ella scorgeva dietro la finestra il viso contorto dello scemo Alija [...]” (Мавер, 749).

Надаље, присвојна заменица „*logo*” у овом случају је сувишна, а придев „*deforme*” неадекватан еквивалент адјективског партиципа „нацерен” јер садржи у себи само црту деформисаности а не и гримасе која је последица одређене врсте смеха. Мавер показује да верније прати изворник, користи биране лексеме; веома поетична је и за песнички регистар типична лична заменица „*ella*” док је придев „*contorto*” ближи Андрићевом „нацерен”.

Слично је и са кратком реченицом са императивном конструкцијом – „Љуљни, Земко!” (Андрић, 20) где су синоними глагола „*vinuti se, полетети*”, што одговара сцени са љуљашком. Чентаро преводи облик додуше императивом „*Divertiti, Zemka!*” (Чентаро, 151), али користи глагол „*divertirsi*” чије је значење „забављати се”, што не одговара оригиналу.

Бројни су примери који показују да Чентаро није поуздана јер погрешно интерпретира оригинал и неадекватно га преводи. То је случај и са примером:

„Лети зраком паучина [...]” (Андрић, 25)
 „Le ragnatele volano con l'aria [...]” (Чентаро, 159)

где је инструментал са локалним значењем ограниченог простора преведен социјативним инструменталом. Или:

„Сад је од својих земљака халвација запазио дјевојку [...]” (Андрић, 27).
 „Egli aveva notato fra i suoi compaesani [...]” (Чентаро, 161).

Предлог „од” у оригиналу означава да је Ђерзелез са места где се налазио запазио девојку, а Чентаро је користећи предлог „fra” – међу, дала реченици потпуно нејасан смисао јер се према овом преводу стиче утисак као да је девојка била међу његовим земљацима, што је нелогично и погрешно.

Има и других примера: „дизлија сарајска” је у овом преводу постала „una prostituta di serraglio”, док је Мавер као и у претходном примеру прецизније следио оригинал:

„[...] ваљао се према њима [...]” (Андрић, 14)
 „[...] stava lentamente avviandosi verso di loro [...]” (Мавер, 742)
 „[...] correva quasi rotolandosi [...]” (Чентаро, 143)

Глагол „ваљати се” у оригиналу даје утисак спорости али и Ђерзелезове физичке снаге и његових тренутних осећања, што је у преводу изостало јер глагол „согтере” значи једноставно „трчати”.

„И они почеше дуг и страствен разговор. Арнаут је говорио [...]. Од њега је сазнао све о тој дјевојци [...]” (Андрић, 28)
 „[...] Ed essi cominciarono un lungo e appassionato discorso [...]. Da Gjerzelez egli seppe tutto di questa ragazza [...]” (Чентаро, 162).

И у овом случају, Чентаро даје погрешно тумачење оригинала у ком је јасно да је субјекат Арнаут и да је он извор информација, а не обрнуто, како Чентаро преводи па испада да је Арнаут сазнао све од Ђерзелеза.

„Једно поподне испребијаше од чамотиње... неког сомунцију, хришћанина [...]” (Андрић, 29).
 „Un pomeriggio Gjerzelez e gli altri [...] [...]” (Чентаро, 163).

Неке, на изглед безначајне измене у тексту ипак мењају ауторску интенцију у наративи па је и резултат веома дискутабилан: „[...] и Авдица Крцалија, [...] женскар [...]” (Андрић, 28). Именица је преведена италијанским „dongiovanni” док би адекватније било „donnaiolo”, а слично је и у примеру:

„[...] и Катинка, воће које зри у хладу” (Андрић, 32), у италијанском је преведено „[...] e Katinka, frutto maturo” (Чентаро 168), што није адекватно јер глагол семантички означава процес а не стање.

Ауторка превода такође веома често мења ред речи, читавих реченица или изоставља пасусе. Тако у њеном преводу без икаквог објашњења недостаје: „У удаљеним баштама се у тамној тишини чује како с муклим тутњем бију о земљу [...] падају пролазницима на главе” (Андрић, 25), што је својевр-

сно осиромашење превода и поред тога што дотични део није директно везан за главни наративни ток а сличних места има више.

Последњи пасус Андрићеве приповетке у италијанским преводима најречитије илуструје и сажима претходно анализирана места:

„Он сам није више знао би ли то да јој се тужи или да се хвали; и прекину се. Био је миран у сањивој тишини у којој се сливају и измирују сви дани и догађаји. Силом је склапао очи. Хтио је да продужи тај час без мисли и жеље, да што боље отпочине, као човек ком је дан само кратак одмор и коме ваља даље путовати” (Андрић, 32)

„Gerzelez non sapeva più se lo diceva per lagnarsi o per vantarsi; e s'interruppe. Era tranquillo in quella calma sonnolenta nella quale si fondono e placano tutti i giorni e tutti gli avvenimenti. Voleva per forza chiudere gli occhi. Voleva prolungare questo momento senza pensieri, né desideri, per riposare più profondamente possibile, come fa l'uomo cui è data solo una breve sosta e che deve riprendere la sua via” (Мавер, 751)

„Lui stesso non sapeva se dovesse lamentarsi con lei o se dovesse vantarsi; e si interruppe.

Gerzelez era tranquillo nel silenzio della sonnolenza, in cui tutti i giorni e gli eventi confluiscono e si placano.

A forza chiuse gli occhi.

Egli voleva protrarre quest'attimo, senza pensare ai desideri, per riposare meglio, come uno per il quale il giorno è solo un breve riposo e gli conviene pertanto continuare il viaggio” (Чентаро, 168).

Док Маверове реченице следећи изворни текст, теку хармонично према финалу, Чентаро разбија целину на мање делове. Сам почетак завршног пасуса личном заменицом „lui” која се јавља касније и у облику „egli” делује круто. Синтагма „у сањивој тишини” коју Мавер репродукује готово идентичном „in quella calma sonnolenta”, Чентаро модификује и преводи погрешно, именичком контрукцијом „nel silenzio della sonnolenza” – „у тишини сањивости”. Облик прошлог времена имперфективног глагола „[je] склапао очи” замењен је перфективним обликом „[...] chiuse gli occhi” (склопи очи), док је синтагма „без мисли и жеље” погрешно интерпретирана. Очигледно је облик плурала именице мисао, мисли замењена трећим лицем једине презенте глагола „мислити на”, па налазимо: „[...], senza pensare ai desideri” (не мислећи на жеље), што не одговара тексту оригинала, а слично је и са обликом партиципа пасивног глагола дати > „дан” који је Чентаро заменила номинативом именице мушког рода „дан”, те је превела нелогичним конструкцијом у којој се јунак одмара дању, током дана, а прилично неадекватно контексту одговара и облик глагола „convenire”.

3. Закључак

За рецепцију књижевних дела у страним културама преводи су преференцијални канал конкретизовања страних аутора. Постојање више различитих италијанских превода Андрићевих дела, приповедака и романа, представља солидну полазну тачку у њиховим поређењима са оригиналним

изворником али и међусобно, при чему се знатно умањује опасност субјективно условљених, неоснованих уопштавања и непоузданих закључака.

Италијански преводи Андрићеве прве приповетке „Пут Алије Ђерзелеза“ подударају се са два значајна момента у рецепцији његових дела: први је крај Другог светског рата и антологија *Novellieri slavi* која је тематски требало да промовише словенске књижевности, очигледно је била идејни подухват и остварење италијанских слависта. Сходно томе и превод је поверен Маверу који припада најсолиднијој генерацији широко образованих италијанских слависта а он је тај задатак обавио филолошки прецизно и поуздано. Његов превод Андрићеве приповетке се заснива на добром познавању језика изворника, верном праћењу оригинала и зналачком тражењу и бирању најадекватнијих решења. Његов Ђерзелез задржао је све особине оригинала и читљив је и данас, више од пола века после настанка превода. Издавачки подухват у ком је изашао други превод исте приповетке временски се лоцира после Нобелове награде. Едиција посвећена Нобеловцима је престижна, име уредника, једног од најбољих познавалаца српско-хрватског језика, филолога С. Грачотија гаранција је озбиљности подухвата. Чињеница да су претходних година већ публиковани преводи најважнијих Андрићевих романа *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника* и *Госпођица*, из пера италијанских слависта као што су Ј. Маркијори, Б. Мериђи, сведочи да су та имена већ била позната и везивана за Андрићева дела. Стога изненађује што неке од њих, већ „опробаним“ преводиоцима није поверен и овај издавачки подухват, тим пре што је позната пословична неповерљивост италијанских издавача према новим и непознатим преводиоцима. Управо због тога може да се претпостави да је сам уредник, свестран слависта и филолог, поверио превођење Ф. Чентаро. Поређење оригинала и превода показало је међутим, да је Андрић у њеном преводу изгубио на уметничкој снази великог приповедача. Додуше, бројни недостаци од којих смо само неке илустровали, не угрожавају универзалност ауторове поруке, говоре ипак више о преводитељки и њеном преводу, као што је Андрић сам формулисао: „Најтеже је преводиоцу да у свом раду сачува ону поетичну ауру која у доброј прози облива поједине речи или реченице и коју читалац оригинала осећа на сваком кораку, а која се при превођењу тако лако изгуби, као што ишчезава онај фини машак са воћа које је узбрано и пуштено у продају”.¹⁶

Остаје отворено питање да се утврди да ли је Андрић имао увида у италијанске превод својих дела, да ли је био у вези са овим или другим својим италијанским преводиоцима, да ли је надаље, имао прилике да коментарише њихове превод.

¹⁶ И. Андрић, *Преводилачка свеска*, *op. cit.*, 105.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1922: И. Андрић, Једна ратна књига Габријела Данунџија, [приказ], Београд: *Мусао*, X/6, 1703–1706.
- Андрић 1923: И. Андрић (преводилац с италијанског), Три старе љубавне песме. Београд: *Мусао*, XI/3, 184–185.
- Андрић 1926: [Р.Р.] / И. Андрић, Легенда о св. Франциску из Асизиа, Београд: *Српски Књижевни Гласник*, н.с., XIX / 4, 268–277.
- Андрић 1946: И. Андрић, *Il viaggio di Alija Gerzelez, у Novellieri slavi*. A cura di Ettore lo Gatto ed Enrico Damiani, Roma: De Carlo Ed..
- Андрић 1968: И. Андрић, *Ex Ponto e altre opere*. Collana Premi Nobel di letteratura, Milano: Fratelli Fabbri Ed.
- Андрић 1973: И. Андрић, *La storia dell'aiducco e altri racconti con una scelta di poesie*, a cura di Giacomo Scotti, Roma: Gremese editore.
- Андрић 1981: И. Андрић, *Знакови. Приповетке. Сабрана дјела Иве Андрића*, књ. 8, прир. В. Стојић, П. Џацић, М. Первић, Р. Вучковић, Сарајево: Удружени издавачи.
- Андрић 1994: И. Андрић, Превоилачка свеска, прир. Ј. Нешковић, Нови Сад: Светови.
- Андрић 2007: И. Андрић, *La storia maledetta. Racconti triestini*, a cura di M. Mitrović, trad. di A. Parmeggiani, Milano: Mondadori.
- Андрић 2010: И. Андрић, *La donna sulla pietra*. A cura di B. Stanišić, trad. di A. Parmeggiani, Rovereto: Zandonai.
- Avirović 2003: Lj. Avirović, Il ponte di Andrić collega uomini e cose. Sulla traduzione di Ivo Andrić in Italia, Bologna: *Comunicare*, 3, 377–388.
- Džindo 2010: J. Džindo, Jedan roman dva prijevoda (O nekim aspektima dviju verzija prijevoda na italijanski jezik romana „Na Drini ćuprija” Ivo Andrića), Trieste: Mediterranea.
- Graciotti 1970: S. Graciotti, M. Popescu et al., *Antologia delle letterature del Sud-est europeo*, Milano: Fratelli Fabbri editori.
- Marchiori 1969a: J. Marchiori, *Aspetti caratteristici delle traduzioni italiane dal serbo-croato*. Tirage à part des Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Université de Belgrade 1967), Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 709–726.
- Marchiori 1969b: J. Marchiori, *Itinerario narrativo andrićiano*. Estratto da *Il mondo slavo*, 9, Padova: Università degli Studi di Padova, 1–24.
- Maver 1924: G. Maver, Un giovine: Ivo Andrić, Roma: *L'Europa Orientale*, IV/1, 51–53.
- Секви 1962: Е. Секви, Андрић, *Италија и Италијани*. Сепарат из *Иво Андрић*, Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, посебна издања, књ. I, 287–299.
- Стипчевић 2000: С. Стипчевић, *Иво Андрић in Italia*. In P. Lazarević Di Giacomo, *I romanzi – cronache di Ivo Andrić*, Pescara: Campus, 89–94.

- Zani 2000: S. Zani, *Luigi Salvini e la letteratura croata e serba*. In G. Dell'Agata (a cura di), *Luigi Salvini (1910–1957): studioso ed interprete di letterature e culture d'Europa*, Pisa: Tipografia Editrice Pisana, 19–33.
- Zogović 2000: M. Zogović, *Ivo Andrić u italijanskoj kritici*, u *Književna prožimanja*, Beograd: Rad, 151–159.
- Зоговић 2002: М. Зоговић, Уп гиганте: Андрић. Плиме и осеке нашег нобеловца у Италији, Београд: *Данас*, (27–28. јул), VI/ 1763–1764, XII.
- Зумбо 2011: Д. Зумбо, Књижевна слава и конструкција идентитета: италијански преводи дела Иве Андрића, превео с итал. Д. Илић, Београд: Мостови, 147, 233.

Ljiljana Banjanin

IL RACCONTO *PUT ALIJE ĐERZELEZA* DI IVO ANDRIĆ
NELLE TRADUZIONI ITALIANE

(Riassunto)

Il punto di partenza del contributo è l'analisi delle due traduzioni di uno stesso racconto di Andrić. L'autore della prima, apparsa in un'antologia dedicata alle letterature slave, *Novellieri slavi* (Roma, 1946) è Giovanni Maver, noto filologo e versatile slavista. La seconda traduzione, a firma di Franca Centaro, nome oggi del tutto sconosciuto, è uscita a distanza di due decenni, nel volume *Ex Ponto e altre opere* (Milano, 1968) pubblicato nella collana dedicata dall'editore milanese Fabbri ai premi Nobel, curata da un altro slavista italiano di prim'ordine, Sante Graciotti.

La presenza di diverse traduzioni della stessa opera rappresenta una base ideale per l'analisi dei singoli procedimenti traduttologici, per il loro confronto non solo con l'originale ma anche reciproco. Si rendono inoltre evidenti nel nostro caso alcune questioni legate alla traduzione da lingue appartenenti a tipologie e ad areali culturali differenti e ai problemi ad essa legati (la traduzione dei turcismi, la resa dei tempi verbali, dei fraseologismi ecc.). Mentre G. Maver mostra una solida conoscenza della lingua di partenza e sicurezza nell'affrontare il compito traduttologico, il racconto andrićiano nella traduzione di F. Centaro perde in molti punti l'intensità e la bellezza dell'originale. Infine, la relazione offre uno spunto per un'ulteriore ricerca nell'indagare se Andrić abbia avuto occasione di conoscere i suoi traduttori italiani e di commentare queste o altre traduzioni di sue opere in italiano.

Александра Љ. КОРДА-ПЕТРОВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПРЕВОДИ АНДРИЋЕВИХ ДЕЛА НА ЧЕШКИ

Објављивање Андрићевих дела у Чешкој има дугу традицију. До сада се углавном вредновала адекватност превода у смислу посебности ауторовог књижевног и језичког стила, као и степен успешности преводаца да чешком читаоцу пренесу аутентичност друге културне средине. У раду се чини покушај сагледавања досадашњих превода у контексту две супротстављене теорије превођења чешких аутора: теорије адекватног превођења Милана Хрдличке и теорије функционалистичког превођења Збињека Фишера. Новији преводи Андрићевих дела на изванредан начин мире две супротстављене преводилачке теорије чему доприноси посебност Андрићеве поетике, као и смањена напетост између српске и чешке књижевне конвенције.

Кључне речи: Иво Андрић, преводи на чешки, ранији и новији преводи, теорија адекватног превода, функционалистичко превођење.

Објављивање избора из дела Иве Андрића на чешком језику у шест књига, у издању удружења Ластавица, на јесен 2009. године, значило је повратак овог писца међу чешке читаоце. Иако је традиција превођења Андрића у Чешкој дуга и богата, ипак од 1987. године, када је у издавачкој кући Одеон објављен избор из дела овога писца у три књиге, више од двадесет година нових издања превода није било. Андрићева збирка *Ex Ponto* објављена је већ 1919. године, само годину дана после загребачког издања. Уследили су остали преводи у другој половини тридесетих година и неоследно после Другог светског рата. Тако су преведени избори Андрићевих приповедака (Мага milosnice a jiné povídky, Jihoslovanská knihovna, sv. 7, Praha 1936) у преводу Божене Мерцове, романи *Госпођица* (Slečna dělá peníze, Praha 1947) у преводу Вратислава Бартуњека и *На Дрини ћуприја* (Most přes Drinu, Praha 1948) у преводу Владимира Тогнера. Следећи талас интензивнијег превођења на чешки, Андрићева дела доживљавају после 1958. године када је објављен Баблеров превод романа *Травничка хроника* (Travnická kronika, Praha 1958). Уследили су преводи *Проклете авлије* (Prokletý dvůr, Praha 1960), нових из-

* korda@verat.net

бора приповедака (*Žena, která není*, Praha 1967), оба у преводу Миладе Черне, као и поновљена издања ранијих превода. Осамдесете доносе превод романа *Омерпаша Латас* (*Omerpaša Latas*, Praha 1981) у преводу Јиржија Фидлера, као и нови избор приповедака (*Vezírův slon*, Praha 1987), испод којег се потписују представници нове генерације Андрићевих преводаца и познаваоци његовог дела: Милада Черна, Душан Карпатски, Виктор Кудјелка и Милада Недвједова. Уз овај избор приповедака објављени су и нови преводи *Травничке хронике* и романа *На Дрини ћуприја*.

Традиција превођења и објављивања Андрићевих дела у Чешкој добила је свој епилог кроз реализацију објављивања избора из дела Иве Андрића у шест књига. Највећу заслугу има издавач, грађанско удружење Ластавица, које делује у Прагу и у којем су активни припадници југословенске дијаспоре у Чешкој. На припреми овог издања радили су Душан Карпатски и Ирена Венигова. Прве две књиге садрже већ објављене преводе романа *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника*. Роман *Госпођица*, који је још 1947. године објављен под називом *Slečna děla peníze* (превео Јулиус Долански), сада се појављује у новом преводу Душана Карпатског уз избор других приповедака под називом *Jelena, žena, která není*. Новела *Проклета авлија* (*Prokletý dvůr*) уврштена је у четврту књигу уз избор осталих приповедака под насловом *Vezírův slon* у преводу Миладе Черне. У ова два избора налази се 39 Андрићевих приповедака. Уз старије, ту су и преводи нових двадесет приповедака, до сада недоступних чешком читаоцу. За нове преводе заслужни су М. Черна и Д. Карпатски, а по једну нову приповетку превели су М. Недвједова и В. Тогнер. Пета књига посвећена је постхумно објављеним Андрићевим прозама: циклус приповедака *Dům o samotě* и већ раније преведени недовршени роман *Omerpaša Latas*. Шеста књига осмишљена је као избор из Андрићевих раних песама у прози под називом *Ex Ponto i Nepokoje*, делови из избора лирике *Co se mi zdá a co se mi děje*, избор из књиге *Трагова поред нута* (*Znamení u cesty*), као и неколико Андрићевих есеја, нпр. о Гоји, Петрарки, Његошу. Такође, избор је допуњен студијом Радована Поповића *Životopis Iva Andriče*, као и библиографијом свих досадашњих чешких издања пишчевих дела.

Овај издавачки подухват сублимирао је већ објављене преводе Андрићевих дела, уврстио нове преводе и приказао сву ширину опуса нашег нобеловца. Истовремено, објављена дела пружају могућност анализе и компарације старијих и нових превода.

О преводима дела Иве Андрића на чешки писали су преводиоци, истакнути бохемисти и чешки слависти, књижевни историчари и критичари. Значајне преводачке студије могу се прочитати из пера Виктора Кудјелке, Ивана Доровског, Душана Квапила, Радославе Брабцове и Ане Адамовић¹.

¹ Viktor Kudělka, *Andričův přínos světové literatuře*, in: Studie z literárněvědné slavistiky, Brno 1999; Ivan Dorovský, *Bibliografie*, Brno 2000; Radoslava Brabcová, *Český překlad románu I. Andriče Slečna děla peníze*, in: Filologické studie 19. Sborník katedry českého jazyka PFUK, Karolinum, Praha 1994; Душан Квапил, *Први преводи Андрићеве прозе на чешки језик*, Реферати и саопштења, св. 2, Научни састанак у Вукове дане, Београд-Нови Сад-Тршић, Међународни славистички центар 1981.; Ана Адамовић, *Туђице и турцизми у роману Омерпаша Латас Иве Андрића и њихов превод на чешки*, in: Balto-Slavicum Pragense, Filozofická fakulta, Praha 2007.

Сви ови аутори су одлични познаваоци оба језика и потковани лингвисти. У већини случајева анализира се адекватност појединих превода и вреднују се преводилачки подухвати у вези са превођењем Андрића. Иако за тему анализе имају различита Андрићева дела и њихове преводе на чешки, могу се издвојити посебни преводилачки проблеми којима се ови аутори баве. На првом месту је вредновање адекватности превода у смислу посебности ауторовог књижевног и језичког стила. Затим се вреднује степен успешности преводилаца да чешком читаоцу пренесу аутентичност друге културне средине, која је у великој мери мало позната у чешкој средини. Преводи Андрићевих дела посматрају се као комуникацијски акт којим се преноси одређена књижевна поетика са оригинала у нови конкретни текст на језику примаоца и тиме се, мање или више успешно, остварује комуникација између две културне средине а преко уметничког превода.

Неки од поменутих аутора баве се и конкретним преводилачким проблемима са којима се неминовно суочава преводилац Андрићевог дела. Ана Адамовић у студији „*Туђице и турцизми у роману Омернаша Латас Иве Андрића и њихов превод на српски*” (2005) бави се проблемом превођења реалија које у чешком језику немају адекватне еквиваленте. Издвојен на примеру конкретног превода, тиме се заправо маркира један од најзначајнијих преводилачких проблема са којима се суочава чешки преводилац Андрићевог дела. У већини пишчевих дела архаизми, локализми и историзми коришћени су за опис реалија. Ако се томе додају географске, друштвено-политичке, етнографске и лексичке реалије, пред преводиоцем се отвара низ конкретних проблема за које мора наћи адекватну преводилачку методу. Ауторка студије уочава да су „туђице везане за друштвено-политичко уређење, социјални, културни и свакодневни колорит епохе и као историјске наслаге живе у језику или пак одишу експресивношћу, која нам, опет, дочарава одређену средину, време и део историје балканских народа” (Адамовић 2007: 129). Примењујући приступ лингвиста Сергеја Влахова и Сидера Флорина, Ана Адамовић класификује примере превођења реалија из романа *Омернаша Латас* на чешки језик. Преводилац Јиржи Фидлер користио се методом замене (супституције), описом (објашњењем), неутрализацијом, генерализацијом, употребом функционалног еквивалента и неологизама, конкретизацијом и транскрипцијом.

У већој или мањој мери, овакав приступ анализи преводилачких решења можемо успешно применити и на примере осталих превода Андрићевих дела на чешки језик. Индивидуална решења преводилаца можемо тражити и у специфичним контекстуалним преводима (које уочавамо пре свега код старијих превода), или делимична актуелизација или „осавремењавање” језика (у случају новијих превода). Успешно би се могло посветити и анализи стилистичких поређења различитих превода, као и посебним „преводилачким стиловима”.

Ипак, овом приликом чинимо покушај сагледавања досадашњих превода у контексту две супротстављене теорије превођења чешких аутора: теорије адекватног превода Милана Хрдличке и теорије функционалистичког

превођења Збињека Фишера. Фишер у књизи *Превод као креативни процес* (Překlad jako kreativní proces, Vrno 2009), поставља тезу да преводилац уметничке књижевности мора настојати да испуни уметничку функцију дела и да у ту сврху може користити различите преводилачке стратегије. Преводилац мора бити креативан: „Уколико аутор коначног текста треба да створи уметнички вредан текст, мора да поштује захтеве доминантне уметничке функције. За своје решење може користити слична средства, стилизацију, као и аутор изворног текста, уколико их има у арсеналу комуникацијских средстава у циљној култури, уколико ће та средства да функционишу исто или што сличније, као што функционишу у оригиналној естетско- комуникацијској ситуацији. Уколико, пак, преводилац нема на располагању таква средства, мора тај део текста креативно да преведе користећи другачија средства која ће обавити одређену естетско-комуникацијску функцију” (Фишер 2009: 145).²

Андрићева поетика се, између осталог, ослања на историју Босне и средњег Балкана, носи у себи културолошки код одређене епохе и преплитања различитих традиција, вера, духовних и световних схватања. Тај свет је делимично удаљен од историјског и културолошког искуства Средње Европе. С једне стране, чешком читаоцу препознатљива је судбина малих, вазалских народа, победе и порази у биткама против асимилације поробљених народа пред доминацијом освајачке културе, односи и систем вредности у земљама под Аустро-Угарском владавином, као и последице историјских раздора у Европи. С друге стране, остаје потпуно непознат свет додира Истока и Запада, европске и орјенталне културе, преплитање више вера и крвави етнички сукоби. Балкански простори су кроз читав двадесети век били привлачна и егзотична средина о којој су писали чешки путописци и авантуристи. Ипак, да би се докучила сва мудрост, свременост, вишезначност и филозофска ширина Андрићевог дела, потребно је имати одређена знања пре читања, као и објашњења током читања. Преводилац је дужан да то пружи читаоцима циљног текста.

Према функционалистичкој теорији превођења „приликом превођења уметничких текстова постоје основна средства, циљеви и функције циљног текста које формулише теорија скопоса. Ова теорија је изазов за одговорни приступ преводилачком процесу и према коначном тексту” (Фишер, 2009: 145). Процес пре превођења текста дели на екстратекстуалне (обим текста, пошљалац, прималац, медиум, место, време, функција текста) и интертекстуалне (тема, садржај, структура текста, невербални елементи, лексика, синтакса) факторе. Посебно се истиче важност културно специфичних одлика комуникацијске функције текста.

И Милан Хрдличка, заступник концепције адекватног превода, у књизи *Књижевни превод и комуникација* (Literární překlad a komunikace, Praha 2003), истиче да преводилац има право да интервенише у коначном тексту само када је то неопходно с обзиром на специфичност уметничке поруке у конкретном делу. Допушта коришћење интертекстуалних објашњења, и ту

² Сви цитати из чешких извора дати су у преводу А. Корде-Петровић.

долази до изражаја креативни елемент преводилачког напора. Мисли се на предговор, поговор, објашњења и коментаре.

Као да пракса превођења Андрића на чешки језик мири ове две преводилачке теорије. И старија и новија издања превода садрже опсежне коментаре и студиозне предговоре или поговоре, написане из пера добрих познавалаца ауторовог дела. У случају старијих превода, преводиоци су и аутори предговора или поговора, нпр. Божена Мерцова (*Mara milosnice a jiné povídky*, Praha 1936) или Виктор Кудјелка (*Cesta Aliji Djerzeleza, Z časů Aniky*, Praha 1962). Од краја четрдесетих година преовлађује пракса да уз преводе Вратислава Баргуњека, Миладе Черне и О.Ф. Баблера поговоре пише Јулиус Долански (нпр. *Slečna děla peníze*, Praha 1947; *Travnická kronika*, Praha 1958; *Prokletý dvůr*, Praha 1960) а од шездесетих о Андрићевом делу пишу Виктор Кудјелка (нпр. *Travnická kronika*, Praha 1964; *Žena, která není*, Praha 1967) или Душан Карпатски (*Most na Drině*, Praha 1987; *Travnická kronika*, Praha 1987).

Док предговори и поговори чешким издањима нуде читаоцима информације и допунска сазнања о делу и поетици писца, коментари су неопходни „водич“ кроз текст превода јер у њима се објашњава значење одређених реалија, турцизама, историзама, традиције и обичаја. Тако у издању превода изабраних приповедака под називом *Žena, která není* (Odeon, Praha 1967) преводилац Милада Недвједова у објашњењу на крају књиге абecedним редом издваја углавном турцизме, титуле, називе празника или поздраве који су у преводу преузети из оригинала. На пример: *čepenak – sklopná okenice u tureckých krámků, na které se vykládá zboží a sedí, když je krámeček otevřený* (ћепенек – прозорски капци на расклапање на турским радњама а на којима се излаже роба и седи када је радња отворена); *efendi – pán, v oslovení* (ефенди – господин, приликом ословљавања); *hadži – česný titul muslimů, kteří vykonali poutě do Mekky* (хаџи – почасна титула муслимана који су отпутовали у Меку); *Djurdjevdan – jarní svátek svátého Djurdje, Jiří* (Ђурђевдан – пролећни празник св. Ђорђа), *Mitrovdan – podzimní svátek svátého Dimitrije, Demetra* (Митровдан – јесењи празник светог Димитрија, Деметра); *Jek dur Allah – Jeden je bůh* (Један је бог); *Jek dur jek – Jeden je, jediný* (Један је једини). Интересантно је да у овом случају преводилац није доследан тј. понекада користи методу транслитерације, а на другом месту у самом тексту исти појам приближно или описно преводи. У преводу приповетке *Mara milosnice* нпр. у реченици

„Помагали су га хоце и сиромашнији чланови“ (Андрић 1965: 117), преводилац користи турски израз „меџилис“: „Podporovali ho muslimští hodžové a chudší členové meadžlisu“ (Андрић 1967: 44), да би нешто касније у реченици „Опет је говорио Мазхар-паша у дугим ученим реченицама, од којих је само половина меџилиса разумјевала сваку другу ријеч“ (Андрић 1965: 118), избегава исти израз и преводи га као „чланови савета“: „Znovu mluvil Mazhar-paša v dlouhých učeních větách, z nichž jenom polovina členů rady rozuměla každé druhé slovo“ (Андрић 1967: 45).

У књизи *Преводилачке минијатуре* (Překladatelské miniatury, Praha 1995), у поглављу *О превођењу тзв. безеквивалентног фонда речи* (Nad překladem tzv. bezekvivalentní slovní zásoby), Милан Хрдличка наводи неколико метода

за које преводилац може да се одлучи уколико пред собом има терминологију или лексику за коју у циљном језику превода нема еквивалентног решења. По њему, то су: транслитерација (преузимање страног израза), транскрипција, описни превод, приближни превод, дословни превод, трансформацијски превод (у циљном језику долази до лексикално-граматичких измена) и стварање неологизама. Притом аутор одобрава комбинацију свих наведених метода и поступака, уколико то доприноси квалитету превода. У том смислу можемо оправдати недоследност у конкретном преводу наведену као пример да се чешки преводиоци служе различитим приступима како би што верније пренели дух и атмосферу средине и времена удаљених од чешког читаоца.

Уколико упоредимо чешка издања превода до деведесетих година са најновијим издањем изабраних Андрићевих дела, можемо констатовати да су ранији преводи преузети, али и делимично редиговани. Интервенције на већ постојећим преводима тичу се пре свега мањих правописних и стилистичких измена. Ипак, како је стил интегрални део идејних, естетских и језичких вредности дела, поставља се питање оправданости или неоправданости унетих измена.

Милан Хрдличка је против неадекватне актуализације, модернизације или архаизације у коначном тексту, одбија неадекватну натурализацију или егзотизацију. С друге стране, Диониз Ђуришин је у оквиру своје теорије седамдесетих година двадесетог века разрадио методологију и методику изучавања различитих појава у међукњижевним процесима и контактима међу књижевностима, у шта спада и транслатологија. У студији *Евиваленција у уметничком и неуметничком преводу* (1974), Ђуришин наводи како истовремено треба користити и вантекстуалне елементе који се називају социокултурни код. Како у уметничкој комуникацији доминирају другачије функције осим информативне, а у књижевном језику постоје елементи природног језика који се користи у естетском контексту (онеобичавање, вишезначност и посебне структуре које се стварају књижевним и уметничким поступцима), тиме је и тумачење тзв. функционалне еквиваленције сложеније. Ради се о категорији књижевне конвенције полазне књижевности и циљне књижевности, при чему између њих две по правилу постоји напетост. Ова категорија је динамична о чему сведочи постојање застарелих превода. Томе није разлог застаревање језика, већ је реч о неадекватном коришћењу језичких средстава.

Напетост између књижевне конвенције полазне и циљне књижевности у случају превода Андрићеве прозе на чешки језик сведена је на минимум. Разлог томе је пре свега у хроничарском начину Андрићевог приповедања, у пишчевој примени поступка „причане приче”. Тај поступак је близак чешкој традицији народног приповедања а интензивно се користи и у уметничким наративним поступцима. Такође, поступак „лиризације прозе”, толико чест код Андрића, у потпуности је близак чешкој књижевној традицији и могуће га је успешно и адекватно пренети на циљни текст без већих преводилачких интервенција. Стилистичке разлике које примећујемо у новијим преводима, а у ондосу на старије, тичу се другачијих преводилачких решења значењске слојевитости ауторовог текста. Новији преводи Јиржија Фидлера, Владими-

ра Тогнера, Миладе Недвједове и О. Ф. Баблера, слободнији су у примени више преводачких поступака и њихових комбинација, а све у сврху комплексног обухватања слојевитог значења Андрићеве прозе. Један од примера је и наведени превод Миладе Недвједове, у коме при превођењу неких реалија примећујемо недоследност.

Ову појаву можемо објаснити и применом модела *еквивалентности нивоа плана садржаја*. Миодраг Сибиновић у књизи *Нови живот оригинала* закључује: „...преводачки принцип функционалне еквивалентности подразумева и редовну примену утврђивања система (хијерархије) битних, мање битних и небитних компонената текста оригинала. Тај поступак се у теорији назива хијерархизовањем елемената текста оригинала. Функционална еквивалентност се онда остварује почев од битних, инваријантних, ка мање битним и небитним, редувантним елементима – управо на основу резултата поступка хијерархизовања елемената оригинала” (Сибиновић 2009: 120). Тиме можемо оправдати замену примарних појмова, додавања и одузимања делова исказа и преобликовање синтаксичко-интонацијских вредности које примећујемо у новијим преводима Д. Карпатског и М. Черне. Нпр. на почетку приповетке *Жена од слонове кости*, Андрић пише:

„Купио сам је у Кинеза који је био безобразно понизан и кликтао као птица” (Андрић 1965: 239). Д. Карпатски се придржава синтаксичке структуре, али поједине делове исказа проширује тј. описно представља: „Koupil jsem ji od Čiňana, který se choval nestydatě poníženě a vydával pronikavé zvuky jako pták” (Andrič 2009: 44). Глагол „кликати” преводи као „испуштање продорног звука”, иако постоји адекватан глагол на чешком (*jásat*). Преводац се ипак одлучио да појасни природу гласа коју испушта Кинез и његова интервенција је оправдана. Постоје и примери за које је тешко наћи оправдање. То је случај са преводом приповетке *Ђоркан и Швабица* коју Д. Карпатски насловљава као *Čorkan a tanečnice* (дословно: Ђоркан и играчица) и кроз целу приповетку Швабицу назива играчицом, иако у чешком језику постоји pejоративни појам за Немецу (*Němčourka*). Швабица је била играчица, али ова замена доноси промењену конотацију значења.

Уколико анализирамо преводе Андрићеве прозе (нпр. преводе М. Недвједове и В. Тогнера), можемо констатовати да су преводи верни оригиналу на нивоу предметно-логичког садржаја. Различитост или варијантност преводачких решења примећује се на нивоу избора семантичких и стилистичких варијанти. Очигледан пример су различите варијанте превођења наслова Андрићевих дела: наслов Андрићевог романа *Госпођица* Вратислав Бартуњек преводи са *Slečna děla peníze* (дословно: Госпођица пуна пара), или роман *На Дрини ђуприја* В. Тогнер преводи као *Most přes Drinu* (дословно: Мост преко Дрине) а Милада Недвједова као *Most na Drině* (дословно: Мост на Дрини). Бартуњеково решење је из угла теорије адекватног превода непотребно наглашавање садржине и значења дела, док за друге примере постоји оправдање у дословној непреводиости речи „ђуприја”. У теорији Збињека Фишера може се наћи „оправдање” за сва три решења, пре свега у томе што није нарушено основно значење.

Можемо закључити да новији преводи Андрићевих дела на извештан начин мире две супротстављене преводачке теорије, теорију адекватног превода и функционалистичког превођења. Пре свега, томе доприноси посебност пишеве поетике, као и смањена напетост између српске и чешке књижевне конвенције. Иако не улазимо у детаљнију анализу појединачних преводачких решења, уопштено се може констатовати да се преводиоци ослањају на принципе адекватног превода, али истовремено, у духу функционалистичке теорије комбинују преводачке методе и поступке. Тиме свако од њих испољава посебан преводачки стил, али и тумачи Андрића на свој начин.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 1965: I. Andrić, *Jelena, žena koje nema*, Sarajevo 1965.
 Andrić 1967: I. Andrić, *Žena, která není*, Odeon, Praha 1967.
 Andrić 2009: I. Andrić, *Spisy Iva Andriće*, Lastavica, Praha 2009.
 Adamović 2007: A. Adamović, Tuđice i turcizmi u romanu *Omerpaša Latas* Ive Andrića i njegov prevod na češki, u: *Balto-Slavicum Pragense*, Filozofická fakulta, Praha 2007, 129–136.
 Dorovský 2000: I. Dorovský, *Bibliografie*, Brno 2000.
 Ďurišin 1976: D. Ďurišin, Ekvivalencia v umeleckom a neumeleckom preklade, u: D. Ďurišin, *O literárnych vzťahoch*, SAV, Bratislava 1976, 121–146.
 Fišer 2009: Z. Fišer, *Překlad jako kreativní proces*, Host, Brno 2009.
 Hrdlička 1995: M. Hrdlička, *Překladatelské miniatury*, Univerzita Karlova, Praha 1995.
 Kudělka 1999: V. Kudělka, Andričův přínos světové literaturě, u: I. Dorovský (editor), *Studie z literárněvědné slavistiky*, Brno 1999, 101–112.
 Levý 1998: J. Levý, *Umění překladu*, Ivo Železný, Praha 1998.
 Premur 1998: K. Premur, *Teorija prevođenja*, Dubrava 1998.
 Sibinović 2009: M. Sibinović, *Novi život originala*, Prosveta-Altera, Beograd 2009.
 Stavrev Michal, Andrič v šesti svazcích, *Literární noviny*, 10. 2. 2010, <http://literarky.cz/content/article/109-co-nas-zaujalo/1985-andric.vs.estisvaci...>
 Sýkorova 1997: S. Sýkorová, *Krásná literatura národů (bývalé) Jugoslávie v českých překladech 1560–1989. Dodatek (1990–1995)*, Slovenská knihovná, Praha 1997.

Aleksandra Lj. Korda-Petrović

TRANSLATIONS OF ANDRIĆ'S WORKS INTO THE CZECH LANGUAGE

(Summary)

Publishing of Andrić's works has a long tradition in the Czech Republic. Up to now, the adequacy of a translation has mainly been evaluated in terms of uniqueness of the author's literary and linguistic style, as well as the level of translator's success to transfer the authenticity of another cultural milieu to the Czech reader. The paper tries to perceive the current translations in terms of two opposed translation theories of the Czech authors: theory of adequate translation by Milan Hrdlicka and theory of functional translation by Zbinjek Fišer. Newer translations of Andrić's works reconcile the two opposed theories in a way, which is contributed by uniqueness of Andrić's poetics, as well as by reduced tension between Serbian and Czech literary convention.

Key words: Ivo Andrić, translations into Czech, older and newer translations, theory of adequate translation, functional translation

Милунка Љ. МИТИЋ*
Вукова задужбина
Ниш

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПРИПОВЕТКА „САН БЕГА КАРЧИЋА” ИВЕ АНДРИЋА И ЊЕН ПРЕВОД НА ТУРСКИ

Дела Иве Андрића, која су превођена на све светске језике, имају изузетно велики број наслова преведених на турски језик. Кратка прича „Сан бега Карчића” нашег аутора у турском преводу, била је два пута објављена. Први пут је преводилац био Нусрет Дишо за публикацију „Бирлик” („Јединство”), Скопље, 1975. а други пут је причу превео Хисаметин Сардар, такође за исти лист, 1984. године. Оба пута се превод нашао у делу публикације који је намењен млађој популацији, односно, школској омладини.

Нусрет Дишо је свој превод Андрићеве приповетке „Сан бега Карчића” приближио читалачкој публици истичући осећања јунака ове приче преко дескриптивно-родољубивих елемената, са посебним освртом на Карчићево сновиђење у одбрани своје родне земље од сваког нападача и освајача. Андрићеве поратне експресионистичке рефлексije су овде саображене у родољубиво обележје.

Кључне речи: Иво Андрић, прича, Нусрет Дишо, турски превод, дескрипција, родољубље

Од бројних дела Иве Андрића, а посебно капиталних, која су преведена на турски језик, ми смо одабрали причу „Сан бега Карчића”, која припада корпусу, пропорционално, малобројних његових кратких прича. У петој књизи Сабраних дела Иве Андрића из 1963. године,¹ којом смо се служили, како су је Петар Цацић и Мухарем Первић приредили по сугестији самог аутора, поред поменуте приче, од укупно 12, налазе се још само две кратке приповетке: „Разарање” и „Штрајк у ткаоници ћилима”.

„Сан бега Карчића” кратка је експресионистички-емотивно наративна целина. Као прича, први пут је објављена у троброју листа „Политика”, 6, 7. и 8. јануара 1925. године.² У овом Божићном издању „Политике” на књижевним странама су и други аутори са сличном концепцијом својих прилога, као на пример: Владимир Ћоровић, *Невоље глади у ратним годинама*, затим,

* zlatana@ni.ac.rs

¹ Приповетке са тематиком из ратова 1875–1941.

² На 13. и 14. страни, по пола ступца на свакој страни. Исте године, Андрић објављује своје „ремек-дело” „Мост на Жепи”, као и приповетку „Мара милосница”.

Записи старог Београђанина, Повратак, Милош Црњански, *Наш Темнишвар*, итд. Све се ово уклапа у књижевну климу стварања са антиратном идејом, као и у идејност сегмента овог издања „Политике”. Уосталом, тек је прошло нешто више од пола деценије како се завршио Први светски рат са својим страдалничким хаосом, нарочито на балканским просторима, о чему пишу бројни књижевници, како у прози, тако и у стиху. Међу њима наводимо, овде, само име Душана Васиљева, који, у песми *Човек пева после рата*, даје упечатљиву песничку слику душе ратника – повратника.

Прича „Сан бега Карчића” је, потом, објављена у књизи Андрићевих приповедака, 1958. године, а потом је она ушла у пету књигу Сабраних дела Иве Андрића коју су приредили Петар Џацић и Мухарем Первић уз сугестије самог аутора, 1963. године. Потом ће се прича „Сан бега Карчића” наћи у свим каснијим издањима Андрићевих сабраних дела, 1976, 1977, 1978, 1981, 1984. и 1986. године, по истој концепцији као у издању из 1963. године.

За кратку причу „Сан бега Карчића” Иве Андрића, било је, у односу на друге његове приповетке из ове збирке, мало интересовања; на њу су се тек осврнули Томас Екман и Петар Џацић, као приређивач. Томас Екман, говорећи, између осталог, и о сну као инспиративном појму код Андрића, и набрајајући, при том, наслове и обележја тих „прича”, каже: „Сан представља кључни елемент приповетке: 'На други дан Божића' и кратког текста 'Сан бега Карчића'.”³

Андрићева кратка проза *Сан бега Карчића* јесте прича о размишљању и осећању бега Карчића, ратника – повратника са ратишта на туђој територији, као и о бесмислу таквог ратовања. Првом реченицом, „Враћа се војска из Мађарске”⁴ аутор нас је усмерио у тематску оријентацију значења повратка за човека који је морао да, са осећањем присиле, ратује на туђој територији, „газећи бескрајно блато и без циља”.⁵ А он је био, не само емотивно везан за своју баштину, већ чврсто срастао са својом тврдом босанском земљом. У том оквиру је Андрић ређао емоционалне слике јунака приче, које се рађају и надовезују на магловиту јесењу реалност, проживљавајући, тако, у сегментима, још једанпут, свој живот.

Аутор започиње своју причу дескрипцијом амбијента који одговара Карчићевом осећању. Његов повратак је са неком празнином, јер „се све дешава у сивом простору и глувој тишини између ишчезла неба и невидљиве земље.”⁶ За овакво окружење у коме се нашао Карчић, може да се веже коментар „швајцарског писца Амијела да је сваки пејзаж једно стање душе”.⁷ Та симболика приповедања осећа се од почетка, а везана је за време дешавања: с јесени, кад преко тих крајева путују ждралови на југ, кад се у природи све гаси и одлази. У таквом амбијенту, ту на својој баштини, бег Карчић оживљава у искрича-

³ Томас Екман, Приповетке Иве Андрића у контексту јужнословенске прозне традиције, у: *Зборник – Касније приче Иве Андрића*, Институт за књижевност, Београд, 1962: 102.

⁴ Иво Андрић, Сан бега Карчића, *Сабрана дела, V књига*, 1963: 131.

⁵ Исто.

⁶ Исто.

⁷ Иво Тартаља, Теорија описа, у: *Приповедачева естетика*, Нолит, Београд, 1979: 301.

вим сегментима протекли живот, до стапања са прецима. Кроз „огањ” којим је припалио лулу, рађа се у њему, тада, „сећање на огњиште” – домаће. Ту су: кућа, „душек” уместо земље; а онда, између сна и јаве, Карчић имагинарно путује према свом крајишту: „Гледа и познаје чардаке, и кметовске куће, кошеве и воденице, шумске забране и зајажене потоке и виде како пролазе и клизе испод њега...” и на крају, „он се нађе ... подно брежуљка са гробљем, на ком су се сахрањивали његови”.⁸ Сликвити и конкретизовани описи или ређање слика у Карчићевој визији, добијају на упечатљивости из контрастне позиције. Од бројних примера, наводимо овај: „... То ждралови путују на југ и дозивају се кроз маглу. Подиже главу. Није могао ништа да види, али им се кликтање разлегало још дуго, оштро, високо”.⁹ (не види се, а чује се; он је на земљи, а ждралови лете високо). Сегменти контрастних слика из ове нарације чине целину садржаја ове приповедне форме. Приповетка „Сан бега Карчића” И. Андрића је кратка, јасна и сликовита, што су и основна обележја, поред других, овакве нарације. Уметничким вођењем контрастних позиција, сликовитост је нарочито дошла до изражаја у пишчевим, скоро, фотографским пејзажним контрастним описима и описима ратникове психе у том амбијенту. „У Андрићевој уметности приповедања дескрипција места, каква год да је, и колико год била, краћа или дужа, никад не чини само топографску димензију слике света, у квантитету веће или мање препознатљивости или веће или мање егзотичности. Андрићева наративна топографија је тако уметнички функционална, да прераста у топологију, заправо, у упознавање места изнутра, у наративну топогномију, у семантичко обликовање рељефа стварности, и развијање нарације у семантички делотворном простору”.¹⁰

Ова прича, пријемчива и за читање и за превођење, носи и једну битну карактеристику, ако не и најбитнију: поенту. Њу треба схватити, јер је ту право значење и смисао оваквог писања, на које сам Андрић указује код стварања кратке прозе. Сложени артизам ове кратке Андрићеве приповести носи неопходну поенту, јер „то је пресудно и преломно место у коме се смисао приповетке обелодањује, ... што се њоме хтелo рећи”.¹¹ Андрићева поента овде, са наговештајем у наслову, „Сан” – сновиђење, односи се на стање душе, а најјаче изражена на крају, посредно, иде преко везаности за родно тло, те има свој смисао и у родољубљу.

Код анализе Андрићеве кратке прозе, уопште, Драгиша Живковић, између осталог, коментарише њену слојевитост и „дубинска значења” која извиру, како каже: „из под-текста, над-текста, ... као да зраче из текста.”¹² У приповести о којој је овде реч, могу да се нађу, у одређеном облику, извесна под-текстуална значења. Тако, лексема „сан” из наслова упућује кроз цео

⁸ Иво Андрић, Сан бега Карчића, *Сабрана дела, V књига*, 1963: 133.

⁹ Исто, ст. 131.

¹⁰ Стојан Ђорђић, Андрићев „Зекo” – семантика простора, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, 2010, ст. 241.

¹¹ Ерих Кош, Поента у Андрићевим кратким приповеткама или Андрићев приповедачки артизам, *Зборник радова о Иви Андрићу*, САНУ, Београд, 1979: 301.

¹² Драгиша Живковић, Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, Нови Сад, 1956.

текст на другачије значење именице (сан) од „спавати, сањати”. У Андрићевој причи би могло да буде тумачење ове речи и као: „сањарење”, затим, „размишљање у магновењу”, „ сновиђење”, да би се на крају Карчићево понашање могло да схвати као завршна фаза халуцинирања; у музичким терминима – од почетног мирног излагања (*piano*), до текстуалног крешченда (*crescendo*) у халуцинантном стању, на крају. Причу „Сан бега Карчића” Андрић је започео симболом магле, густе као тесто, из које се ништа не види (безизлазност), а завршио је ово експресионистичко дело симболиком Карчићевог пада у несвест, кому или смрт. Оно носи поенту страдања човека, ратом измученог, ако не од метка, оно од психолошког и психичког оптерећења.

„Сан бега Карчића”, кратка прича Иве Андрића, имала је, као посебна, изван његових збирки, своје преводиоце на турски језик. Овде наводимо два имена: Нусрет Дишо Илки (Nusret Dişo Ülkü) и Хисаметин Сардар, односно Вардар (Hüsamettin Sardar/Vardar). Дишоов превод ове Андрићеве приповетке објављен је поводом смрти Иве Андрића у листу – „Бирлик” (Јединство),¹³ са насловом „Karçic Beyin Düşü” и са знаком (у левом горњем углу листа) „Birlik’In Haftalık Öyküsü” – односно, „Недељни додатак Јединства”. Ова Андрићева приповетка појавила се, још једном у турском преводу, овог пута са потписом Хисаметин Сардар (Hüsamettin Sardar) испод превода, односно, Хисаметин Вардар (Hüsamettin Vardar), како стоји у импресуму објављеног текста. И ова прича, са исто преведеним насловом као и у претходног преводиоца, објављена је, такође, у „Бирлику”, само сада, 1984. године и налази се на страници журнала која је намењена књижевности за децу. Ту су, поред овог текста, преведене још две краће песме српског дечјег песника Добрице Ерића, али са потписом другог преводиоца. Сардаров превод ове Андрићеве приче у листу „Бирлик” назначен је (у левом углу листа) као „Öykü” – „Прича”, а у самом тексту је илустрација војника с леђа, у одласку. Оба превода Андрићеве приче „Сан бега Карчића”, по начину где су и како објављена, у размаку од, скоро, једне деценије, намењена су млађој читалачкој популацији – деци школског узраста.

У овом раду смо се одлучили за превод који је начинио Нусрет Дишо, песник, приповедач, преводилац, књижевник турске националности, а рођен на српском књижевном говорном подручју, 1938. године у Призрену. По завршеном школском образовању и након краћег рада у свом родном граду, Дишо свој животни и радни пут везује, од 1964. за Скопље и пар година касније (од 1977. до 1981.) за Приштину. У Скопљу је сарадник у листу „Јединство” („Birlik” Gazetesi)¹⁴ и радећи у тој редакцији на странама за културу, покреће 1969. месечни часопис за децу, са називом „Радост”.

Прешавши у Приштину (1977), ради у редакцији листа „Зора”, такође, на страницама за културу и уметност и ту, 1979. године, реализује идеју покретања магазина за децу, првог часописа за децу на турском језику на територији тадашње (југословенске) државе. Часопис је носио назив „Kuş” – „Пти-

¹³ „Birlik”, 15. март 1975: 5.

¹⁴ Гласило Македонског радничког и социјалистичког органа (партије) – Makedonija çolışkan halki sosyalist birliqi organi.

ца”. Поновним враћањем у Скопље (1981), опет је у редакцији „Јединство”, сада, као уредник за културну страну и, посебно, као директор поменутог часописа за децу („Радост”), који је основао дванаест година раније. Тако је његово радно кретање у сфери журналистике било усмерено од Призрена до Скопља и Приштине и, опет, назад у Скопље.¹⁵ Сваки даљи његов рад везује се за државу Македонију. Члан је Савеза књижевника и преводилаца Македоније, где свој преводилачки посао везује за македонски, српски, турски, сада и хрватски језик.

Нусрет Дишо Илки се, као књижевник, бави превасходно писањем поезије. Његов књижевни почетак је у 1963. години, када објављује песме за децу; он од тада издаје бројне песничке збирке, међу којима су значајне и оне посебно намењене деци. Поред стихова на македонском и српском језику, често са узајамним преводима,¹⁶ његово песничко стваралаштво је познато и на турском језику, попут изузетно познате збирке песама „Море и ја” („Deniz Va Ben”).¹⁷ Тако су његове песме високо оцењене и у Измиру 2004. године, на завршници рада Скупа песника турске поезије из Македоније, јер припада савременим поетским токовима. Поред песама, Нусрет Дишо пише и прозна дела. То су, пре свега, приповетке за децу на македонском и турском језику; тако је збирку прича „Црни Исмет” објавио најпре на македонском,¹⁸ а касније ју је издао на турском, са насловом „Kara Ismet”.¹⁹ Овако преведена и поново објављена, она улази у школску лектуру за VII разред.²⁰

Поред оригиналног поетског и прозног стваралаштва, Дишо се бави и превођењем радова других аутора, попут овде изабране приче „Сан бега Карчића” Иве Андрића. Иначе, из стваралаштва нашег Нобеловца, Нусрет Дишо бира текстове који су блиски популацији школског узраста. Тако, у квалификацији „кратка проза”, он објављује турски превод збирке Андрићевих приповедака за децу „Прозор”,²¹ са додатним текстом Димитра Кондовског. Овај превод, у поновљеном издању из 1990. године, ушао је у школску лектуру за VIII разред.²² Исте године појавио се Дишоов превод (на турски) још једног Андрићевог дела – „Неуспех на позорници” („Sahnedeki ilk ve son kez”).²³

Иако су, у основи, ова два језика по много чему различита,²⁴ што представља приличну тешкоћу око квалитетне или адекватне интерпретативне идејности извора, Дишо је, као добар познавалац српског језика и стилиза-

¹⁵ До 1992. године, када је дошло до историјских дешавања у раздвајању република тадашње државе Југославије.

¹⁶ На пример, збирка „Сваштара” са македонског на српски, изашла је у издању „Графос” 1983.

¹⁷ „Анадолија”, Истанбул, 1983.

¹⁸ „Јединство”, Скопље, 1978.

¹⁹ Истанбул, 1981.

²⁰ Издање здружених издавачких кућа: „Детска радост”, „Култура”, „Македонска књига”, „Мисла”, „Наша књига”, Скопље, 1990. Нусрет Дишо свој књижевно-педагошки рад допуњује, између осталог, и издавањем, са сарадницима, Буквара на турском језику за најмлађе ђаке.

²¹ „Нова Македонија”, Скопље, 1968.

²² Исто.

²³ Магазин „Радост”, Скопље, 1990.

²⁴ *Kratka gramatika turskog jezika, Tursko-srpski, Srpsko-turski rečnik*, priređivači Enes Tuna i Sanita Lisica, Jasen, Beograd, 2009: 305–320.

ције Андрићеве реченице, успео да у преводу приче *Сан бега Карчића* доста верно следи текстуално излагање нашег аутора. Тако је он, за превод већ прве речи, „Сан”, у наслову ове Андрићеве приче, одабрао лексему са адекватним семантичким значењем – „Düşü” = сањив, од именице „Düş” = сан, сањање, сновиђење (поред других израза који означавају сан, спавање = „çuku”, „güya”),²⁵ чиме је читаоца упутио у тон приповедања. Уз ову констатацију иде и она о датом, нешто другачијем, преводу неких израза, према изворном тексту, те ћемо, по приповедној линији, навести само неке примере, који, као узорци, на одређени начин, означавају могућу преводиочеву замисао.

Сходно реченичком склопу и другим граматичким правилима турског језика, Нусрет Дишо је са доста веродостојности започео превођење. Међутим, већ у трећој реченици са почетка Андрићеве приче „Нестало неба”.²⁶ глагол „нестати” замењен је у преводу са: „изгубити” („yitirmek”), те се добија: „Небо је изгубљено”, нема га више, не види се – у конструкцији са субјектом на првом месту, како захтева граматичко правило (турског језика) и са неодређеним перфектом, ближе је схватању млађег читалишта. Затим, у следећој Андрићевој реченици, у синтагми „... између ишчезла неба и ...” стоји за одредбу „ишчезла” исти квалификатив, као и у претходном примеру: „изгубљено”, уместо облик од „gögünmez olmak” – „ишчезнути”, опет, са конкретним стањем појма неба.

Потом, у другој реченици трећег одељка приповетке *Сан бега Карчића*²⁷ читамо: „Огањ изазива у њему сећање на огњиште”, а Дишо лексему „огњиште” замељује именицом „Yuva” – „дом”, „гнездо”, мада ће касније употребити и речи „Ateşlik” – „огњиште”, „Yu” („Yurt”) – „кућа”, како где буде у изворном тексту. Чини се да је овде Андрићев архаични израз замењен исто толико прикладним синонимом, јер се топлина куће осећа и око огњишта и у „гнезду” дома. Оваква синонимска замена одговарајућим речима (глаголи, именице и друго) може да се тумачи, најпре, да Дишо тако преводи текст са изразима више или ближе познатим онима којима превод намењује; а затим, оваквом синонимијом преводилац исказује лексичко богатство турског језика, а поред осталог, даје и преводилачку инвенцију, што овај превод и показује.

Надаље у преводу, да би што прецизније исказао неки појам, Дишо се служи додавањем најближих описних израза – придева, као на примеру превода сегмента из једне од Андрићевих реченица: „Он се загледа за димом и ...”²⁸ где преводилац то проширује овако: „... ve sigara dumaninin sisle ...”²⁹ да је то дим од цигарете, уз то, као магла (густ). Дакле, дата је дескриптивна конкретизација појма за сликовитије разумевање дешавања у даљем приповедном току. Код Карчићевог умишљеног „прегледа” своје баштине на Соколцу, у Андрићевој реченици „Обиграва своју земљу...”, Дишо је престили-

²⁵ Исто, ст. 68 и 536.

²⁶ Иво Андрић, *Сан бега Карчића*, *Сабрана дела V књига*, 1963: 131.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто, ст. 132.

²⁹ „Birlik”, 1975: 5.

зовао глагол „обигравати”, и овде, са проширеним обавештењем: „Herhangi biri ayakları altından kilimi ... kendi toprağımı etrafına” (Што је брже могао газио је около своје земље...), додајући, при том, још једно, у преводу, проширивање са придевом „златан” уз именицу „ћилим”, који се не налази у оригиналу приче. Оваквим додавањем текста у преводу, Дишо овде, а и пре, читаоцу смислено приближава материју: с јесени жута-златна боја доминира бројним пределима, те је и ћилим – поље златно. Исто тако смислено, преводилац чини померање или замену места речима, у складу са граматичким могућностима турског језика. Један од таквих примера је у преводу Андрићевог описа слике Карчићевог поседа, са два глагола на почетку реченице: „Гледа и познаје чардаке, и...”³⁰ где за главно „обавештење” Дишо узима глагол „познати”: *tanimak* (познавати, препознавати, идентификовати),³¹ којим уобличава први део сложене реченице о сновиђењу јунака приче из „повратка” на своју баштину.

Приповедање о Карчићу код Андрића се завршава вриском: „Не дам!”³² елиптичном изјавном негацијом и Карчићевим падом на земљу, односно, заштитнички простртим телом по родној грудима. На исти смислени начин Дишо преводи тај крик тежачке душе: „İzin buyumuyorum! – diye çidliđi...”³³ – не дам, не допуштам, не дозвољавам – само, то је ближе трезвеном расуђивању, него нагонском јеку душе код Андрића.

Поштовањем основног правила редоследа реченичких компоненти у турском језику, да се почиње субјектом (увек у простој реченици), а затим, после свих додатака мисао се завршава предикатом, Андрићева реченица (у преводу) мора понегде да буде стилски измењена. Иако смисао текста остаје исти, реченички акценат се тада помера, те поента у реченици може да губи на јачини. Тада мисао тече „равније”, а експресионистичка идејност је мирнија. Посебно, Андрићеве кратке – елиптичне реченице (а нема их много), Дишо је дао онако како граматика захтева, али и према својој преводилачкој идејности.

Различита природа два језика (српског и турског), различита граматичка и синтаксичка правила, различност у реченичком склопу, а затим, могуће семантичке разлике које се јављају код замене синонимских лексема, као и идејност у превођењу, упућују на извесне разлике између циља Дишоовог превода и Андрићеве приповедне идејности у делу „Сан бега Карчића”. Посматрано само са текстуалног аспекта, превод ове приче није одступао суштински од оригинала, а нарочито је близак родољубивој компоненти у овој Андрићевој нарацији, те се тако у преводу чини да је то најзначајнија одлика приче „Сан бега Карчића”. Преко сликовито датих пејзажних мотива (у подсећању јунака ове приче) и кроз експресионистички доживљај Карчићеве везаности за своју земљу, Дишо је потакао дубок родољубиви осећај човека који се враћа на своју родну грудима, са нагонском идејом да своју баштину

³⁰ Иво Андрић, Сан бега Карчића, *Сабрана дела, V књига*, 1963: 133.

³¹ *Turško-srpski, Srpsko-turški rečnik*, priređivači Enes Tuna i Sanita Lisica, Jasen, Beograd, 2009: 111.

³² Иво Андрић, Сан бега Карчића, *Сабрана дела, V књига*, 1963: 133.

³³ „Birlik”, 1975: 5.

брани и својим животом. Тако је превод овог Андрићевог приповедања, на неки начин, духовно више приближен прихватању тематике од младих – другог времена, других књижевно-историјских прилика и друге психолошке зрелости. Затим, синонимним избором израза у конкретизацији неконкретних појмова, као и употребом савременијих и више познатих речи и синтагми од архаичних и руралних код Андрића, Дишо је преведену приповетку приближио схватању савремене млађе популације у свом времену.

Андрићева приповетка „Сан бега Карчића”, уметнички вишезначна, по осећању, у основи, дубоко експресионистичко-антиратна (по времену стварања, односно, по времену и месту објављивања), овако издвојена ван времена и историјског догађања, пружила је могућност да поента приповедања у преведеном тексту буде више померена ка родољубивој тематици и приближена времену популације у одрастању. Тако је Нусрет Дишо својом језичком комуникацијом, и лингвистичком и стилистичком, само сижејни превод ове Андрићеве приповетке циљно саобразио разумевању и прихватању оних за које преводи. Посматрано само са аспекта начина наменског превођења приповетке „Сан бега Карчића” (И. Андрића), Нусрет Дишо би могао да се оквалификује као „чаробњак”, по терминологији из књиге *Увод у невро-лингвистичко програмирање*, аутора Џозефа О’Конора и Џона Сејмура,³⁴ али, у целини, потиснута је Андрићева идејност у стварању књижевних дела, па и овог, да је „уметност у скривеној уметности”.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1925: Иво Андрић, „Сан бега Карчића”, *Политика*, 6, 7, 8. јануар.
 Андрић 1963: Иво Андрић, „Сан бега Карчића”, *Сабрана дела*, V том (приредили П. Цацић и М. Первић), Београд-Загреб-Сарајево-Љубљана.
 Дишо 1975: Nusret Dišo Ülkü, Karçiç Beyin Düşü, Makedonija: Birlik, 15. mart.
 Екман 1962: Томас Екман, Приповетке Иве Андрића у контексту јужнословенске прозне традиције, у: *Касније приче Иве Андрића*, Београд: Институт за књижевност.
 Живковић 1956: Драгиша Живковић, Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића, у: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, Нови Сад.
 Кош 1979: Ерих Кош, Поента у Андрићевим кратким приповеткама или Андрићев приповедачки артизам, у: *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: САНУ.
 О’Конор, Сејмур 2006: Džozef O’ Konor, Džon Sejmur, Poglavlje V: Reči i značenja, Poglavlje VI: Usredsređenost na spoljni svet i na sebe (Uptime&Downtime), *Uvod u Neuro-lingvističko programiranje*, Београд: Plato.

³⁴ Džozef O’Konor, Džon Sejmur, Poglavlje V: Reči i značenja, Poglavlje VI: Usredsređenost na spoljni svet i na sebe (Uptime&Downtime), *Uvod u neuro-lingvističko programiranje (drugo izdanje)*, Београд: Plato, 2006: 125–195; (Joseph O’Connor & John Seymour, *Introducing Neuro-Linguistic Programming*, Thorsons, London, 1995).

Таргаља 1979: Иво Таргаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Полит.

Tuna, Lisica 2009: Enes Tuna, Sanita Lisica, *Tursko-srpski, srpsko-turski rečnik*, Београд: „Јасен”.

Џацић 1972: Петар Џацић, Предговор, у: *Аска и вук (збирка приповедака)*, Београд: Просвета.

Milunka Mitić

IVO ANDRIĆ'S SHORT STORY *THE DREAM OF KARČIĆ BEY*
AND ITS TRANSLATION IN TURKISH

(Summary)

The Dream of Karčić Bey, Ivo Andrić's story published in 1925, expressionistically penetrates the psychology of returned warriors, like in the works of other authors from the third decade of the XX century (Dušan Vasiljev, Miloš Crnjanski and others), with the theme of waging war in a foreign land. The *Collected Works* of our Nobel laureate (Ivo Andrić), published in 1963, include this story in the collection of short stories (Book V) that are inspired by the wars between 1875 and 1941.

The great master of narrative form, Andrić develops this story on the grounds of realistic moments and impressive description, thus offering a vision of the emergence and disappearance of adventures of the story hero in his native land, where he was brought up and where he now returned. From the very beginning of this narrative, through the symbolism of dense and inscrutable fog, the author pictures psychological and physical state and conduct of the man exhausted in wars, who realized and personally experienced the danger of such share in the war. Works of Ivo Andrić, translated into all major languages in the world, contain a very large number of titles translated into Turkish. Our author's short story *The Dream of Karčić Bey* was published twice in Turkish translation. For the first time, it was translated by Nusret Diso Ulku for the publication „Birlik” („Unity”), Skopje, 1975, and for the second time Hisametin Sardar translated the story, again for the same journal, in 1984. Both times, the translation was placed in the publication section intended for a younger population.

Nusret Diso brought his translation of Andrić's story *The Dream of Karčić Bey* closer to children's reading public, above all by painting the hero of this story through description and patriotic elements, with special emphasis on the defense, in his dream (flash), of his native country from any conquerors. Post-war expressionist elements are assimilated into a patriotic characteristic.

Key words: Ivo Andrić, story, Nusret Diso, Turkish translation, description, patriotism

Јованка С. ЂОРЂЕВИЋ ЈОВАНОВИЋ*
Балканолошки Институт САНУ
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ИВО АНДРИЋ У ПРЕВОДИМА НА ГРЧКИ

Представљање дела Иве Андрића у грчкој средини није заокупљало пажњу српских истраживача. Андрићева појава на грчкој литерарној сцени означила је почетак преображаја у грчко-српским књижевним односима, као и крај повременог романтичарског указивања на књижевно стваралаштво Срба током XIX и прве половине XX века. Разлика етапа у књижевном упознавању два балканска народа пре Андрића и после њега испољава се у подстреку за превођење, у избору књижевних родова и у језику предлошка са кога се преводи. Додела Нобелове награде српском писцу покренула је интересовање, најпре за Андрићево награђено дело, а потом за његово целокупно стваралаштво и најзад за српску савремену прозу. Проблем познавања језика превазилажен је преводима са француског, да би се од осамдесетих година преводило искључиво са српског. Андрић и савремени српски књижевници објављују се у едицијама „Балканска библиотека”, „Балкански хоризонти”, „24 писца нобеловца” водећих издавачких кућа „Кастаниотис” и „Ливианис”. Превођење Андрићевих дела са српског започето је *Проклетом авлијом* трудом Леонидаса Хаципромидиса а наставило се делима *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*, *Госпођица* и тематски обликованим збиркама приповедака *Немирна година*, *Кућа на осами* и *Жеђ* у преводу Христоса Гувиса. Андрића је грчком интересовању препоручила Нобелова награда, а његова сагледавања балканских тема допринела су да не губи од актуелности. „Снажну подршку” занимању за Андрићева дела пружале су и године последњег рата. Широки круг читалачке публике сматра да се догађања у Босни могу најбоље схватити читањем Андрићевих дела. Код Грка Андрић је запамћен као писац који је започео да гради мост не само културног већ и суштинског упознавања и разумевања Срба и Грка.

Кључне речи: Андрић, преводи на грчки, грчко-српски књижевни односи

Пре Андрића

Улазак Андрића на грчку књижевну сцену иницирала је додела Нобелове награде његовом роману *На Дрини ћуприја* 1961. године. Срећна је околност да је у то време показивано снажно интересовање за Балкан, како у свету, тако и на самом полуострву, а што се испољавало у озбиљнијем приступу

*djordjevic.jovanka@gmail.com

уознавања балканских народа.¹ На проблем недовољног међусобног познавања култура суседа у овом делу Европе указивало се још током XIX века, али светски ратови, међусобни сукоби балканских земаља и њихова окренутост политици и култури великих сила није водила ка превазилажењу постојећег стања. Током XIX и у првој половини XX века код Грка је долазило до повременог интересовања за српску књижевност као претходницу покушаја политичких приближавања Грка и Срба. У тим приликама предочавана је углавном српска народна лирика. Желело се у духу романтичарских струјања да се открије душа српског народа рефлектована у лирици. Инсистирало се на песмама које су указивале на сличност српске и грчке душе. Преводи су објављивани у грчкој периодици. Елитни грчки часопис „Хрисалис” објавио је преводе лирике Николе Томазеа и Стефана Куманудиса са српског језика (Ласкарис 1934: 3–20; Есих 1934: 19–24; Стојановић 1982: 109–116; Ђорђевић Јовановић 2004: 135–160). Преводи Андреаса Марзокиса и Теодороса Велијанитиса нису потекли са источника већ са дословних превода са других језика, али су захваљујући песничкој обдарености преводилаца представили одабрану српску лирику преводима изузетне лепоте (Ђорђевић Јовановић 2004а: 343–364). Владан Ђорђевић је за упознавање душе српског народа препоручио приповетке Лазе Лазаревића (*Први пут с оцем на јутрење, Све ће то народ позлатити*).² Иако је најављена двотомна књига, објављен је само први том и то 1921, 27 година након превода. У првој половини XX века поред народне лирике, објављиване у „Атичком Ирису” и „Букету”, епика и поезија српских романтичара допирала је до грчких читалаца и то у време боравка српске војске и владе и избеглог народа на Крфу. Био је изазов да се подсети да је „намучена Србија” и земља храбрих ратника, косовских јунака, мајке Југовића (Дендрину 1916: 21–23). Костас Пасајанис је своје преводе епике, стихова Бранка Радичевића и Његоша, објављиване у часопису „Нова Грчка”, сакупио у књизи *Српске песме*³ (М. Стојановић 1976: 365–386).

Андрић на почетку

Први корак ка представљању савремене југословенске књижевности учињен је 1954. године, по успостављању дипломатских односа Југославије и Грчке. За ово *Прво упознавање* (Харис 1954: 1259), како је нагласио Петрос

¹ Осниване су институције за научно проучавање Балкана. Тако је у Солуну 1953, као огранак Друштва за македонске студије (Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών), основан институт Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, који од 1974. функционише као независан институт под покровитељством Министарства културе Грчке. Године 1963. основан је Institut de studi sud-est europene ASSPRSR у Букурешту, 1964. Институт по балканистика БАН у Софији, а 1969. основан је Балканолошки институт САНУ – наследник Балканског института установљеног 1934. На иницијативу UNESCO-а 1964. основана је асоцијација AIESSE која у садашње време има 21. члана.

² Λάζο Λαζάρεβιτς, Σερβικά διηγήματα, τ.1, μεταφραστής Βλατάν Γιώργεβιτς, Ε. Ο. Αθήνα, Αθήνα 1921, 1–81.

³ Κώστας Πασαγιάννης, Σερβικά τραγούδια, Αθήνα [1920], 1–67.

Харис,⁴ уредник „Новог огњишта” (Νέα Εστία), насловивши тако предговор броју часописа који је био посвећен југословенској савременој књижевности. За ову прилику Јоргос Працикас⁵ је са француског превео Андрићеву приповетку *Мост на Жени* (Η γέφυρα της Ζέλα).⁶

До даљег упознавања дошло је тек по додели Нобелове награде Иви Андрићу. То је био добар разлог да се Грцима представи српски аутор признат у свету. Са преводом Андрићевих дела наступила је прекретница у грчко-српским књижевним односима. Пре свега по мотиву презентације, није се трагало за „душом српског народа”, већ за остварењима савремених српских књижевника која су указивала на заједничко балканско наслеђе у отоманској ери и његов рефлекс у модерним временима. Поред тематске одређености, ослонац при избору дела српских књижевника углавном су биле домаће награде или светска популарност. Новине у приступу српској литератури такође су се огледале у избору жанрова књижевних дела, народна поезија уступила је место романима и приповеткама.⁷ Првих деценија у презентацији српске књижевности код Грка као препрека испољавало се недовољно познавање језика, па се приступало преводима са других језика.

При првом представљању награђеног Андрићевог дела, проблем језика је превазиђен преводом са француског. Књигу *Il est un pont sur la Drina: chronique de Vichegrad* (*Један је мост на Дрини. Вишеградска хроника*) по преводу Ђорџа Лућаниа (Georges Luciani) у издању угледне париске издавачке куће Plon, превео је Костис Меранеос,⁸ задржавајући дослован наслов Είμαι ένα γεφύρι στον Δρίνo. Француски превод је објављен 1961. године, док је година издања на грчком остала загонетна. У неким каталозима наводи се да је то 1960. године, што не може бити тачно јер на корици књиге наштампано је да је дело добило награду 1961. године, а и француски прототип је објављен 1961. године. Овај анахронизам, као и језик са кога Меранос преводи (хрватски), омашке су које прате прво Андрићево појављивање у Грчкој. Исти издавач „Дарема” још је два пута поновио Меранеосов превод, опет без навођења године, али са измењеним насловом Το γεφύρι του Δρίνου (*Мост на Дрини*). Чини се да је сарадња Грка и издавачке куће „Plon” наставље-

⁴ Петрос Харис (Πέτρος Χάρης, Αθήνα, 1902–1998) је псеудоним Јаниса Мармариадиса (Γιάννης Μαρμαριάδης), прозног писца, есејисте, академика. Био је директор и главни уредник водећег грчког књижевног часописа „Ново огњиште” (Νέα Εστία).

⁵ Јоргос Працикас (Γιώργος Πράτσικας, 1897–1974), преводилац са француског. Превео је четрдесетак романа и приповедака, које су углавном објављиване у часопису *Νέα εστία*.

⁶ Поред Андрићеве приповетке заступљена је проза Михаила Лалића, Прежихова Воранца, Славка Јаневског, Исака Самоковлије и Исидоре Секулић. Од песника педастављени су Десанка Максимовић, Славко Јаневски, Весна Парун, Ристо Тошовић, Бранко Ћопић и Густав Крклец. Такође је преведена студија Светозара Радојчића о византијској и средњовековној југословенској уметности (Νέα εστία 1954: 1259–1299).

⁷ Осим две књиге поезије Васка Попе објављене су две књиге песама Ивана Илића, шест књига поезије Бране Шимунца.

⁸ Костис Меранеос (Κωστής Μεραναΐος, Σκριπού, 1913 – Αθήνα, 1986), историчар књижевности и филозофије, преводилац, сарадник водећих књижевних часописа. Права је дипломирао на Атинском универзитету. Преводио је књижевна и филозофска дела са француског и немачког. Аутор је више књига: *Место филозофије у нашем времену*, *Есеји*, *Природа и поезија*, *Биолошки ред и друштвени неред*, *Рађање филозофије*.

на, па је и *Травничка хроника* објављена 1963. у преводу Меранеоса и К. Л. Политиса имала за предлог интерпретацију Мишела Глушевића (Michel Glouchevitch).⁹

Андрић без посредника

Проблем непознавања језика потрајао је још деценијама, све док нису стасали преводиоци кадри да према оригиналу представљају „лепу српску књижевност“.

Тако је двадесетак година касније од превода романа *На Дрини ћуприја*, објављена прва књига преведена са источника. Леонидас Хаџипродромидис¹⁰ превео је *Проклету авлију*¹¹ за атинску издавачку кућу „Темелис“. Ово Андрићево дело Јоанис Котулас је поново превео са српског 1992. године, за серију „Страна литература“ атинске издавачке куће „Нове границе“.¹² Узавреле деведесете године у Босни вероватно су биле повод да се објави књига која је понела наслов Андрићевог путописа којим је он и заступљен, *Један поглед на Сарајево*.¹³ Поред Андрића донете су приповести о Сарајеву Добрице Ћосића, Мирослава Крлеже и Андреје Хенка.

До поновног превода Андрићевог романа *На Дрини ћуприја*, овог пута са српског дошло је 1997. године.¹⁴ Од тада се усталило представљање Андрићевих дела и других српских савремених књижевника према српским издањима, без посредовања превода са других језика. Новим представљањем Андрићевог дела можда се хтело подсетити на његово виђење заједничког живота мултинационалне и мултиверске Босне у отоманско доба.

Андрића је Грцима препоручила светска награда, а на грчкој књижевној сцени задржале су га блиске балканске теме. Вероватно, стога *На Дрини ћуприја* није објављена у серији „Нобелова награда“, већ „Балкански хоризонти“. Живот у Босни, која је по оцени једног читаоца „тако близу, тако блиска а ипак и толико другачија“, буди знатижељу грчких читалаца пре свега због односа хришћанског и муслиманског становништва у времену када

⁹ Ivo Andrić, *La chronique de Travnik*, Traduit de serbocroatika par Michel Glouchevitch, Introduction de Claude Aveline, Plon, Paris 1962, 1–418 (Feux croisés ames et teres étrangères)

¹⁰ Леонидас Хаџипродромидис био је двадесетак година дописник из Београда. Српску књижевност је задужно успелим преводима И. Андрића, М. Павића (*Хазарски речник* је имао три издања), Б. Шћепановића, В. Стевановића, М. Селимовића, Б. Станковића, Д. Михајловића и *Душановог закона*. Аутор је књиге *Југославија: Експлозија национализма: балканско дивље окружење*. Приредио је и превео зборник *Удар варварства у Југославији*, и књигу В. Стевановића *Милошевић један епитаф*.

¹¹ Ιβο Αντριτς, Η καταραμένη αυλή, μετάφραση Λεωνιδας Χατζηπροδρομιδης, Θεμέλιο, Αθήνα 1982, 1–131.

¹² Ιβο Αντριτς, Η καταραμένη αυλή, μετάφραση Ιωάννης Κοτούλας, Αθήνα 1992, 1–131. (Ξένη λογοτεχνία. Μυθιστόρημα)

¹³ Μια ματία στο Σαράγεβο, και άλλα διηγήματα από την πρώην Γιουγκοσλαβία (Ιβο Αντριτς, Ντόμπριτца Тодосиц, Αντρέι Хенк, Мирослаβ Крлеџа), μετάφραση Βασίλης Γεωργίου, Αλέα, Αθήνα 1993.

¹⁴ Ιβο Αντριτς, Το γεφύρι του Δρίνου, μετάφραση από τα серβοκροατικά Χρήστος Γκούβης, Κασιανιώτης, Αθήνα, 1997. 1–492; 2005, 1–496. (Ορίζοντες των Βαλκανίων)

је турски Балкан био једна држава. Снажно је саживљавање Грка са Андрићевим јунацима чија драма траје четири века. Истиче се да Адрићева дела граде мостове између прошлости и будућности, да је Андрићева машта у служби осветљавања реалног живота у турско доба, а да његов ум и велика душа показују пут ка будућности.

На *Дрини ћуприја* је у ранијим преводима, према француском узору, изгубила у преносу аутентичности епохе која се огледала и у упливу турцизама у српски језик. Описним преводом турцизама на француски а затим на грчки, изгубила се балканска компонента Андрићевог језика, покидана је једна нит уткана у историјско памћење балканских народа када су били део турске империје. Преносилац Андрићевих дела на грчки у издавачкој кући „Кастаниотис“ Христос Гувис неговао је особености Андрићевог језика, задржавајући и турцизме, нимало омиљене у Грчкој. Преводилац је напоменуо да је језик Срба у Босни богат турцизмима и турским идиомима, који су често током времена добили друга, додатна значења и тако попримиле историјску димензију као особени начин изражавања једног времена, једне области. У савременом језику Срба и Турака босански турцизми су често заборављени. Затим, Андрићеве речи употребљене у локалном симболичном значењу представљале су тешкоћу за преводиоца. Препрека за Андрићевог преводиоца био је и заједнички проблем при сваком превођењу са српског на грчки а која се очитује у транскрибовању и акцентовању властитих имена и топонима (Гувис 1997: 489–490).

Чини се да се Гувис највише саживео са Андрићевим начином исказивања мисли и да је у томе тајна успешних превода. Исти преводилац је поново представио и *Травничку хронику*¹⁵ у оквиру Кастаниотисове серије Балкански хоризонти. Ненадно, Андрић је у серији 24 писца Нобеловца издавачке куће Кастаниотис заступљен делом *Госпођица* у преводу Х. Гувиса 1991. и 2010. године.¹⁶ У одређивању серије објављивања можда је био одлучујући интернационални мотив шкртости којем је Андрић приступио са разумевањем и наклоношћу, не извржући подсмеху опседнутост овом страшћу, како је то уобичајено у комедијама. Интересовање за ово Андрићево дело вероватно потиче из идентификације Грка са Госпођичиним менталитетом. У варварском (негрчком) народу живела је Госпођица као многи Грци, верни очевом завету, смели до суровости у пословним потезима, штедљиви и усамљени.

Андрићеве приповетке: нови мост

Издавачка кућа „Кастаниотис“ је у библиотеци „Балкански хоризонти“ такође објавила три збирке Андрићевих приповедака. Христос Гувис,

¹⁵ Iβο Αντριτς, Το χρονικό του Τράβνικ (Στα χρόνια των προξένων), μετάφραση από τα серβοκροατικά Χρήστος Γκούβης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, 1–561. (Ορίζοντες των Βαλκανίων)

¹⁶ Iβο Αντριτς, Η δεσποινίδα, μετάφραση Χρήστος Γκούβης, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, 3–269; 2010, 1–229.

преводиалац и познавалац Андрићевог дела, узимао је приповетке из разних пишчевих збирки и обједињавао их по дубоком разумевању у нове тематске целине.

Тако је збирка *Немирна година*¹⁷ објављена 2002. донела 14 приповедака написаних између 1924. и 1953. године. У њима се Андрић бавио судбинама људи којима је рат обележио живот. Из збирке *Немирна година* пренета је истоимена приповетка (Ταραγμένοι καιροί), *Ћилим* (Το κιλίμι), *Штрајк* (Η απεργία στο υφαντήριο), из збирке *Жећ*, *Исповијед*, (Η εξομολόγηση), *Код казана* (Στο ρακοκάζανο), *Мост на Жепи* (Το γεφύρι της Ζιέπα), *Рзавски брегови* (Τα βουνά του Ρζαβ), *Проба* (Η πρόβα) а из *Знакова*, *Сан и јава под грабићем* (Ονειρο κάτω απο τα βαλανιδιά), *Разговор* (Κουβεντούλα), *Прича о кмету Симану* (Η ιστορία του κολίγου Σίμαν). Из збирке *Деца* узета је приповетка *Писмо* (Το γράμμα από το 1920), и из збирке *Кућа на осами Рућански бегови* (Οι μπέηδες του Ρουντο) и *Деца* (Τα τρία παιδιά).

Године 2005. Гувис је превео Андрићеве приповетке у књизи *Кућа на осами*¹⁸ и тако представио кратке приче о малим људима са периферије неких градова. Преведене су приповетке *Јаков, пријатељ деце* (Ο Γιάκοβ, ένας παιδικός φίλος), *Као бајка* (Σαν παραμύθι), *Робиња* (Η σκλάβάβα), *Људски животуи* (Βίοι ανθρώπων), *Љубави* (Ερωτες), *Зуја* (Η Ζούγια), *Поподне* (Απόγευμα) из збирке *Кућа на осами*, затим, *Јелена жена које нема* (Γέλενα μια γυναίκα που δεν υπάρχει), *Од првог дана* (Από την πρώτη μέρα), *Путујућуи* (Ταξιδεύοντας), *Жена на камену* (Γυναίκα πάνω σε πέτρα), *До данас* (Μέχρι και σήμερα), *Игра* (Παιχνίδια) из збирке *Јелена жена које нема*, као и приповетке *Предели* (Τοπία), *Књига* (Το βιβλίο), *Панорама* (Το πανόραμα), *Вино* (Το κρασί), *Мостови* (Γέφυρες) и *Стаза* (Μονοπάτια) из збирке *Стазе, лица, предели*.

У Гувисовом избору у књизи под насловом *Жећ*¹⁹ објављене су три новеле и седам приповедака посвећених жени, њеној лепоти и демонском рефлексу лепоте: из збирке *Јелена жена које нема: Мара Милосница* (Μάρα η αγαπητική), *Аникина времена* (Στον καιρό της Ανικα), из *Знакова: Коса* (Η Κόσα), *Прича о соли* (Ο λόγος για το αλάτι), *Зими* (Χεμώνας), *Пут Алије Берхелеза* (Τα ταξίδια του 'Αλιγια Γκέρελεζ), из збирке *Жећ: У воденици* (Στο νερόμυλο), *Чаша* (Η κούπα), *Смрт у Синановој текији* (Θάνατος στον τεκέ του Συνάν). Књижевни критичар К. Мацукас препоручио је књигу као „светску хронику коју Андрић отвара на једној непознатој страни у дубини балканске људске беспомоћности и бола ранијих векова који се протежу до данашњих дана” (Ματσούκας 2009).

Узор за модел израде нове тематске збирке према постојећим хронолошки формираних збирки приповедака, Гувис је вероватно имао у поступку Зорана Мутића. Мутић је уредио и превео *Смрт у Синановој текији* и објавио

¹⁷ Ђβο Αντριτς, Ταραγμένοι καιροί. Διηγήματα, μετάφραση από τα серβοκροατικά Χρήστος Γκούβης Καστανιώτης, Αθήνα 2002, 308. (Ορίζοντες των Βαλκανίων)

¹⁸ Ђβο Αντριτς, Το σπίτι στην άκρη της πόλης. Διηγήματα, μετάφραση από τα серβοκροατικά Χρήστος Γκούβης, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, 310. (Ορίζοντες των Βαλκανίων)

¹⁹ Ђβο Αντριτς, Δίψα. Τρεις νουβέλες και επτά διηγήματα, μετάφραση από τα серβοκροατικά Χρήστος Γκούβης, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, 270. (Ορίζοντες των Βαλκανίων)

у солунској издавачкој кући „Паратирис” у серији „Балканска библиотека”, 1998. године.²⁰ У овој књизи обједињене су приповетке које се баве различитим људским судбинама, односима мушкараца и жена. Из збирке *Жећ* узета је *Мусафирхани* (Στο μουσαφρχάνι), *У зиндану* (Στο ζιτάνι), из *Знакова: Пут Алије Берзелеза* (Η πορεία του Αλια Γκερζελέξι), *Берзелез на путу* (Ο Γκερζελέξι στο δρόμο), *Берзелез у Сарајеву* (Ο Γκερζελέξι στο Σαράγιεβο), *Смрт у Синановој текији* (Ο θάνατος στον τεκέ του Σινάν); из збирке *Немирна година: Мустафа Маџар* (Μουσταφά ο Ούγγρος), из збирке *Јелена, жена које нема: Ћоркан и Швабица* (Ο Τσιόρκαν και η Γερμανίδα) и из збирке *Деца, Мила и Прелац* (Ο Μίλα και ο Αδράχτης).

Рецепција Андрића у Грчкој

Преводи Андрићевих дела у издањима „Кастаниотиса” издвајају се не само по успешним преводима већ и по модерној уметничкој опреми књига. Поред овог сада водећег грчког издавача, Андрићева дела објављивала је „Дарема” из Атине, и издавачке куће које су у међувремену угашене, атинске „Нове границе” и „Гемелио” као и солунска „Паратирисис”.

Грчке библиотеке нису добро снабдевене преводима Андрићевих дела. Изузетак чини Универзитетска библиотека на Кипру, која поседује сва издања, чак и аудио верзију књиге *На Дрини ћуприја*, коју је приредио Αναγνώστης Πανελλήνιος (Читалац Свегрк Млад). Андрићево дело није предмет проучавања грчких историчара књижевности, раритет су два чланка о Андрићу која се могу наћи у кипарској библиотеци.²¹ Такође, Андрићеве књиге нису праћене предговорима, изузев студије З. Мутића у књизи *Смрт у Синановој текији*. Његове мисли и подаци углавном чине окосницу пригодних чланака на интернету.

Разумљива је заинтересованост Кипарских Грка да из Андрићевих дела сазнају о животу хришћанског и муслиманског становништва Босне, о прожимању два света који су кроз векове обликовали балканску културу. Поновљена издања Андрићевих превода, као и коментари који на интернету иду уз најаву књиге, потврђују да је Андрић цењен међу Грцима и да његовим књигама радо употпуњавају личне библиотеке. Читаоци су задивљени Андрићевим погледима на људе испод моста на Дрини, на Госпођицу, горду у усамљености, на судбину Маре милоснице. Поједини читаоци препоручују књигу *На Дрини ћуприја* ради бољег разумевања догађаја у Босни деведесетих година, наглашавајући да ни политичари ни историчари нису схватили суштину живота у Босни.

²⁰ Ίβο Αντριτς, Ο θάνατος στον τεκέ του Σινάν, μετάφραση Ζόραν Μούτιτς, Παρατηρητής Θεσσαλονίκη 1998, 219.

²¹ Βουγιάσιτς, Μάρκο, Η σύγχρονη γιουγκοσλαβική λογοτεχνία και ο Ίβο Αντριτς, Κυπριακά Χρονικά 17, Λευκωσία 1962, 218–222; Μπράγιοβιτς, Γκορντάνα, Συνάντηση με τον Ίβο Αντριτς, Χαρυγή 1, Λευκωσία 1968, 18.

Андрићева Нобелова награда била је подстицај да се прекине затишје у књижевним односима Грчке и Србије и покрене зрелија презентација савремене српске литературе. Преводи Андрићевих дела са тематиком из турског доба, за Грке увек занимљивом, били су изванредан увод за представљање српске прозе савремених аутора, која се не ослања на време и теме турског Балкана. Андрићевим књигама грчки издавачи су се увек враћали услед интересовања читалаца, али и из жеље да дела нобеловца буду представљена вернијим, лепшим преводом са српског језика (*На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*). У свести Грка Андрић је запамћен као писац који је започео да гради мост не само културног већ и суштинског упознавања разумевања између Срба и Грка.

ЛИТЕРАТУРА

- Гувис 1997: Χ. Γκούβης, Σημείωμα του μεταφραστή, у: Τβο Άντритς, Το γεφύρι του Δρίνου, Καστανιώτης, Αθήνα, 489–490.
- Дендрину 1916: Ει. Δέντρινου, Η μάνα των εννιά παλικαριών, Керкураϊκή ανθολογία Β', Керкура 1916, 21–23.
- Ђорђевић Јовановић 2004: Ј. Ђорђевић Јовановић, *Serbische Volkslyrik in griechischen Periodika*, Traditiones XXXIII–2, Glasbeno-narodopisni inštitut, SAZU, Ljubljana, 135–160.
- Ђорђевић Јовановић 2004а: Ј. Ђорђевић Јовановић, *Лирске народне песме у часопису „Букеџ”*, Међународни научни састанак слависта у Вукове дане, 32, Београд, 343–364.
- Ђорђевић Јовановић 2010: Ј. Ђорђевић Јовановић, *Цар Лазар и царица Милица у грчкој књижевности*, ПКЈИФ, LXXVI ¼, 95–105.
- Есих 1934: I. Esih, *Grci i Južni Slaven. Naučni rad dr. Mihaila Laskarisa*, Zagreb, 19–24.
- Ματσοούκας 2009: Κ. Ματσοούκας, Άγνωστες σελίδες από το χρονικό του Κόσμου, ENET. GR, 29 Μαΐου 2009, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=49086>
- Ласкарис 1934: M. Lascaris, *Tommaseo traducteur de chants Serbes en Grec*, Communication faite a Prague au Congres de Philologues Slaves, Prag, 3–20.
- Стојановић 1976: M. Стојановић, „Српске песме” Косте Пасажаниса, *Balkanica VII*, Београд 365–386.
- Стојановић 1982: M. Стојановић, Српскохрватско усмено песништво у новој грчкој књижевности, *Упоредна истраживања 2*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 109–116.
- Харис 1954: Π. Χάρης, Πρωτη γνωρισια. Η συγχρονη γιουγκοσλαωικη λογοτεχνια (Прво упознавање. Савремена југословенска књижевност), *Νεα εστια* 652, Αθηνα, 1259.

Jovanka S. Đorđević Jovanović

IVO ANDRIĆ IN GREEK TRANSLATIONS

(Summary)

The presentation of Ivo Andrić's works in Greece has not attracted the attention of Serbian researchers. Andrić's appearance on the literary scene of Greece marked the beginning of a change in Greek-Serbian literary relations, as well as the end of occasional romantic pointing to the literary creations of the Serbs in the course of the 19th century and the first half of the 20th century. The different phases in the literary acquaintance of the two Balkan peoples before and after Andrić are manifested in the stimulus for translation, the selection of literary genres and the language of the original work being translated. The awarding of the Nobel Prize to the Serbian writer initiated an interest, first of all, in Andrić's novel for which he received the prize, then in his entire opus, and finally in contemporary Serbian prose. The problem of dealing with the language of the original was overcome with the help of French translations, and from the 1980's onwards the translation work relied solely of the Serbian originals. Andrić and contemporary Serbian writers were published in the editions Balkan Library, Balkan Horizons, 24 Nobel Prize Winners of the leading publishing houses Kastaniotis and Livianis. The translation of Andrić's works from Serbian began with Leonidas Hatsipromidis's translation of *The Cursed Yard*, followed by *The Bridge on the Drina*, *The Travnik Chronicle*, *Miss* and the thematically compiled collections of stories *Restless Year*, *The Solitary House* and *Thirst*, translated by Christos Gkoubis. Interest in Andrić's work in Greece was aroused by his winning the Nobel Prize, and his insight into Balkan themes contributed to maintaining its topical interest. The years of the latest war fought in these parts also resulted in "strongly supporting" interest in Andrić's works. A broad segment of the reading public is of the opinion that the events in Bosnia can best be understood by reading Andrić's works. Among the Greeks, Andrić is remembered as a writer who initiated the building of a bridge of cultural as well as essential mutual acquaintance and understanding between the Serbs and the Greeks.

Key words: Andrić, Greek translations, Greek-Serbian literary relations

Предраг Ј. МУТАВЦИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет**

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПРВИ ПРЕВОД *НА ДРИНИ ЋУПРИЈА* ИВА АНДРИЋА НА САВРЕМЕНИ ГРЧКИ ЈЕЗИК

У нашем раду дајемо синоптички преглед до сада неистражених и нашој јавности сасвим непознатих филолошких и књижевних критика и реакција Грка на Андрићев роман. Док су оне филолошке углавном позитивно усмерене, будући да о роману и о његовом аутору похвално говоре, поједине књижевне критике износе и негативно виђење. Значајан је и податак да је роман *На Дрини ћуприја* био четири седмице бестселер у Грчкој током 1962. године.

Кључне речи: Андрић, Грци, грчки језик, превод, књижевна критика, филолошки осврт, рецепција

1. Уводно разматрање

Године 1962, само неколико месеци пошто је Иво Андрић овенчан Нобеловом наградом за књижевност, појавио се превод романа *На Дрини ћуприја* Ива Андрића на 378 страница у скромних петстотина примерака.¹ Супротно очекивањима, ово дело није објавила нека значајна или угледна издавачка кућа, већ један мали издавач, Димитрис Даремас (Δημήτρης Δαρέμας) из Атине, који је иначе био познат у ширим издавачким круговима по томе што се трудио да у своја издања уврсти преводе свих светских еминентних и награђиваних аутора (Παλαγιωαννίδου 1976: 117).

Како у том периоду (1961–1962) није било званично регистрованих преводилаца са српскохрватског језика у Грчкој (Κατάλογος 1979: 25), издавач је нашао решење – понудио је Костису Меранеосу (Κωστής Μεραναΐος 1913–1986), угледном публицисти, књижевнику и већ опробаном књижевном преводиоцу (Κωστελένος 1979: 167–168), да преведе овај роман са француског

* predrag.mutavdzic@fil.bg.ac.rs

** Рад је урађен у оквиру пројекта Министарства за науку и технички развој Републике Србије *Језици и културе у времену и простору*, број 178002.

¹ Ίβο Αντριτς – *Το Γεφύρι του Δρίνου*, Αθήναι: εκδόσεις Δαρέμα, 1962.

језика² на грчки. Да је преводилац био у могућности да се служи изворником, свакако би се и на предњим корицама и на насловној страници превода налазио исти наслов дела. Међутим, руководећи се француским преводом, грчки преводилац је на предњим корицама оставио наслов који је подударан са насловом изворника *На Дрини ђуприја – Το Γεφύρι του Δρίνου*, док је на насловној страници у књизи (страна 3) дат превод наслова и поднаслова са француског: *Il est un pont sur la Drina : Chronique de Vichégrad – Είναι ένα γεφύρι στον Δρίνο: Το χρονικό του Βίσεγκραντ*.

Осим штуре назнаке на самом омогу корица да је реч о књизи награђеној Нобеловом наградом за књижевност 1961. године, ни на једном другом месту заинтересовани читалац грчког превода не може стећи увид чак ни у најосновније биографске и/или библиографске податке о аутору.³

Супротно очекивањима издавача, као и чињеници да је одсуствовала реклама, ипак је овај превод постао за веома кратко време тражена књига. Према наводима до којих смо дошли из једне анкете спроведене у деветнаест атинских и шест солунских књижара у периоду 1. јул–1. септембар 1962, Андрићев роман држао је четири седмице рекорд као бестселер са 102 примерка продата недељно (Αρβανιτόπουλος 1978: 198), што је значајан податак. Поређења ради, у истом том периоду одмах иза овог романа налазиле су се збирке песама потоњих грчких нобеловаца за књижевност, Јоргоса Сефериса (Γιώργος Σεφέρης 1970–1971), *Дневник палубе 3* (Ημερολόγιο Καταστροφώματος Γ'), са продатих 100 примерака недељно, те Одисеја Елитиса (Οδυσσεύς Ελύτης 1911–1996) *Достојно јест* (Το Άξιον Εστί), са продатих 98 примерака недељно (ibidem, 201). Све ово говори о томе да је издавач морао доштампати почетни тираж. Нажалост, нисмо успели да утврдимо у колико је додатних примерака штампан превод Андрићевог романа, будући да данас у издавачкој кући Даремас такве архивске податке више није могуће пронаћи.

2. Кратак филолошки осврт Грка на Андрићев роман

Историјски посматрано, у Грчкој је рецепција Андрићевог дела била правремена, пошто се одвијала управо у години (1961–1962) када је аутор, по добијању Нобелове награде, уживао светску славу и када је његов роман био убрзано превођен на бројне стране језике и представљан. У Грчкој се Андрић овим делом представио као врхунски приповедач и књижевник. Међутим, круг оних који су се осврнули на његов књижевни рад био је релативно ограничен: супротно свим очекивањима, није реч о стручној јавности,

² Реч је о следећем преводу: Ivo Andrić – *Il est un pont sur la Drina: Chronique de Vichégrad*, traduit par Georges Luciani, Paris, Plon, 1961.

³ Када је реч о преводима на друге језике које смо имали прилике да погледамо, и то на енглески, румунски, албански (издање Rilindja, Prishtinë, 1968), затим на немачки, италијански и руски, преводиоци су дали, у виду кратког осврта, све најважније библиографске податке о Андрићу. Уједно, на задњој страни насловних корица књига налазе се и изводи из критика о делу.

да будемо прецизни – грчким славистима,⁴ већ о појединим филолозима и о књижевним критичарима који су, из различитих повода, писали о нашем беловцу. Начелно узевши, могло би се рећи како је његовом књижевном раду пажњу поклонила грчка културна и научна јавност, али, нажалост, не у оном обиму и не у оној мери како би се могло претпоставити.

О Андрићу је, са филолошке тачке гледишта, тек узгредно писано у Грчкој. Како је чешки теоретичар књижевности Водичка нагласио, „већ је сâм превод у одређеном смислу конкретизација коју спроводи преводаца. Читалачки и књижевни одјек у иностраној средини веома често је сасвим различит од одјека у домаћој средини, пошто је и норма различита” (Vodička 1987: 73). Према Буњаку, „критичко вредновање и тумачење преводног дела (било позитивно или негативно интонирано) утиче како на ‘пресуду’ публике у једном времену, тако и на конституисање књижевне традиције, тј. одређеног низа готових судова” (Буњак 1998: 19–20). Колико смо успели да истражимо, пронашли смо свега три кратка филолошка осврта у којима постоје само успутне назнаке и размишљања и о роману и о Андрићу као књижевнику.

Први овакав осврт дао је управо преводаца романа. У једном интервјуу за атински часопис *Уметничке новости* (Καλλιτεχνικά Νέα број 48, од 16. септембра 1962. године), под насловом *Превод оригинала или оригинални превод* (Μετάφραση του πρωτοτύπου ή πρωτότυπη μετάφραση), Меранеос је изнео своја запажања о Андрићевом језику и стилу. Тако, на питање новинара како оцењује Андрићев роман, одговорио је: „Морам рећи да су његов стил и начин излагања веома блиски изразу и стилу Стратиса Миривилиса,⁵ чије сам дело *Живот у гробу* превео на француски језик пре неколико година. Андрића одликује сложена и испарцелисана мисао обједињена у комплексан исказ који, понекад, личи на згуснуту масу људи, али у којој се сваки појединац јасно назире и истиче. Његова је величина у томе – дакле, величина и као књижевника и као уметника – што може веома вешто да вас води кроз свој свет, да вас уводи у лавиринте властите мисли и да вас лако одатле изведе и доведе пред нови. Мало је људи који поседују такав начин размишљања” (ibidem, 12).

На наредно питање у вези са тиме колико је било тешко преводити тако комплексног аутора, преводаца је назначио: „Нажалост, нисам прочитао дело у оригиналу, јер српскохрватски не знам. Преко француског превода упознао сам се и са делом и с аутором. Чињеница је да ниједан превод, ма колико он био савршен, не може сасвим пренети смисао и дух оригинала. Док сам ишчитавао роман, а потом и преводио на грчки, уочио сам да постоје

⁴ Чак и данас у Републици Грчкој славистичке студије нису организоване ни на једном државном универзитету (Атина, Солун, Јањина, Патра), док се руски и српски језик једино изучавају на Универзитету Македонија у Солуну (Πανεπιστήμιο Макеδонијас) на додипломским академским студијама при Катедри за балканословенске и источне студије (Τμήμα Βαλκανικών Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών). Реч је о изборним предметима које студенти слушају две године.

⁵ Στρατής Μυριβήλης, 1892–1968. Реч је о једној од главних прозних фигура савремене грчке књижевности XX столећа која припада прослављеној *Генерацији 30-тих*, заједно са Сеферисом, Елитисом, Јоргосом Теотокасом и другима. Основао је Национално удружење писаца Грчке 1946. године и био је његов први председник.

извесне недоследности у француском преводу, па сам настојао да их некако премостим. Главни проблем представљали су, како се после испоставило, бројни турцизми који и даље постоје у грчком, док их француски уопште не познаје, па су у преводу описно замењени. Управо на тим местима имао сам највише проблема.”

У једном другом разговору за књижевни часопис *Ново огњиште* (Νέα Εστία, број 86, том 887, од 14. августа 1962. године) под насловом *Превођење као уметност* (Μετάφραση σαν τέχνη), преводилац се осврнуо, између осталог, и на Андрићев језик, односно на реченицу у најширем смислу. На питање како сагледава ауторов начин приповедања, одговорио је: „Истине ради, признајем да сам се у појединим тренуцима борио с Андрићевим реченицама. Оне су, у просеку, веома дуге и наликују каквој слагалици – кључни елемент увек се налази на таквом месту да се не сме померати. Уколико се он помери, цела структура се урушава и мисао мења своје значење. Али, управо у томе је величина Андрића као приповедача и књижевника који педантно води рачуна о свом језику. Зато сам често био принуђен да покушам да размишљам не као Костис Меранеос, већ као Иво Андрић како бих стекао увид у његову мисао, његову идеју. Једним писмом обратио сам се југословенској амбасади у Атини са молбом да ми помогну да ступим у контакт са г. Андрићем како бих разрешио своје дилеме, али до данас никаквог одговора нисам добио”⁶ (ibidem, 76).

У часопису *Књижевна мисао* (Λογοτεχνική σκέψη, број 23 од 20. августа 1962. године) објављен је дужи прилог знаменитог грчког филолога Емануила Кријараса (Εμμανουήλ Κριαράς 1906) под насловом *Речи и говор дела* (Οι λέξεις και ο λόγος του έργου) у коме је покушао да укаже, служећи се примерима из одабраних књижевних дела, било написаних на грчком, било преведених на грчки, како једно књижевно дело представља свог аутора. Кријарас је пошао од мишљења Емила Бенвениста да је фраза скуп знакова, али да она сама није знак (Бенвенист 1975: 130). Осврнувши се укратко на Андрићев роман, Кријарас је посебно истакао слику моста која се кроз цело дело протеже; по њему, мост „није само једна реч нити проста слика, већ ... су његове смисаоне и значењске вредности уткане у њега и говоре из њега.... Тај говор остварује се реченицама које поседују, како каже Бенвенист, вредност чврстих аргумената и непобитних доказа. Зато све Андрићеве реченице носе изузетну снагу убедљивости, оне нас понајмање обавештавају” (Κριαράς 1962: 57–58).

⁶ У архиви амбасаде Републике Србије у Атини заиста постоји писмо на француском језику које је професор Меранеос упутио амбасадору са молбом да посредује у остваривању контакта између њега и Иве Андрића. Писмо је заведено под бројем НК-1/345-62. На маргинама стоји напомена *Проследити даље*, печат амбасаде и потпис.

3. Књижевне реакције Грка на Андрићев роман

Када је реч о књижевним реакцијама грчких критичара на Андрићев роман, и поред тога што смо успели да пронађемо свега четири, оне су ипак нешто опширније и детаљније у односу на филолошке.

Прву књижевну критику о Андрићу на грчком језику написао је угледни грчки књижевни критичар Петрос Харис (Πέτρος Χάρης 1902–1998) на осам страница у књижевном часопису *Ново огњиште* (Νέα Εστία број 93, свеска 889, од 15. септембра 1962. године) под насловом *Нобеловац из Југославије* (Ο νομπελιστάς Γιουγκοσλάβος). Овај еминентни ерудита био је својевремено и иницијатор првог представљања савремене југословенске књижевности грчкој читалачкој публици. У посебном тому већ поменутог часописа (Νέα Εστία, број 56, том 652) од 1. септембра 1954. године објављени су преводи шест песника и шест прозних аутора, међу којима и приповетка Ива Андрића *Мост на Жени* (Η γέφυρα της Ζέλα). У свом критичком осврту на Андрића, Харис је посебну пажњу усмерио на Андрићев уметнички поступак осликовања „немирног и устрепталога света босанске варошице на рубу Османлијског царства у којој се живо сучељавају, прожимају, али и јасно раздвајају, уз непрекидне сукобе, две велике саставне целине читавог ондашњег друштва на Балканском полуострву: хришћанске и муслиманске” (Χάρης 1962: 34–35). Како Харис запажа, „Андрић је успео да прикаже преко моста, као главне метафоре романа, различитост и опречност двеју друштвених средина које, свака на свој начин, сагледава изградњу моста и његово место и улогу у њиховим животима”, односно, како је нешто даље језгровито указао, „мост је успела персонификација свих друштвених, цивилизацијских и религијских сукоба” (ibidem, 35–36). Према Харису, аутор је пружио једну „неупоредиву уметничку слику обогаћену и опредељену локалном бојом и аутентичним духом средине, али судбински и историјски препознатљиву и на грчком тлу” (ibidem, 37–38). Оно што је овај књижевни критичар посебно нагласио јесте следеће: „Ова слика постигнута је таквим уметничким поступком да Андрић – путем нијансирања радњи и односа свих протагониста романа, било главних јунака, било епизодних личности – разоткрива човека, лишавајући га свега успутног и конвенционалног... Како се види из страница овог прилично успелог превода, [Андрић] пажљиво одмерава сваку своју мисао, пажљиво приступа описивању ликова и карактера, места и догађаја баш као што ентомолог описује инсекта док га посматра испод снажног микроскопа. И поред овакве објективности, Андрићев роман није хладан. Напротив, читаоца ни у једном тренутку не оставља равнодушним” (ibidem, 39–40).

У дневном листу *Свакидашњица* (Καθημερινή, број 3567, страна 47) од 7. јула 1962. године уредник културне рубрике Никос Јоанис (Νίκος Γιωάννης) у свом чланку под називом *Нови наслови* (Νέοι τίτλοι) резимира Андрићев роман на следећи начин: „Реч је о изузетно снажном делу врсног југословенског аутора које нас води у прошлост, а која нам је представљена као садашњост, као реалност у којој ликови оживљавају пред нашим очима... Иако

је главни мотив овог романа прича о мосту преко које се преплићу судбине људи, ово дело ипак много више говори о човеку, заправо оно је језгровита приповест о нама самима, о нашим страховањима, надама, размишљањима и очекивањима...”.

Међутим, поједине реакције и критике на Андрићев роман нису биле позитивне. Тако у листу *Друштвени напредак* (Κοινωνική πρόοδος број 65, стр. 13–17, од 19. октобра 1962. године), који је издавала Комунистичка партија Грчке, критичар потписан само иницијалима Н. В. у чланку под насловом *Коју књижевност не вреди читати?* (Ποιά λογοτεχνία δεν είναι ωφέλιμη για διάβασμα;) каже, између осталог, о Андрићу следеће: „...Андрић, који је почаствован Нобеловом наградом за књижевност, највишим признањем у свету на пољу књижевности, пропагира својим делом *На Дрини ћуприја* отворену мржњу према свима који не мисле као хришћани. Апсурдно је да се оваквом наградом награди дело које то не заслужује. Оставимо по страни уметност. Овде није реч о уметности, већ о томе да се залажењем у прошлост намерно, пристрасно и тенденциозно износе наводне објективне чињенице које реално не воде ка историјском помирењу народа, већ ка распиривању националне мржње, неповерења и шовинизма како међу народима Југославије тако и у свету, што је супротно основним идејама и принципима комунистичке интернационале, марксистичког учења и, начелно, комунизма” (ibidem, 16–17).

У колумни угледног позоришног и књижевног критичара Михалиса Јанакиса (Μιχάλης Γιαννάκης) у листу *Република* (Δημοκρατία број 598, стр. 34 од 21. октобра 1962. године), који је био близак Конзервативној партији Грчке, под насловом *Да ли су књижевници шовинисти?* (Είναι οι λογοτέχνες σοβινιστές;) ушао је у полемику са критичарем листа *Друштвени напредак*, истакавши следеће: „Иако је Андрић савремени југословенски писац изузетног талента, он, по свом образовању и положају, не припада ни комунистима ни социјалистима. Он је човек још живе грађанске класе, некада моћне и утицајне, данас, нажалост, сведене на маргину југословенског комунистичког друштва, чији глас није угашен. У свом импресивном роману *На Дрини ћуприја* он износи ону истину која се и на нашој [грчкој] територији осећала све до 1918. године и која још и данас има својих живих сведока. Зато нема говора да Андрић, како поједини злонамерници тврде, баш тим делом позива на мржњу и на распиривање национализма и шовинизма... Да ли то значи да је сваки Грк, а који је био живи сведок турске доминације на нашим просторима, шовиниста и националиста уколико говорио о својим или туђим искуствима из прошлости?”, завршава Јанакис.

4. Закључак

Наше истраживање, које није улазило у домен стручне контрастивне и компаративне анализе грчког превода, будући да би она подразумевала шире разматрање, већ се више тицало рецепције Андрићевог романа, тј. реакција

и одјека грчке стручне јавности на њега, показује да се о овом роману више ништа није писало после 1962. године. Разлог томе, по нама, лежи не само у чињеници да у Републици Грчкој и данас не постоје организоване славистичке студије него и у томе што је Грчку у периоду који је уследио (од почетка 1963. па до априла 1964. године) обележила тешка унутрашња политичка (парламентарна и уставотворна) криза⁷ која је земљу у постпуности дестабилизovala (Клог 2000: 158–165; Gallant 2001: 194–196; Мутавић 2009: 377–379). Са друге стране, у том истом историјском тренутку, и поред релативно добрих дипломатско-политичких односа, Југославија није искористила прилику да успостави тешње културне везе и контакте са Краљевином Грчком. Нажалост, сличан реципроцитет постојао је и са грчке званичне стране.

Такође, сматрамо да је важно напоменути да са доделом Нобелове награде Иви Андрићу у Грчкој није порасло интересовање читалачке публике за ондашњу југословенску књижевност нити да су се грчки издавачи заинтересовали за штампање преводâ југословенских књижевника. Тек је на стогодишњицу Андрићевог рођендана 1992. године грчки издавач Неа Синора-Ливанис (Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνης) из Атине објавио превод романа *Проклета авлија* (Καταραμένη αυλή) са српског.⁸ Нови превод романа *На Дрини ћуприја*, који је овога пута начињен према српском изворнику, објављен је 1997. године у издању издавачке куће Кастанотиотис (Καστανιώτης)⁹ у оквиру новопокренуте едиције „Балкански хоризонти” (Οι ορίζοντες των Βαλκανίων). Поновљено издање овог превода уследило је, у оквиру исте едиције, 2010. године. На основу свих квалитета превода као и по самом садржају, ово издање се према свим језичким, стилским и експресивним елементима приближава Андрићевом духу, језику, стилу, и свакако представља значајан напредак у односу на први превод урађен посредно, преко француског.

Најзад, можемо истаћи и то да, уопште узев, све раније грчке критике и осврти на роман *На Дрини ћуприја* припадају домену књижевних и филолошких разматрања која, међутим, нису ни издалека тако обимна, с изузетком оне Петроса Хариса, премда су, како се може приметити из нашег излагања, у начелу позитивно настојена према делу нашег нобеловца.

ЛИТЕРАТУРА

Αρβανιτόπουλος 1978: Δημήτρης Αρβανιτόπουλος, „Πόσο διαβάζουν οι Έλληνες – διμοσκόπηση, ανάλυση, συμπεράσματα”, у: *Πρακτικά 5^{ου} Συνεδρίου Ελλήνων Μεταφραστών και Διερμηνών* (17–19 Αυγούστου 1977), τόμος 2^{ος}, Αθήνα: Έθνικο Ίδρυμα Λογοτεχνικών Μεταφραστών, 182–201.

⁷ Ова криза била је увод у потоњи војни пуч који су извели пуковници априла 1967. године. Те исте године прекинути су сви званични дипломатски односи између Југославије и Грчке.

⁸ Превод је урадио Јоанис Котулас (Ιωάννης Κοτούλας), а предговор је написао грчки књижевник и критичар Костас Асимакопулос (Κώστας Ασημακόπουλος).

⁹ Преводилац је Христос Гувис (Χρήστος Γκούβης).

- Бенвенист 1975: Емил Бенвенист, Нивои лингвистичке анализе, у: *Проблеми опште лингвистике* (превод и предговор Сретен Марић), Београд: Нолит.
- Буњак 1998: Петар Буњак, О питању историје перцепције стране књижевности, у: *Књижевна историја*, XXX, бр. 104, Београд: Институт за књижевност и уметност, 5–26.
- Gallant 2001: Thomas W. Gallant, *Modern Greece*, London: Hodder Education.
- Κατάλογος 1979: *Επίσημος Δημόσιος Κατάλογος Υπαλλήλων Μόνιμων Διεργμηνέων και Μεταφραστών* (Ε.Δ.Κ.Υ.Μ.Δ.Μ.), έτος ΣΤ', τεύχος Δ', Αθήνα: Υπηρεσία Δημόσιων Υπαλλήλων.
- Κлог 2000: Ричард Κлог, *Историја Грчке новоза доба*, Београд: Сlio.
- Κωστελένος 1979: Δημήτρης Π. Κωστελένος, *Βιογραφική εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων λογοτεχνών*, τόμος 3^{ος}, Αθήνα: Εκδ. Αφοι Παγουλάτου.
- Κριαράς 1962: Εμμανουήλ Κριαράς, „Οι λέξεις και ο λόγος του έργου”, у: *Λογοτεχνική σκέψη*, αριθμός 23, έτος ΣΤ', 20 Αυγούστου 1962, Αθήνα.
- Μутаџић 2009: *Κρατκα повест о Грчкој (стара Χελαδα-Βизантија-савремено и ново доба)*, Београд: ИК Јасен.
- Παπαγιωαννίδου 1976: Β. Δ. Παπαγιωαννίδου, *Εκδοτικοί Οίκοι Αθηνών στα χρόνια 1945–1975*, Αθήνα: Εδκώσεις Παπαδήμα.
- Χάρης 1962: Πέτρος Χάρης, „Ο νομπελίστας Γιουγκοσλάβος”, у: *Νέα Εστία*, αριθμός 93, τεύχος 889, 15 Σεπτεμβρίου 1962, Αθήνα, 30–38.
- Vodička 1987: Feliks Vodička, „Istorija odjeka književnih dela”, u: *Problemi književne istorije*. Izbor i prevod A. Ilić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 50–76.

Цитирани дневне новине

- Δημοκρατία, αριθμός 598, 21^η Οκτωβρίου 1962, Αθήνα (Μιχάλης Γιαννάκης: „Είναι οι λογοτέχνες σοβινιστές;”, 32–35).
- Καθημερινή, αριθμός 3567, 7 Ιουλίου 1962, Αθήνα (Νίκος Γιωάννης: „Νέοι τίτλοι”, 47).
- Κοινωνική πρόοδος, αριθμός 65, 19 Οκτωβρίου 1962, Αθήνα (Η.Β.: „Ποιά λογοτεχνία δεν είναι ωφέλιμη για διάβασμα;”, 13–17).

Цитирани књижевни часописи

- Καλλιτεχνικά Νέα, τόμος 48, 16 Σεπτεμβρίου 1962, Αθήνα (Βύρων Παπακωνσταντίνου: „Μετάφραση του πρωτοτύπου ή πρωτότυπη μετάφραση; /συνέντευξη με τον μεταφραστή Κ. Μεραναίο”, 10–14).
- Νέα Εστία, τόμος 56, τεύχος 652, 1^η Σεπτεμβρίου 1954, Αθήνα (Η Σύγχρονη γιουγκοσαβική λογοτεχνία, 1261–1301).
- Νέα Εστία, τόμος 86, τεύχος 887, 14 Αυγούστου 1962, Αθήνα (Μάνος Δείκτας: „Μετάφραση σαν τέχνη /συνέντευξη με τον κ. Κ. Μεραναίο”, 75–77).

Predrag Mutavdžić

LA PRIMA TRADUZIONE DEL PONTE SULLA DRINA IN GRECO MODERNO

(Riassunto)

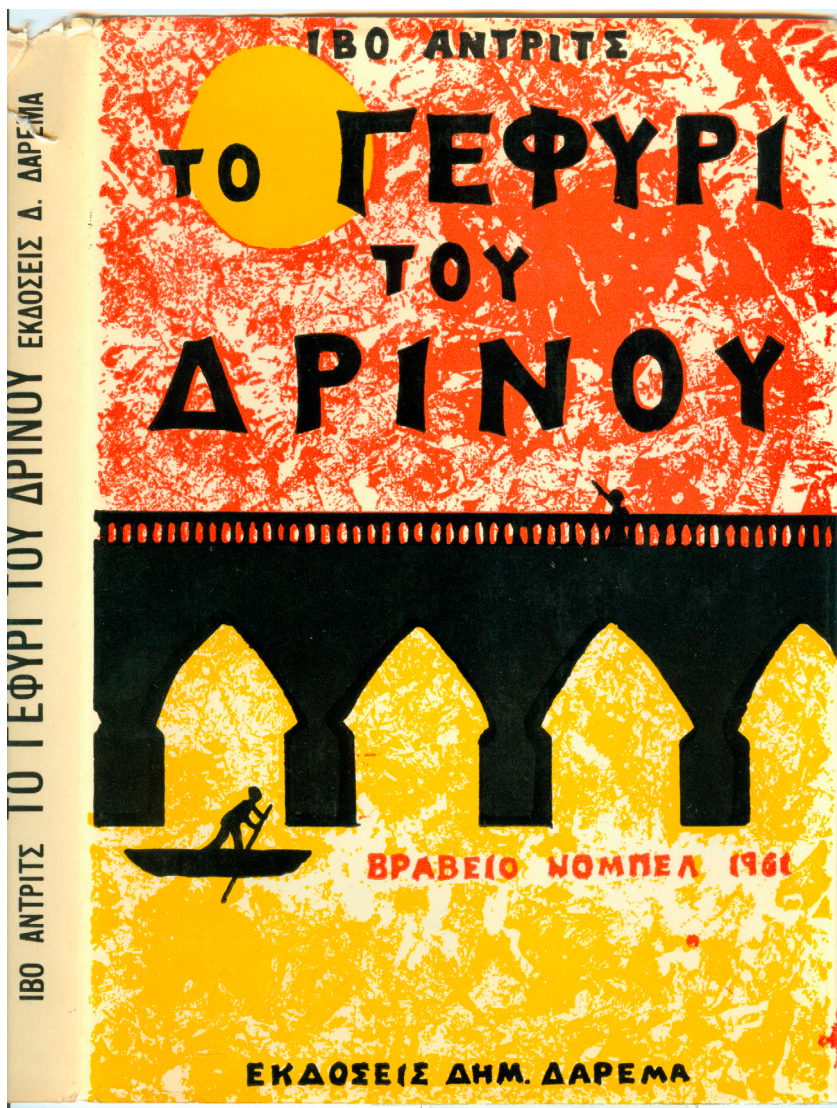
La prima traduzione greca del romazo *Il ponte sulla Drina*, fatta secondo la traduzione in francese, fu pubblicata dalla casa editrice Daremas di Atene nell'anno 1962. Nel periodo dal primo luglio al primo settembre 1962, quel romanzo di Andrić ebbe la vendita record per quattro settimane, con 102 copie vendute per settimana – il secondo ed il terzo posto sulla lista di bestseller ebbero le due raccolte di poesia di scittori greci che saranno diventati vincitori di premio Nobel, quella di Giorgos Seferis *Il diario della coperta 3* (Ημερολόγιο Καταστροφάτος Γ'), con 100 copie vendute per settimana, e quella di Odysseus Elytis *Dignum est* (Το Άξιον Εστί), con 98 copie vendute per settimana.

Non ci furono molti saggi filosofici su Andrić nella Grecia: i critici letterari però scivevano più a lungo e più dettagliatamente rispetto a quelli filologici, e quello più significante di essi è il saggio scritto da Petros Haris, nel quale lui riflette sul lato artistico di Andrić.

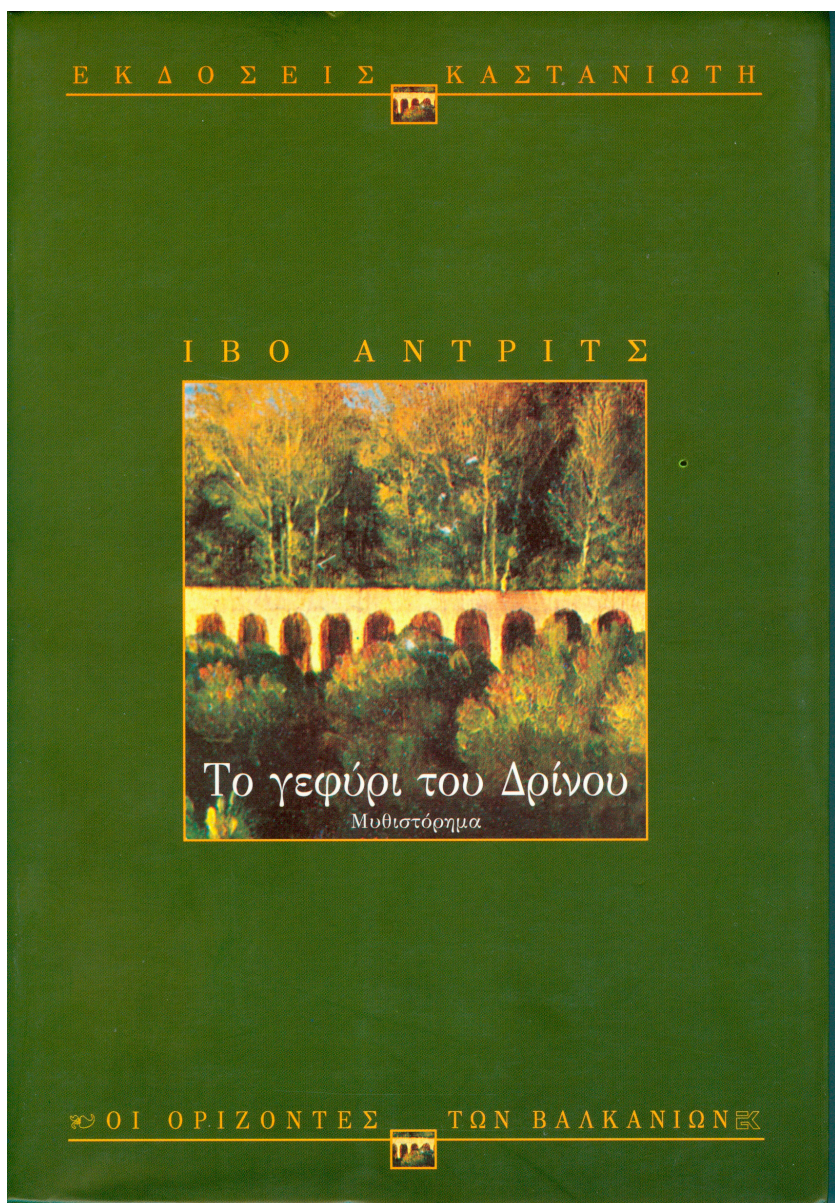
La nostra ricerca non tocca l'area dell'analisi contrastiva e comparativa della traduzione greca, ed invece tratta il modo in quale fu ricevuto quel romanzo di Andrić. È importante far notare che non si scrivette più su questo romanzo dopo l'anno 1962. Il motivo per questo sarebbe il fatto che gli studi slavistici nella Grecia non esistono neanche oggi ed anche il fatto che in quel periodo cominciò una crisi politica grave (parlamentare e costituzionale) in quel paese. Un altro motivo potrebbe essere il fatto che Yugoslavia non colse l'occasione di creare una collaborazione culturale più intensa con la Grecia in quel momento, anche se la situazione diplomatico-politica fu abbastanza positiva. Purtroppo, neanche gli ufficiali greci non avessero preso l'iniziativa.

ДОДАТАК

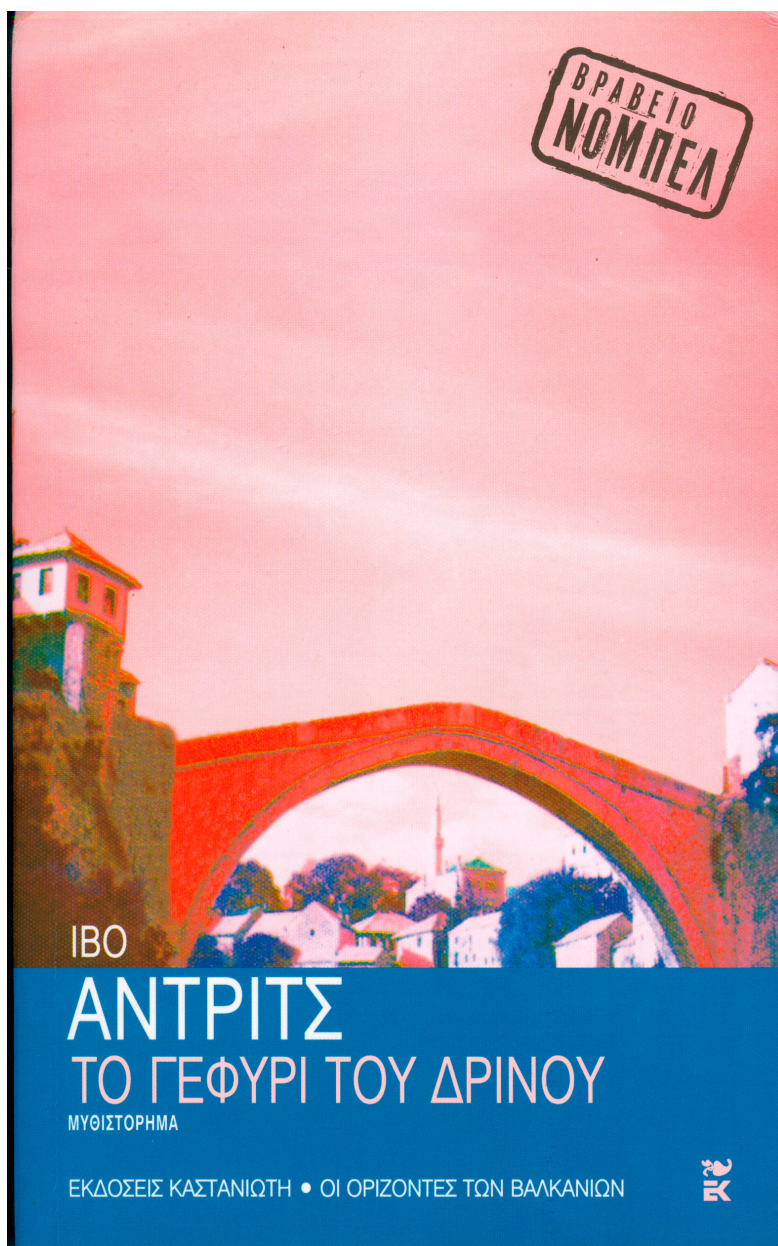
У додатку прилажемо скениране насловне странице оба превода Андрићевог романа на савремени грчки језик.



Омот насловне странице првог превода
 Андрићевог романа из 1961. године.



Насловна страница другог превода Андрићевог романа из 1997. године урађеног према српском изворнику.



Насловна страница поновљеног издања
Андрићевог романа из 2010. године.

Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ПРОТИВ СТРАСТИ И ДРУГИХ ДЕМОНА (ПРОСВЕТИТЕЉСКА ПАРАДИГМА СТРАСТИ)

У раду су анализирани различити типови реторике везане за тематизацију страсти у Доситејевом делу. Пажња је усмерена на различитост говора условљену избором жанра – аутобиографија, есеј, писмо, басна, преводна књижевност (генолошка истраживања). Упоредивањем текстова и пажљивим читањем изабраних места откривени су еротски криптограми. Анализиран је и аутобиографски говор као вид аутоцензуре, подређивање личног, исповедног, интимног – општем, корисном, сазнајном. Компаративном методом успостављена је веза између хришћанске (црквена реторика) и сентименталситичке парадигме страсти. Истраживања су показала да се еротски дискурс као најманifestнији не открива у аутобиографском тексту већ у алегоричкој прози. Одређена наравученија, као и лична преписка, разоткривала су животна искуства и ставове аутора који су у његовој аутобиографији били игнорисани.

Кључне речи: Доситеј, страст, реторика, просветитељство, сентиментализам.

Официјелна књижевност 18. века била је у знаку прикривања и избегавања еротских тема. Ипак, иако као субверзивни елемент, еротски дискурс је уочен у српској књижевности 18. века, а о њему је најпотпуније писано у радовима Саве Дамјанова. У *Гражданском еротикону* Дамјанов издваја доминантну хумористичку перспективизацију грађе закључујући да је она обезбеђивала „извесну друштвено-моралну легитимност књижевном говору о једној табу теми” (2005: 10). Нас не занима овај вид привидно субверзивне књижевности – она је у ствари добро контролисана и преко сатирично хуморне компоненте интегрисана у исти идеолошки контекст који је захватио и официјелну књижевност. Циљ овог истраживања јесте бављење феноменом еротског у официјелној књижевности, анализа „озбиљног”, не више шаљивога приступа тематизацији страсти. У том смислу, за књижевност 18. века парадигматски су текстови Доситеја Обрадовића. Анализираћемо како Доситеј промишља тему страсти, како промишљање страсти доводи у везу са личним искуством и како поменути мотив фикционализује. Одговоре на

* dragana.vukicevic@vektor.net

питања: шта Доситеј мисли о страсти, о каквој страсти чита, какву страст измишља груписаћемо у подтеме: 1. есејизација страсти, 2. литераризација страсти, 3. аутобиографски прекиди.

1. Есејизација страсти

Сви Доситејеви текстови су у извесном смислу једносмерни – сви се уливају у неколике идеје које врхуне просветитељском идејом самоунапређивања (*sapere aude*). Литераризација (фикционализација) подређена је есејизацији. Међутим, у есејистичким текстовима нисмо наишли на развијене елеборације теме страсти. Уосталом, „како у једном рационалном говору може бити речи о томе”, пита се Мишел Фуко у књизи *Историја сексуалности* и додаје, „ретко су филозофи управљали сигуран поглед на те предмете смештена између гађења и подсмеха, кад је у исти мах требало избећи и лицемерје и саблазан” (1976: 26). Ипак, малобројни есеји у којима се Доситеј фрагментарно бавио темом страсти, значајни су као идејне жиже у које се сабирају остали, за нас много инспиративнији, текстови – они који су аутобиографског или фикционалног (алегоријског) типа.

Тежећи ка систему који би у целини обухватио човека и указао на његов просветитељски (не)идеалитет, Доситеј не заборавља да укаже и на природу којом овладавају страсти. У *Совјетима здраваго разума* (1784) у есеју *О Љубави* он у поднаслову помиње реч страст (*По чему је љубав најблагоднија страст и што ваља мислити о њој*). Прва реченица је и дефиниција љубави: „Љубав није ништа друго него радост о совершенствам другог, илити с другим речма: љубав је непрестана жеља и настојање, благополучије и совершенство оних које љубимо узроковати” (2007: 11). Индикативно је да за Доситеја љубав није упућена према другом какав он јесте већ према његовом идеалном ја („совершенству другог”). Та идеалност се у наставку есеја развија у слици божјег савршенства (љубав бога и љубав према богу), а затим с трансценденталне равни пројектује на раван овоземаљску – на љубав цара, владатеља или оца фамилије. У овом промишљању најблагодније страсти, Доситеј одлаже дискурс полне љубави и пре ње помиње љубав према родитељима. Као да је и сам свестан свог одлагања, он даје један метапоетски коментар „време је да посматрамо љубав супружестава илити мужа и жене” (2007: 13). Међутим, уместо полне љубави он ће говорити о љубави према верном другу (полна љубав је „љубав супружества”). Црквена реторика је плашт којим се избегава неугодност говора: „и будут два в плот једину”, „бићеду два тјела једно” (2007: 13). Са телесног, Доситеј одмах прелази на „духовно соједињеније Христа спаситеља с црквом”, служи се метафоричним говором о потомству (метафора винове лозе). Он помиње прса, загрљај,

али увек у метафоричном контексту.¹ Пише о „љубави и покорности к родитељем”, љубави „дружеској” и скреће тему на критику поста.²

Овакав трансфер значења, можемо пратити и У *Етици* (1803) писаној „по системи г. професора Соаве”. У другом делу насловљеном (*Част фтора/ О страстем*) реторика еротског је поново потиснута (расправља се о љубави и мржњи) и опет се у метапотском коментару скреће пажња на њу као на нешто што остаје за крај: „остаје нам штогод рећи о страсти похоти плотске једнога пола к другому” (2007: 121). И овде је излаз из неугодне теме пронађен у исписаном моделу, а еротска реторика сублимисана кроз теолошку интерпретацију: „У овоме је свевишњи Творац поставио центрум или средоточије свега човјеческога благополучија и услажденија. Чрез ово средство и сродство содржава се и сохрањава род човечаски” (2007: 121). Ум је протерао тело на периферију. За Доситеја задовољство које оно пружа, не чини га сврсисходним, већ је његова сврсисходност у продужетку рода. У том контексту је индикативно и тумачење улоге жене. У *Собранију разних наравоучителних вештеј* (1793) у глави 14. посвећеној славним женама стоји реченица „Жена се рађа на свет да буде супруга, мати и воспитателница” (2008: 69), а у наставку објашњава, „блажена је и богом благословена свака жена која се са својим опстојателствима уме слагати, живи смирено, разумно и поштено, облекчавајући и услаждавајући живот мужа свога, старајући се за своје домаће управљеније и воспитујући чада своја у љубави к богу и к ближњему, и у поштену и у разумну владању” (2008: 74). Битна новина коју Доситеј уноси у традиционалну патријархалну интерпретацију жене односи се на нужност њеног образовања.

Жена о којој је Доситеј писао јесте мајка, сестра или супруга, никада љубавница. Избацујући из својих промишљања нагонску полну љубав, трансформишући је у брачну (варијанта пријатељске љубави), Доситеј је знатно ограничио своја филозофска промишљања страсти. У њима препознајемо већ исписане моделе, говор о сексуалном дискурсу пропуштен кроз филтер других реторика. Ако није имао на уму развијене литераризације ероса („18. век познат је као „галантно доба”, доба које је – попут ренесансе – донело Европи својеврсну револуцију и процват еротске литературе, доба које је дало такве еротомане и еротографе какви су, рецимо, Ђакомо Казанова, Маркиз де Сад или Рестиф де ла Бретон” Дамјанов, 2005: 7), каквим се литерарним

¹ Индикативно је следеће поређење у *Животу и прикљученијима*: „Како је једној младој и милостивој матери, која има првородно чедо своје при сиси, кад отиде где у комшилук на част, успавано у колеци мило чедо оставивши, и кад се врати, носећи пуне прси нектара човеческог живота, и нађе мили плод утробе своје где плаче и тужи за сисом, узима чедо своје к матерњим недрам, мило грли, слатко љуби и сису му даје – тако је мени било кад сам први пут к словом добродетелног Сократа дошао” (2007: 38).

² У *Животу и прикљученијима* Доситеј кроз говор епископа Поповича пише о значењима женских груди: „Млад човек и неразуман гледа прси женске као да нису ни за шта друго ту негод да накићене и украшене цвећем увесељавају и наслаждавају очи његове; а разуман и паметан, којег ум даље пролази и не зауставља се при сваком предмету који му у очи пада, о колико другојачије гледа те прси!... Сматра и види у њима два богодана источника живота, колико свога, толико свега човеческога рода” (2007: 42).

моделима Доситеј служио? Подсетимо се шта је он могао читати и шта је укључио у свој литерани канон.

2. Литераризација страсти – спој хришћанске и сентименталистичке парадигме страсти

Први круг текстова чини манастирска литература. Величање монашког целибата имало је директан утицај на Доситеја. Његова размишљања о браку у *Животу и прикључењу* пролазе кроз две етапе. У првој, Доситеј се представља као велики противник брака. Кад му је тетак говорио како ће га оженивати „прекрасном девицом”, његово размишљање је било: „Боље сто пута да ме каква свирепа лавица или медведица с ноктима својима на парчта растргне, него да ме најлепша српска кћи у своје незлобиве, чисте девојачке наруч(ј)е загрли!” (2007: 37). У другој фази, он истиче брак као свету институцију: „како би ми дошла на ум имена муж и жена, женидба и удаја, у свему томе представљао би се у мом уму чин родитељски, у ком чину упажавао би(х) највећу светињу после бога на земљи; како би(х) чуо да у цркви бива венчање ишао би(х) га гледати с таким умиљенијем како год свету литургију. Где би(х) год видио најмању девојчицу, мислио би(х) у себи: ово је мала мати человеческого рода. Од онога незаборављенога дне и до данас како гди видим дете при сиси, споменем се моје милостиве и предраге матере.” (2007: 54) Колико трансфера – са односа мушкарац:жена, на венчање, са венчања на свету литургију, са свете литургије на мотив мајке и детета на прсима – еротско пригушено, емотивним, биолошким, религијским.

У *Историји сексуалности* Мишел Фуко описује канонизацију брачног ероса: ”Брачан пар озакоњен и родан, намеће своју вољу. Он се намеће као узор, поприма вредност нормe, задржава истину” (1976: 7). У наставку студије он запажа да: 1. монополистичко начело по коме се полни одоси не смеју одржавати изван брака, 2. захтев за одстрањивањем хедонистичког става из брака и 3. придавање посебне сврхе полним односима (потомство) – три су главна обележја етике брачног живота коју су извесни моралисти изложили на почетку Римског царства и чијем је изграђивању допринела позна стоичка филозофија. О одрживости канона најбоље сведоче његове касније варијације модификоване у хришћанским друштвима (1976: 205). Кроз говор епископа Георгија Поповича, Доситеј у *Животу и прикљученијима* даје уобичајену варијацију овог канона: „Све, дакле, што бива у брачном соједињенију, од бога је устављено, посвећено и заповеђено” (2007: 44). Само они који „у чистом и светом брачном сојузу уживају” награђени су „великим и ниска-заним насладденијима у очима, у прсима, у грљењу, у љубљењу и у сваком насладденију” (2007: 42).

Еротски дискурс је најчешће филтриран кроз поетику хришћанских учења о љубави и браку. Доситеју је блиска метафорика брака коју срећемо код Венцловића (честе су аналогije с божанском свадбом, уплитање метафо-

ре цркве, Христа и сл.) мада је код Венцловића, у духу барокне поетике, она у смислу сензуалности много интензивнија (спој духовног и плотског види се нпр. у сензуалном опису Богородице). Наспрам Венцловићевог барокног сензуализма стоји Доситејев прилично пуритански рационализам.

Други тип текстова који је утицао на уобличење еротске реторике јесте преводна литература. Од писаца које Доситеј помиње, најсензуалнији су можда Ричардсон и Мармонтел. Међутим, контролисана сензуалност удаљава овакву књижевност од еротске (штавише, чини је друштвено прихватљивом). *Памелу*, *Телмаха*, повести Мармонтелове, Доситеј препоручује „српским кћерима и супругама” као пригодну литературу на којој ће се васпитавати и јачати своје врлине.

Литерарни модел који је Доситеј преузео везан је за сентименталистичку поетику. У том смислу илустративан је Доситејев избор и превод Мармонтелових врло популарних „моралних прича”. У причи *Аделаида*, *пастирка алтијска*, насловна јунакиња очајава крај гробног места умрлог драгог све док не прихвати утешитљску љубав младог Фонрозеа, пријатељску љубав његове мајке и родитељску љубав његовог оца. Ова приповетка је врло индикативна јер се тематизује кривица и грижа савести девојке која опхрвана самољубивом страшћу, одлаже одлазак свог мужа у битку. Његово кашњење испада кобно по њега. Сценографија је типично сентименталистичка – простор је прожет јаком емоцијом „Све што мене окружава, све то са мном тужи”, а болећивост и тајновитост је општа одлика заљубљених. Индикативно је да Доситеј појачава сентименталистички призив јер оно што је код Мармонтела у прози, он преводи у форму стихова (песма тужне Аделаиде).³ Преведени текст поседује неку врсту еротског набоја иако се о телу и додиру не говори. Присетимо се Епштејнових промишљања ероса у *Филозофији тела*: „Ако сексуалност има потребу за пражњењем жеља, онда је еротика у самој жељи која је несводљива ни на какав физички чин задовољавања” (2009: 99). Разлика између сексуалног „хтети” и еротског „желети” – биће тематизована и у Видаковићевом роману *Љубомир у Јелисијуму* у којем и добар и лош јунак чувају девичинску част девојке па отета девојка није и обљубљена девојка. У духу поетике сентиментализма заљубљени више плачу него што се љубе, више се сетно гледају него што се додирују, више маштају о сусрету него што се сусрећу. Кад се сусретну (или беже од својих емоција), а свако откривање емоција истовремено је и просидба.⁴

У духу поетике сентиментализма јесте и садејство мотива – човека и природе. У сентименталистичким повестима осећања јунака/јунакиње су сублимисана на саму природу. Епштејновским језиком речено – „еронизује”

³ Могуће је да је у неком преводу или драмској адаптацији ова лиризација већ била извршена и да се Доситеј на њу угледао подилазећи општем укусу свог доба.

⁴ Продуктивно сентименталистичке матрице може се видети и у варирању парова растављена деца, растављени љубавници, растављена браћа или сестре. Могуће је направити везу између Доситејеве литераризације посете гроба мајке и сестре у *Животу и прикљученијима* и његовог превода Мармонтелове приче у којој Аделаида посећује гроб свог умрлог драгог. Оба текста су писана у духу сентименталистичког повезивања мотива љубави и смрт и дати кроз афектацију (жалост и/или самосажалевање јунака).

се све, па и књига коју чита жељено биће или град у којем оно живи, сама природа постаје „опрашивач љубави” (2009: 152). Код Мармонтела (у Доситејевом преводу), код Атанасија Стојковића или М. Видковића – еронизује се сама природа.

У духу сентименталистичке поетике јесте и еронизација (реторска) пријатељства⁵. У *Животу и прикљученијима* Доситеј пише: „Могу слободно рећи ово (које знам да ће ми свако чувствително и благорођено срце посведочити и потврдити) да неисказано благополучије и *чувствитељнејшеје услажде-није живота мојега* (курз. Д. В.) у овом се састојало: ко ми се је год показивао да ме радо има, ја већ нимало не сумњајући да он мене савршено не љуби, *умирао сам за њим* (курз. Д. В.) и чини ми се да живот мој престао би ми пријатан и слadak бити кад би(х) ја икада могао престати оне који су ме радо имали љубити” (2007: 116). У аутобиографији нисмо нашли на ватреније изливе емоција.

Досадашња анализа показала је укрштај два реторска модела, две исписиве литерарне матрице кроз које се еротски дискурс чинио пропусним, друштвно прихватљивим. Реч је о споју античког култа пријатељства са сентименталистичком парадигмом страсти, с једне стране.⁶ (Могу се направити паралеле између античких љубавних роман и сентименталистичких повести популарних у Доситејево време.) С друге стране, варира се хришћански канон брака. Читалачка сонда се спушта од књижевности сентиментализма (популарне у Доситејево време), ка хришћанским учењима и античким писцима. Ово је разумљиво с обзиром на кумулативну и синтетичку природу просветитељске епистеме и саму генезу Доситејевог читања (црквена литература у манастиру, антички писци у Смирни, савремена књижевност у Лајпцигу).

„Заобилазни” пут овладавања еротским дискурсом провоцира питања Доситејевог (не)познавања још једног типа текстова – саме еротске књижевности.

Доситеј је могао читати еротску литературу (подсетимо се грађанских песмарица) или слушати такву врсту садржаја кроз усмену књижевност. На основу писма упућеног Софији Теодоровић можемо тврдити да му је оваква врста садржаја била позната. Писмо које пише 24. јуна 1806. почиње цитатом песмице коју је слушао као дете. Индикативни су њени стихови: „Спала би(х), спала, // Ал не могу сама, // И радо би(х) дала // Три коња плава // И четири врана, // Да не спавам сама” (2008: 82).

Међутим, Доситеј се креће у промишљеном, унутар себе усклађеном, хијерархизованом кругу текстова – углавном су то писци који су били део манастирске, школске, или факултетске лектире (они о којима су расправљали ђаци у манастирима, касније Смирни, још касније у Лајпцигу), ту су затим текстови који су улазили у корпус официјелне (не ретко удворичке) књи-

⁵ О еротемама и еронији в. М. Епштејн, *Филозофија тела*, 116, 152.

⁶ Плутарх у *Разговорима о љубави* разликује две врсте љубави – прва је у врлинама, пријатељству, стидљивости, искрености – друга у разузданости, мржњи, неверству; прва је хеленска, друга варварска.

жевност која велича јединство идеје владара и народа, или текстови популарних мислилаца. Еротска литература 18. века није ни на списку „libroгum prohibitogum” на којем су се нашла житија и још понеке богословске књиге. Она је у тишини – пре прећутана него непозната. Поменути стихови су, што је разумљиво кад се има на уму Доситејева списатељско проповедна мисија, прави куриозитет у његовом опусу. Због значаја за нашу тему, вратићемо им се у наставку рада.

Анализирајући разрађене литерарне моделе – хришћанску и сентименталистичку парадигму страсти – више пута смо поменули и Доситејев аутобиографски текст. Са аналогично лично (аутобиографско): литерарно (фикционално), прелазимо на поглавље које смо насловили:

3. Аутобиографски прекиди (узмаци)

Ако изузмемо писма, *Живот и прикљученија* су најличнији Доситејев текст. Ипак и у овом тексту аутор је категоричан: „нити ћу бити ја, но полза ближњег мога прво и начелно намјереније ове књиге” (25: 2007). Аутобиографија је у том смислу најбољи пример за „говор у измицају”. Животне приче или „мала истоирјице која се фабулозним чине” бирају се само уколико „приликују”. Аутобиографски дискурс је додатак, потврда „наравоучителном назнаменованију”, а приповедање о сопственом животу у функцији је совјета здравога разума који су (маркетиншки добро) повезани са саветима за лакши (разумнији, бољи, праведнији, хуманији, јеванђелскији) живот.

Ако се на уму има отворена дидактичка намера текста, не изненађује тенденциозна интерпретација чињеничног. Из аутобиографије је уклоњено или затамњено све оно што би откривало еротске аспекте јунака. Тиме је отворен простор за нагађања или учитавања и дочитавања Доситејеве биографије. (В. драмолет Косте Трифковића *Младост Доситеја Обрадовића*.) Не само у фикционалним текстовима, већ и у књижевнонаучним анализама постављено је питање односа између фактуалног у животу и у аутобиографији. Тако, на пример, у студији *Доситеј као „човек осећања”*, Јован Деретић преиспитује разлоге Доситејевог напуштања манастира застајући код реченице из његове аутобиографије: „Жеља к ученију била је начални узрок да сам сву вољу изгубио у оном сремском рају, то јест у Фрушкој гори у Опову, дуже пребивати” (2007: 85). По Деретићу, напуштању Хопова је претходило велико незадовољство у ком „удела су имали и емоционални и сексуални мотиви” (1973: 406). Можемо ли у самом тексту пронаћи потврду за овакву мотивацију напуштања „сремског раја”? Индикативно је да Доситеј успоставља пуну контролу на месту на коме треба да објасни свој одлазак из Хопова. Међутим, за наше тумачење је много значајнија друга реченица у којој исповедни говор пробија цензуре проповедног. Она се јавља унутар пасуса у којем се описује игуман Теодор Милутиновић и у коме је приповедно ја мање „опрезно”. Та реченица гласи: „јербо ако је икад у мени штогод дивје

светиње било, то је у (X)опову било, док сам се још међу детињством и јуности находио, и док ме још *подстреканија телесна* нису закупила била.” Курзив Д. В. (2007: 64). Може ли се синтагма „подстреканија телесна” читати као место прекида, еротски криптограм који отвара простор за читање потискиваног? Тамо где почиње психоаналитичко читање, ми прелазимо на друге примере.

У којој мери је реторика уверавања, подучавања, убеђивања одредила Доситејев наративни дискурс илуструје још једна анализа. Реч је о текстовима у којима се Доситеј бави темом монашког целибата. У једним он пише по обрасцу очекивног (потврђује се канон), у другим – перспективира самог искушеника. У *Историји сексуалности* М. Фуко пише да се „намера да се секс ’преведе у говор’ образовала још давно у испосничкој и монашкој традицији. Седамнаесто столеће начинило је од ње правило за свакога. (Кроз обавезу исповести, прим. Д. В.) „Хришћанска пасторала је међу основне дужности уписала задатак да се све што је у вези са полом мора пропустити кроз бескрајан жрвањ речи”. У наставку, Фуко закључује: „Могла би се повући црта од пасторале 17. столећа до њене пројекције у књижевности, у саблажњивој књижевности” (1976: 24). Дакле, на месту где је репресија била највећа, парадоксално, говор је био најслободнији (у исповедаоници је говор оних који испитују био неретко „слободнији” од говора оних који признају).

Ако се има на уму да је Доситеј једно време био монах, а у другом периоду био ватрени присталица реформи Јосифа II, поставља се питање помирљивости и усклађености његовог говора којим се преиспитује или афирмише целибат и светиња брака. Питање добија на значају ако се има у виду да оно није само једно у низу рефлексивних о општим темама већ и говор о себи самом.

Прво што запажемо јесте чињеница да је сексуални живот клера могао бити (али није!) лајт мотив у Доситејевом делу и то како с обзиром на његову литерарну продуктивност (илустративне су песмарице, народне мрсне приче и сл.) тако и с обзиром на функционалност с аспекта просветитељске критике свештенства. Међутим, Доситеј је врло суздржан кад се има на уму продуктивност овог мотива. На мети критике ће се наћи похлепа, необразованост, сујеверје, среброљубље, облапорност. Већ је Јован Деретић скренуо пажњу на неубичајену перспективизацију калуђера и целибата у басни *Феникс и голубови* (у овој басни главни актери су незлобиви голубови које се диве фениксу који се после сваке смрти изнова рађа; почетно одушевљење нестаје када чују да Феникс сваки нови живот проводи сам („ја сам сам и један овога рода”!) (*Басне*, 2007, 149)). Деретић анализира наравоученије уз басну у коме се успоставља алегоријска паралела (феникс – монаси; голубови – обичан свет): „у жижи његовог (Доситејевог, прим. Д. В.) интересовања није више друштво које калуђере и манастире осећа као непотребан и мучан терет... уместо тога у први план избијају сами калуђери, али не као беспосличари, просјаци и харамije, како Доситеј на другим местима карактерише њихов положај и улогу у друштву, него као угрожене личности, као људи који су без своје кривице дошли у положај да своје природне телесне и духовне особине

и захтеве силом сузбијају и угушују” (1973: 402). Критику је сменила емпатија па Доситеј пише да у свом дугогодишењем искуству с монасима „многи народа и језика”, он није никад „такове дрвене и нечувствене калуђере нашао ни познао који за женом не уздишу, не чезну и не гину” и закључује да „човек без жене не може бити, как год голуб без голубице, како риба без воде, и како све што живи и дише не може бити без ваздуха” (Басне, 2007: 150). На једној страни су исповедно интонирани искази („А ми у Хопову, где су, хвала богу, праве жене као што их је бог створио и мати родила, хоћеш зар да о њима не мислимо” (Басне, 2007: 150)), а на другој саветодавни, прокламативни, обликовани црквеном догмом (Доситеј је (далматински списи) оставио белешке на *Толкованију в краије псалма Давидових*: „Нелепо јест(е) зрети лицицу между кокошима и монаха между женама”... „Иноче, аште видиш жену лепообразну, преминув сутечи и о мне помоли се!” Иза друге белешке се потписује Доситеј Мали (*Списи из Далмације*, 2008: 187)).

Ако упоредимо наведене текстове у којима Доситеј помиње целибат, можемо закључити да више аутобиографског (фактуелног) разоткривамо у наравученију уз алегориски (фикцијски) текст него у самој аутобиографији. У њој је строго контролисан говор, еротски дикурс подређен просветитељско проповедном. Говор у прекиду може се пратити и упоређивањем места у аутобиографији у којима Доситеј говори о женама са сачуваном преписком са женама. У аутобиографији, он пише о својој мајци, сестри, својим ученицама и пријатељицама, говори о нужности промене закона који младе жене лишавају могућности нових бракова. Женску лепоту Доситеј констатује, али се на њој не задржава – индикативан је опис девојака које је угледао на острву Крфу пошто се пробудио: „Множество неописане красоте девојака и међу њима гдикоја калуђерица, поизређале се по пенцери” (2007: 94). Придев „неописиве” најбоље илуструје Доситејев однос према женској лепоти, и не само према женској, већ према лепоти уопшти (поновиће га и када буде описивао италијанске градове). Ипак, у 11. писму *Живота и прикљученија* издваја се опис Енглескиња: „Гледам жене и девојке: лепа су то створења да ништа лепшега на свету нити је могуће видети ни помислити. (X)иљаду очију да сам имао, и за (x)иљаду година не би(x) и(x) се могао нагледати. Колико их више гледаш, толико ти се лепше чине. Хоћеш ли да си читав, иди својим путем, нити их гледај, јер ако диже очи и погледа, већ не оде даље; ту ћеш остети довека” (2007: 137). Доситеј не диже очи; његов поглед – а поглед је први сусрет – спуштен је, прецизније полуспуштен. Међутим, иако не гледа, Доситеј зна да је гледан „оне нити маре, нити мисле, нити знаду да су прекрасне, него гледају на свакога с таквим природним и простосердечим очима, а у исто време с отвореним пријатељским и благохотним лицем, баш као да га одавно познају” (2007: 137).

Највише пажње Доситеј посвећује познанству са госпођом Ливи. Од писма које је инкорпорирано у аутобиографију и које пише госпођи Ливи (назива је сестром, матером и Минервом), за нашу тему индикативнија су писма Софији Теодоровић, супрузи Јована Драге Теодоровића, Тршћанина који је био Доситејев мецена. Ова писма су већ била предмет научних ин-

тересовања и о њима је у студији *Доситеј и жене* врло подстицајно писао Драгиша Живковић. Писана су 1806. и 1807. и Живковић запажа да „Доситеј тада има око 65 година и на путу је из Трста у Србију да се прикључи Карађорђевим устаницима. Три писма су писана с тог пута, два из Сиска 24. и 30 јуна 1806, а треће из Земуна, марта 1807.” (1989: 556). Живковић скреће пажњу на необичан почетак другог писма који је написан на грчком а значи: „Н. Н. Здравствуј! Мила, љубим те!” За аутора студије *Доситеј и жене* овај љубавни исказ и садржај писма доказ су „гужне и помало комичне заљубљености постаријег човека у младу и лепу жену” (1989: 558).

Писмо које пише 24. јуна 1806. почиње цитираном песмицом коју смо већ навели као пример Доситејевог познавања еротских стихова. Међутим, одмах после цитата, следи Доситејево повлачење – дефинисање стихова као „шљиве материје” и прелазак на савет младима да не трагају за богатим удавачама већ за „у добродетељи, у трудољубију, у целомудрију и благоразумију воспитаним српским девицама” (*Писма*, 2008: 83). Писмо је и честитка поводом мужевљевог рођендана. У другом писму Доситеј пише како се навикао на сусрете са Софијом и како прижељује ружно време не би ли продужио кућне посете. У наставку признаје да „колико се више од Вас (Софије, прим. Д. В.) удаљавам, толико ми се више срце к Вам притеже и силом прилепљује” (*Писма*, 2008: 85). И у првом и у другом писму Доситеја копка шта је Софија пожелела да каже својој другарици о њему: „Али оно што сте Ви Вашеј другарици о мени рекли, да бисте знали нешто о мени чудновато казати, но да Вам је жао стара увредити човека, то ми је досад као воденични камен на срцу лежало” (2008: 85). Иако не износи шта је то чудновато речено, Доситеј се ипак ограђује: „ако сте Ви то измислили, Ви сте се сама ужасно преварила; ако ли Вам је то ко други казао, заиста љуто је слагао (или слагала)” (2008: 86). Преписка постаје све занимљивија јер одговора нема: „Да сте Ви обикнули писати, како што се природно лепо разговарате, Ви бисте били сербска Madame Sevigne и оставили бисте као и она, десет томова писма ...” (2008: 86). Индикативно је и поређење којим се Доситеј служи не би ли описао како се осећао у Софијином присуству: „док сам ту био, били сте ми добра и тако добра, блага и милостива, како заљубљена” (2008: 87).

Ако упоредимо сва до сада наведена места у Доситејевом делу у којима се говори о страсти, можемо закључити да су она добар пример за производњу различитих типова говора. Иако изгледа да је аутобиографски текст најисповеднији, он се показао као најконтролисанији. Другачија су писма – истовремено алузивна и загонетна, препуна скривених наратива јасних онима којима су била упућена, али не и нама. У есејима је најманифестнији контролисан говор колектива и они су препуни општих места, преводи моралних прича сведоче о подилажењу/овладавању литерарним укусом доба. Парадоксално, најпровокативнијим показала су се наравоученија уз басне или узгредне белешке на књигама у којима су се кроз извесне метафоре и одређене алегорије истовремено преламале реторике једног друштва и лични говор аутора.

ЛИТЕРАТУРА

- Батај 1980: Ж. Батај *Еротизам*, прев. И. Чоловић, Београд: Београдски издавачко: графички завод.
- Горопадни ерос* (Огледи о еротизму) 1981: прир. М. Комненић, Београд: Просвета.
- Дамјанов 2005: С. Дамјанов *Граждански еротикон*, Нови Сад: Стилос.
- Деретић 1973: Ј. Деретић, Доситеј као човек осећања, анализа једног чувствителног наравоученија, у: *Од барока до класицизма*, Београд: Нолит, 396–418.
- Епштејн 2009: М. Епштејн, *Филозофија тела*, прев. Р. Мечанин, Београд: Геопоетика.
- Живковић 1989: Д. Живковић, *Доситеј и жене*, ЛМС, новембар, 1989, Нови Сад, 551–558.
- Обрадовић 2007: Д. Обрадовић, *Басне, Истина и прелест, Пут у један дан*, прир. М. Магицки, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Обрадовић 2007: Д. Обрадовић, *Писмо Харалампију, Живот и прикљученија*, прир. М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Обрадовић 2007: Д. Обрадовић, *Совјети здравога разума, Слово, Етика*, прир. Д. Иванић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Обрадовић 2008: Д. Обрадовић, *Списи из Далмације*, прир. М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Обрадовић 2008: Д. Обрадовић, *Собраније разних наравоучителних вештеј*, прир. М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Обрадовић 2008: Д. Обрадовић, *Песме, Писма, Документи*, прир. М. Д. Стефановић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Фуко 1978: М. Фуко *Историја сексуалности*, Београд: Просвета.
- Фуко 1996: М. Фуко, *Сексуалност и самоћа*, прев. И. Радосављевић, Реч, 20, април, 95–98.

Dragana Vukićević

AGAINST PASSION AND OTHER DEMONS
(The paradigm of passion in the Age of Enlightenment)

(Summary)

The paper is to analyze different types of rhetoric regarding theme of passion in Dositej's work. Focus is on different type of discourse as a result of chosen genre – autobiography, essay, epistle, fable or (literature in) translation. It becomes obvious that erotic discourse is not so exposed in autobiography genre as it is in fable annotations and moral lessons.

Key words: Dositej, passion, Enlightenment, sentimentalism, rhetoric.

Бојан М. ЈОВИЋ
Универзитет у Београду
Институт за књижевност и уметност

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

СЕДМА УМЕТНОСТ И ПРИПОВЕДАЊЕ АВАНГАРДЕ

Претпоставке разматрања интермедијалног утицаја филма на приповедне теме и поступке у српској авангарди*

У раду се указује на утицај кинематографске уметности на књижевну поезику али и на специфичне погледе раних теоретичара (Шкловски, Ејзенштајн) и авангардиста на суштину филма. Наглашава се да је монтажа само један од елемената филмског обликовања примењених у књижевности, и да је суштина филма доживљавана пре свега у терминима фантастике, ритма и изузетних ситуација и трикова. Укратко се показује на основне особине „филмског писма” у српској авангарди.

Кључне речи: авангарда; филм; књижевност; монтажа; интермедијалност; Р. Петровић; М. Де Були; Ј. Мицић; С. Краков.

Када се говори о претпоставкама авангардног преврата у европској књижевности и уметности са почетка прошлога века, поред уобичајених категорија философске, психолошке и идеолошке природе које означавају промену темељних начела перцепције стварности и уобличавања уметничког света, у авангардној поезици књижевности подједнако значајну улогу имају и концепти настали као последица промена у систему уметности. Потрага за појачањем изражајности или изналажењем нових експресивних средстава у књижевним формама добија тако важне интермедијалне подстицаје из динамике других (већ постојећих) уметничких области, из сликарства пре свих; са друге стране, лако се заборавља да је утицај који је у овом процесу извршила најмлађа, кинематографска, уметност, био можда и одлучујући.¹ Општа опчињеност филмом авангардних покрета утемељена је, између ос-

* Овај рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору” (178008), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ Примера ради, у двотомном зборнику *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Vol. 1, Histoire, Vol. 2, Théorie*, под уредништвом Жана Вејгербеа (Jean Weisgerber) интермедијални и интердисциплинарни аспекти авангардне књижевности остали су само додирнути, будући да им се посвећује тек неких деведесетак страница од укупних око 1200. О филму, односно о утицају филма на авангардну књижевну поезику, готово да и нема помена. Након готово три деценије, ситуација није ништа боља нити у најновијем двотомном зборнику радова *Авангард в културе XX века. 1900–1930. Теория. История. Поетика* (комплект из 2 книг) Издање: ИМЛИ РАН, 2010 г.

талог, и на доживљају кинематографије као образаца за остварење тоталног уметничког дела – *Gesamtkunstwerk* (Heller 2001: 169), чиме је добијен и додатни подстицај за преобликовање односа књижевних родова и врста.

На трагу европских кретања, и у књижевности српског културног простора након I светског рата лако су уочљиви знаци уплива естетике/поетике филма: у периодици се јављају разматрања хибридних интермедијалних жанрова; преводи дела која се означавају као филмска; на крају и изворни радови наших писаца који на различите начине указују на настојање да се одређени аспекти филма и филмског обликовања примене у књижевном обликовању. Намера овог рада је да издвоји ову последњу тенденцију, у њеним приповедним аспектима, и да на ограниченом илустративном корпусу радова укаже на модалитете (претпостављеног) утицаја филмског медијума, као и на одређене теоријско-методолошке проблеме који се јављају том приликом.

*

* *

Први од проблема који се намеће приликом анализе књижевних интермедијалних остварења окренутих филму јесте уочавање и издвајање поступака за које се сматра да су својствени кинематографској техници и разматрање практичног спровођења њихове „примене” у језичкој сфери. Извесне претпоставке таквог задатка могу се одредити и пре суочавања са конкретним делима: тако се у неким приступима постулира разликовање оних поступака који се односе на организацију материјала од оних који се односе на смисао који се томе материјалу придаје (Pavličić 1988: 176). У првом случају, када од филмског медија преузима начин организације материјала, писац полази од претпоставке да је један исти поступак у филму, попут монтаже, обичан и неизбежан, док је у (прозној) књижевности он иновативан и пун значења. Тај поступак, међутим, није сам по себи довољан, већ подразумева увођење и других карактеристика које упућују на порекло поступка из другог медија, попут стила који је примерен монтажи: јављају се кратке реченице у презенту које описују спољне аспекте радње, кретање и изглед ликова „у кадру”, занемарујући сферу нематеријалне стварности. Однос са филмом такође се посебно наглашава, било експлицитним упозорењима, било стилем или како другачије.

Приступ овакве врсте доводи и до (априорног/здраворазумског) модела разврставања књижевних дела, по коме се, сада на конкретном случају поезије, најпре разликује „кино-песма” – песничко дело које експлицитно пева о филму и садржајима везаним за филм (Röhnert 2007: 61). „Филмска песма”, даље, јесте песма која покушава да структуром, изражајним средствима и поетским стилем оствари јасну еквиваленцију са медијумом филма без обзира на то да ли се експлицитно-тематски позива на филм или не. На крају, „песма-филм” јесте такав састав у коме је структура „филмске песме” усаглашена са садржајем „кино-песме”.

Колико год била јасно замишљена и практична, разграничења овакве врсте, међутим, не дају одговор на низ питања; пре свега, који се елементи стварања кинематографске слике и света издвајају као специфични, а који не, који су елементи филмске технике конкретно актуализовани и одлучујуће активни у првим деценијама прошлога века; на крају и најважније – које аспекте филмске уметности авангардисти доживљавају као битне и настоје да их примене у књижевним делима?²

При разматрању утицаја филма на авангардну књижевност мора се узети у разматрање и чињеница да се већ од раних радова руских формалиста разматра и супротан правац деловања – позајмице и утицаји које је филм добио од књижевности. Виктор Шкловски тако наглашава да је питање односа између односа филма и књижевности сложено, будући да су ове две појаве уметности толико различите по својој грађи да је тешко одредити законе утицаја. Филм је од књижевности преузео сиже, који је, међутим, у њему доживео дубоку промену. Како је трик грађа у филму, сиже у филму је потребан управо као мотивација трика (Шкловски 1987: 618).

Са друге стране, књижевност може узети од филма одсуство мотивације радње, његову брзину, непсихологичност, средства која се одређују као „углавном негативна”, будући да је Шкловски мишљења да није потребно узимати од филма трик и особености филмског кретања за књижевност или за сцену, јер то за последицу има рађање нове стилизације. Општи став према преузимању филмских изражајних средстава и поступака тако је негативан – потребно је радити у изворној грађи, а савремени сижејни роман и новела имају сопствени пут и огромне могућности речи.

Релативизовању методолошке конструкције уобичајене анализе доприноси и (рано) проблематизовање филмске монтаже, најзаступљенијег поступка који се по правилу узима здраво за готово као специфично филмски поступак. Тако Сергеј Ејзенштејн анализира примере монтаже код Леонарда да Винчија, Пушкина, Мопасана и Мајаковског. Будући да Мајаковски припада у потпуности раздобљу када су монтажно мишљење и монтажна начела широко заступљени у свим уметностима, поред књижевности: у позоришту, биоскопу, фотомонтажи, итд., утолико је занимљивије окренути се Пушкину зато што припада периоду када о „монтажи”, као таквој још увек није био и говора. Зато је по Ејзенштајну оштрији, занимљивији, а можда и најплоучнији пример строго реалистичког монтажног писања у области класичне традиције, где интеракција са суседним областима у том правцу или мање или потпуно не постоји (Ејзенштајн 1998: 96).

Стога само историјско разматрање тумачења интермедијалног прожимања књижевности и филма у авангарди пружа увид у теоријске претпоставке конкретних књижевнопоетичких решења. Анализа такве врсте мора

² Питање анахронистичног „учитавања” садашњег распона тумачења филма такође се мора узети у обзир – пре Беле Балажа, нпр., који двадестих година прошлог века открива „специфичности филмског израза” својствене филму за разлику од позоришта (промењива тачка снимања, крупни план, монтажа; идентификација), дискурзивни апарат филмске анализе био је на рудиментарном нивоу.

отпочети од немачких експресиониста, који су, пре свих авангардних покрета, показали изразито занимање за кинематографију, и то не само на пољу популаризације, критике и анализа естетике филма, већ и на равни конкретног утицаја и прожимања филмске и књижевне технике стваралаштва. Ово је условило појављивање првог зборника текстова насловљеног *Das Kinobuch* (1913) – *Кинокњига*, под уредништвом Курта Пинтуса.³

У предговору зборнику, Пинтус настоји да пружи поетичку основу за књижевна дела обухваћена у датом тому, тиме што ће дати одређење посебности филмског дела оствареног речима. Кино комад има тако три изражајна средства: прво је неограничена средина – радња може да се одиграва на небу, на снежним просторствима Хималаја, у пећини, на орканом шибаном океану. Друго изражајно средство филмског комада је покрет, у двоструком значењу: као гест и као темпо. Треће изражајно средство на филму јесте ситуација, трик. Гледалац тражи на филму управо то узбуђење, чудесно, необично, нечувено (Pinthus 1963: 25–27).⁴

Исте, 1913. године, потребу проналажења новог начина обликовања књижевне стварности, самим тим и приповедања и стила, исказује Алфред Деблин у тексту „О писцима романа и њиховим критичарима. Берлински програм”, одбацујући психолошку мотивацију, рационализам реалистичког романа, те коментаре приповедача у тексту. Приповедање би требало да се заснива на динамичном и сугестивном смењивању описа који би били попут слика направљених филмском камером – „да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је киностил, богатство слика мора се пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин”. Потребно је „широко користити секвенце које дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа, брзе промене, збрка и неред. Целина не сме да делује испричано већ постојеће. Фантазија чињеница!” (Döblin 1982: 660).

Са друге стране, у француској књижевности, рад Блеза Сандрара *Крај света, на филм снимео Анђео Наше Даме* представља један од најранијих примера прожимања филма и књижевности, модерних приповедних и медијских поступака у француској култури. У погледу формалних особености, Сандраров текст наликује „правом” сценарију, будући да је подељен на кратке нумерисане одељке, дат у потпуности у трећем лицу у кратким реченицама које описују спољашње, видљиве аспекте радње. Опет, сам Сандрар, као

³ Наслов публикације пажљиво је изабран, не садржи речи Skript-Szenario-Drehbuch, и у ретким преводима на друге језике оставља се у оригиналу, будући вишесмислен. За ову публикацију своје прилоге је дало укупно 16 аутора, уз Пинтуса, и Берман, Хазенклевер, Лангер, Ласкер-Шилер, Келер, Асенијеф, Брод, Јоловиц, Еренштајн, Пик, Рубинер, Цех, Хелригер, Лаутенсак, Блај.

⁴ Пинтус своје идеје излаже као појединачно мишљење, које не важи као уверење свих аутора у књизи нити представља програм-рецепт упућен ауторима. Па ипак, филмски комади обихваћени књигом представљају производ таквог увода. /.../ Најлепше на филму је чудесно. Стога аутори нису хтели да дају много више од механизираних опажања и узбуђења душе. Умешали су се „шарени потпури” средина, ситуација, судбина, покретних друштвених и гротескних слика.

Сваки од аутора покушао је да пронађе такав облик који би унеколико одговарао филму. Овај облик није ни новела ни драма, будући да оне припадају позоришту, односно приповедању, стога је развеселавајуће и забавно видети како су аутори тражили биоскопу одговарајућу форму, и чак и предвиђене углове камере (Pinthus 1963: 27–28).

и експресионисти пре њега, издваја чудесну маштовитост без освртања на вероватноћу као оно што га је највише дојмило код филма: „Уколико филм има неки утицај на мене, то је пре свега својим првим остварењима, која су била идиотска али ипак чудесна. Ту се налазило истинско откриће, нешто ново: често се присећам једног *Путовања на месец* које се приказивало неколико година пре рата, ту је била дружина која се запутила на Месец у пò балета на Шатлеу. И шта су нашли на Месецу? Балетску трупу. Ма дајте! Па то је величанствено!” (Cendrars 1925: 139).

Са своје стране, чешки авангардисти Јарослав Сајферт и Карол Тајге у уводним напоменама за заједнички текст *Господин Одисеј и разне вести*, излажу ставове у многоме опречне виђењима кинокомада експресионистичког круга окупљеног око Пинтуса. Свој рад означавају као „либрето”, односно „партитуру” у којој се излажу погледи на чисту кинематографију, одбацујући театарско-литерарне филмске комаде и разумевајући филм као оптичку и песничку уметност (Seifert, Teige 2002: 168).

Сајферт и Тајге истичу да се труде да пробуде пажњу гледалаца чисто оптичким изненађењима и фотогеничним авантурама, искључујући било какв „садржај”. У њиховом раду реч је о чисто песничкој, надреалистичкој драми ствари, усмереној ка одбацивању књижевних метода и употреби свих оптичких и ритмичких могућности, које се чисто на основу оптичких асоцијација и метафора, као и лирске транспозиције, компонује у анегдоту и гротеску. Када се, међутим, погледа конкретно књижевно дело настало као производ оваквих претпоставки, видеће се да оно (у великој мери) не одбацује предметност и фигуративност, то јест да по својим особинама спада у ред сличних „филмских” остварења са (значајно) другачијим полазним поетичким претпоставкама.

Наведени примери илустративно показују распон (експлицитног) схватања филма и поетике „кинокомада” у европској авангарди као и немогућност да се, без суочавања са конкретним виђењима, унапред одреди шта ће се сматрати за филмично. При томе је потребно обратити нарочиту пажњу управо на сама књижевна остварења, јер се може показати да се и поред знатних разлика у експлицитнопоетичкој сфери конкретни књижевни поступци знатно мање разликују, односно да чак призивају одређена жанровска решења из књижевне историје, пре свега оних традиција расветљених Бахтиновим анализама карневализације и жанрова озбиљно-смешног.

*

* *

Када се са илустративног прегледа неких европских авангардних приступа интермедијалном присуству филма у књижевности пређе на подручје проучавања српске књижевности након Првог светског рата, може се видети да су бројне наведене карактеристике присутне и код наших аутора. Утицај филма као новог медија на авангардну књижевност тако се појављује на равни мотива, поступака / стила („кинематографски” поступци), као и генолош-

ких односа (утицај на постојеће књижевне форме и стварање нових, попут сценарија – правога или „папирнатога“). Разграђивање старих жанровских облика и особина најбоље се огледа у приповедној уметности, у зависности од тога које је схватање филма на снази.

Пре свега, уочавају се дела код којих је упућеност на филм експлицитно назначено, у виду генолошких ознака у наслову текста „кинематографски есеј“, „радио филм“, „сценарио за филм“. При томе, посматрајући структуру ових дела из перспективе филмске одреднице, ниједно од њих по облику нити по претпостављеној садржини не одговара у потпуности „правој“ филмској књижевној форми, каква се може уочити нпр. код Б. Сандрара (*Крај света, Грозничави бисер*). У прозном раду „Шими на гробљу Латинске четврти“, Љубомир Мицић тако уобличава текст од 17 одељака сачињених од фиктивних изјава потписаних именима светски познатих личности; ови монолошки одељци уоквирени су Мицићевим уводним прогласом и завршним текстом, обзнаном „Првог зенитистичког збора у Родченковом шатору“; сугестија утицаја кинематографске технике присутна је од самог почетка захваљујући жанровској карактеризацији „Зенитистички Радио-Филм“. У уводном делу текста, на врху Татлиновог споменика крај Петрограда поставља се радио-центра која прима последње вести и емитује их као зенитистичке поруке; у мноштву пренесених садржаја, који по правилу пропагирају потребу за изналагањем нових облика и садржаја у друштву (скретање налево) и уметностима, као и основне постулате зенитистичког погледа на свет, издвајају се „емисије“ два врхунска филмска ствараоца тога доба: Конрада Фајта (V) и Чарлија Чаплина (VI). При томе се Чаплинов одсечак обликује смеђивањем интензивних кратких ситуација и растичних слика („сцена“) које су срачунате да допринесу утиску бурлеског слепстик филмског хумора, као и укупној намери дадаистичког провоцирања читалачког укуса: „Уместо морског пса који је под водом угризо за леву сису и десно супротколело ЛЕДИ МОР-ГАН кад је путовала у помоћ Србији – вади мој кино оператер леш пруског официра из трбуха Султан Мехмеда“ (Мицић 1292: 14). На крају се оглашава зенитистички збор у Родченковом киоску и позивају се сви зенитисти да присуствују збору, на коме су главне атракције управо Чаплин и Фајт.

Обележен као „кинематографски есеј“, спис Растка Петровића „Двадесет година од повратка поезије у живот“ показује са своје стране особине приповести у којој се ретроспективно дају „епизоде“ из живота и рада најзначајнијих књижевних и уметничких фигура XX века. Као један од уводних навода/максима „наведена“ је сцена из апокрифног сценарија Чаплиновог филма „Псећи живот“, која по форми одговара сценарију (присутна је бројчана ознака одсечка/сцене/кадра), а по садржини представља прожимање филмске измене ширине кадра (од ширег ка крупном плану: полицајац вуче Шарла / детаљи Шарловог јадног стања / опажање цвета – израз осећања на лицу) са својеврсним персонализаним коментаром приповедачке инстанце („И тако се за тренутак“):

„Вучен од полисмана за ноге, изгребан, испрашњављен, измучен, — из носа му је текла крв — Шарло угледавши један цветић крај пута, хитро га узбра, изражавајући лицем

дубоку емоцију. И тако се за тренутак дотакао руком неба и тријумфално га повукао за собом” (115. Сцена из „Шарлоа у животу пса”) (Петровић, 1922: 824).

Завршним напоменама аутор, пак, уоквирује рад, уводећи елементе из књиге снимања (тачније – „књиге пројектовања”) и учвршћујући усмеравање тумачења ка филмској уметности:

„У последњем моменту на крају овог филма нека се на платну репродукује онај писаћи сто, прост, у чијој се фиоци налази број „Mecure de Franc”-а који је Аполинер у свом шанцу читао баш у моменту кад га је комад гранате ударио у лобању и покапао га својом космичком крвљу. /.../

За време целог пројектовања на биоскопском клавиру свирати Стравинског и Ерика Сатија, на дубљим местима Вагнера и Скрјабина, а чим се осветли, следеће убичајено: „Бонсоир” (Исто: 839).

Са друге стране, без обзира на то што се текст одређује као „кинематографски есеј” односно „филм” који би требало да пројектује у мраку, уз биоскопску музику и одјаву, стилске особености Петровићевог текста не указују на настојање аутора да се у сфери приповедног поступка на одлучујући начин опонаша филмска техника.

И „филмски” рад Бошка Токина „Аласка. Дијалог, филм и ’песма””, показује додирне тачке са Петровићевим радом – реч је такође о хибридном остварењу у коме се кроз разговор ликова и уплитање приповедачевог гласа даје фарсична „ретроспектива” уметничких кретања у нас након I светског рата. У Токиновом тексту преплиће се футуристички осврт из 1940. године на књижевност двадесетих година који даје „Никола Томашевац, аутор најбољих филмова у Југославији” (Токин 1922: 16) са травестираном „љубавном причом” једног од ликова и хермафродита Аласке, која симболизује нединамичне, нерасне и трансформаторске тенденције у савременој уметности. Крај текста доноси поређење наведених тенденција где се специфична врста филма из почетног раздобља кинематографије користи као негативна ознака – „заостаци неког прастарог филма из детињства кинематографије” (Исто, 19).

Текст Монија де Булија „Доктор Хипнисон или Техника живота”, изворно објављен 1923. године, у Драинчевом *Хипносу* број 2. представља вероватно први „филмски сценарио” у српској књижевности, истовремено пружа добар увид у особине у европској авангарди распрострањене књижевне врсте „папирног филма”, која у то време пуни десетогодишњицу настанка, и, са друге стране, по многим одликама представља пример протонадреалистичког писања у европским оквирима. Потом, означава и искорак Драинчевог *Хипноса* ка садржајнијој визуелности текстова и часописа, каквом се, од самих почетака, одликовао Мицићев *Хипнос*. По питању садржине, Де Булијев рад је на трагу експресионистичког и Сандраровог доживљаја филма, у коме се развија фантастична прича / стварност са непосредним коришћењем филмских одредница и техника. Као и код Петровића, у тексту реч је о филмској представи у биоскопској сали, при чему се такође дају упутства о начину пројекције (и среће сразмерно ретка упутница да је реч у филму у боји – “The Hynosfilms are coloured”). Де Були усмерава текст ка обликовању у коме се

преплићу планови реалности на платну и објективне стварности (биоскопског простора). Обележавање текста као сценарија отвара питање да ли се може говорити и о трећој сфери стварности, тј. да ли су обе наведене димензије заправо само садржина (филмског) сценарија-текста. У сваком случају, осим у наведним одредницама, Де Булијев текст одговара виђењима филмског писања европских авангардиста по питању остваривања неспутаног фантастичног дискурса, кроз активацију особина гротескне и карневализоване слике света. При томе се Де Були служи свим средствима авангардног нарушавања уобичајеног изгледа штампаног текста (уметање „натписа”, песама, графичких елемената, типографски експерименти итд.).

На крају, последњи предлог за анализу подразумева случај када је књижевно дело написано без експлицитних упућивања на седму уметност, али се у тумачењу она ипак намеће као битан референтни оквир. Пример који се овде наводи јесте роман Станислава Кракова *Крила*, који је критичка рецепција не једном јасно довела у везу са кинематографијом. Тако се у вези са текстом могу прочитати мишљења да „он чак и не црта, линију по линију, он мајсторски снима живот, одједном, и у низу живахних снимака даје нам заокружену слику живота. Као филм” (Аноним, *Крила*, 1991: 137). Краков је, даље, у својим Крилима, дао „једани низ шарених, тумултуозних евокација, /.../ готово, снимака, кинематографских снимака из нашега рата, из Солуна и са фронта, снимљених као са аероплана, у вртоглавном, лету, везаних међу собом једином континуалношћу примајућег пилота филма који је овде: осећајност и сећање песника пилота” (Манојловић, *Крила*: 142). Аница Шаулић вели да се у крилима „осећа биоскопски жанр” (Шаулић, *Крила*: 155). Филму се чак у критици одређених аспеката романа придаје и позитивна вредност: замерајући Краковљеву одлуку да пошто-пото уобличи свој текст као роман, Михајловић Световски сматра да би, у случају да се „сачувао првобитни темпо једнога филма, више би било непосредно датог, са чим се највише има рачунати у уметности” (Михајловић Световски, *Крила*: 150).

Несумњиво је да поступци обликовања у Краковљевом роману показују блискост са одговарајућим поступцима организовања филмске грађе, што је оновремена критика одмах приметила, а оновремена прихватила и продужила.⁵ Опет, без обзира на неоспорну (и очигледну) присутност монтажног поступка, уколико се и прихвати да је он филмски по својој суштини,⁶ чини се да особеност Краковљевог приповедачког поступка и квалитет његовог дела леже негде другде, на месту до кога се долази управо удаљавајући се од монтаже – у лиризацији кроз персонификацију и митопоетизацију обликоване књижевне стварности.

*

* *

⁵ „*Крила* су кратки роман у коме су се најдоследније испољиле нове приповедачке могућности аналогне техници филмске монтаже” П. Петровић, „Кинематографско писање: *Крила* Станислава Кракова” (Петровић 2008: 200).

⁶ При томе, ова врста монтаже је пре факултативни него доминантни принцип текстуалне организације у *Крилима*.

Кратки преглед основних претпоставки утицаја филмске уметности на књижевно обликовање, пре свега кроз виђење авангардних стваралаца и теоретичара, као и на узорку књижевних текстова из наше књижевности, показује да се разнолико угледање на кинематографију након Првог светског рата остварило кроз широк распон поступака у делима (српских) авангардиста. Од употребе филмских одредница и најосновнијих монтажних поступака (притом ништа мање занимљивих за анализу управо због тога што по свему судећи и нису карактеристични искључиво за филм), преко коришћења одређених кинематографских тема, мотива и ликова, до стварања сложених текстуалних структура које, у жељи да се користе филмским техникама, активирају одређене културноуметничке и књижевне традиције, српски авангардни књижевници прихватили су и применили изражајне могућности најмање, седме, уметности. Заједнички називник њихових различитих виђења, међутим, изгледа да би требало тражити у специфичном доживљају филма првих деценија прошлога века – пре свега у авантуристичкој и фантастичној садржини, као и у бурлескном, гротескном и карневализованом приступу.

Потреба за подробнијим описивањем бројних аспеката овог уплива кинематографије на књижевно стварање захтева обухватну анализу. Таква анализа, међутим, далеко је мање саморазумљива и праволинијска него што се то на први поглед чини и подразумева битно сложенији методолошки апарат који би обухватио разматрање специфичности двеју уметности, историјски тренутак њиховог развоја, као и најважнија појединачна и групна поетичка виђења самих стваралаца.

На крају, сагледавање интермедијалног утицаја филма нужно покреће и најважније питање – које је традиције, али и нове књижевне мотиве и поступке, активирала окренутост ка кинематографским обликовним средствима.

КОРИШЋЕНА ЛИТЕРАТУРА

I

Де Були, Мони: „Др Хипнисон или Техника живота. Сценарио за филм”, *Хипнос*, Ревизија за интуитивну уметност I/2, стр. 5–8.

Краков, Станислав, *Крила*, Филип Вишњић, Београд, 1991; Аноним: „Крила, роман Станислава Кракова”, стр. 137–138; Манојловић, Тодор: „Крила, Станислав Краков”, стр. 142–144; Михајловић Световски, Миодраг: „Станислав Краков, Крила”, стр. 148–150; Шаулић, Аница: „Романи г. Станислава Кракова, стр. 151–156.

Мицић, Љубомир: „Шими на гробљу Латинске четврти, Зенитистички радио филм”, *Зенит*, II/12, 1922, стр. 13–15.

- Петровић, Растко: „Двадесет година од повратка поезије у живот Један историјски и кинематографски есеј за четрдесети рођендан А. Салмона”, *Мусао*, 1922. IV, књ. IX, св. 59–60, бр. 3–4. стр. 824–839.
- Токин, Бошко: „Аласка”, „диалог, филм и ‘песма’”, *Хитнос*, Ревија за интуитивну уметност I/1, стр. 16–19.

II

- Cendrars, Blaise: Interview de Blaise Cendrars sur le Cinema, *Les Cahiers du mots*, 16/17, 1925, pp. 138–142. 139.
- Döblin, Alfred: „An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm“, *Der Sturm* 4 (1913/14), Nr 158/159, (Mai 1913), стр. 17–18, у: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, hrsgb. von Thomas Anz, Michael Stark, J. B. Metzler, Stuttgart, 1982.
- Эйзенштейн С. *Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш* [: учебное издание] / Предисловие Р.Юренева. М.: ВГИК, 1998.
- Harris, Stefanie: *Mediating modernity: German literature and the „new“ media, 1895–1930*, Penn State Press, 2009.
- Heller, Leonid: Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie, *Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 11, n°2–3, 2001, p. 167–196.
- Pavličić Pavao: Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogleđ, у: *Intertekstualnost [i] intermedijalnost* / uredili Zvonko Maković...[et.al.], Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1988.
- Петровић, Предраг: *Авангардни роман без романа. , Поетика кратког романа српске авангарде*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.
- Pinthus, Kurt: “Einleitung : Das Kinostück [1913]”, у: *Das Kinobuch : Kinostücke* / von Bermann ... [et al.] ; herausgegeben und eingeleitet von Kurt Pinthus, Dokumentarische Neu-Ausgabe des *Kinobuch*’ von 1913/14, Der Arche, Zürich, 1963.
- Röhnert, Jan: *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Cendrars Ashbery Brinkmann. Göttingen: Wallstein 2007.
- Seifert, Jaroslav; Teige, Karel: Pan Odysseus a aizne zpravu, нем. превод “Herr Odysseus und verschiedene Nachrichten”, у: GO EAST. Subversionen des Surrealen im mittel- und osteuropäischen Film. Vorw. von Claudia Dillmann. Frankfurt 2002.
- Шкловски, Виктор: Књижевност и филм, у: *Књижевност*, год. 42, књ. 84, бр. 3–4; 5 (1987), стр. 613–618; 787–795.

Bojan M. Jović

THE SEVENTH ART AND NARRATING THE AVANT-GARDE
(Prolegomena to a Discussion of Intermedia Influences of
Film on Narrative Themes and Techniques in Serbian Avant-Garde)

(Summary)

The paper lays out the prolegomena for a discussion of influences of the film art and cinematic technique on the motifs, themes and techniques in the narrative fiction of Serbian avant-garde after World War I. It takes a brief survey of the tradition of avant-garde acceptance of film and the experience of cinematography as the highest and most comprehensive art in Europe (German Expressionists, Czech avant-gardists, Cendrars) and in our parts, it re-examines our avantgardists' views of film and the application of film techniques, first of all the montage technique in the fiction of the most relevant authors in this field (Tokin, Poljanski, Micić, De Bouilly, Petrović). It also points to the shift in the genetic system of literature and to the making of new narrative types (the "paper-thin" film script).

Key words: avant-garde, film, literature, montage, intermediality, R. Petrović, M. de Bouilly, Lj. Micić, S. Krakov.

Снежана М. МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ВИРТУЕЛНИ НАРАТИВ КАО ЗНАК МОДЕРНИЗАЦИЈЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ НА ПОЧЕТКУ XX ВЕКА

У раду се разматрају карактеристике виртуелног наратива, итерација и наративних елипси у приповеци *Швабица* Л. Лазаревића и романима *Беснуће* В. Милићевића и *Нечиста крв* Б. Станковића. Указује се на иновативни карактер ових приповедних стратегија којима се дестабилисао и превазилазио реалистички наратив и започињала српска модернистичка проза.

Кључне речи: виртуелни наратив, итерације, елипса, српска модерна проза

У српској приповедној прози с краја XIX и почетком XX века јављају се новине које су означиле превазилажење, мењање или напуштање до тада преовлађујућег реалистичког модела приповедања и успостављање нових приповедних структура. Ове промене су најочљивије у погледу обликовања књижевног лика и хронотопа. За реалистичку причу „типичан јунак у типичним околностима” подразумевао је чврсту повезаност лика и окружења, при чему је њихова објективизација и конкретизација представљала поетички императив. Притом је аутентизација примарног наратива¹ најчешће постигнута ауторитетом хетеродијегетичког приповедача. Обезличеност перспективе оваквог приповедача подразумевала је доминацију нефокализованог приповедања, односно непостојање унутрашње фокализације. Висок степен засићености наративне информације постизан је отклоном од могућих места неодређености, од недоречених, недовршених или хипотетичких прича. За модернистички наратив, чије се одлике почињу јављати већ у последњој генерацији реалистичких писаца (Јаза Лазаревић), карактеристично је померање нагласка ка јунаку које је праћено интересом за индивидуалне аспекте лика и за наглашенију субјективизацију. Подређивање наративне информације перспективи јунака повезано је са увођењем новог поступка – унутрашње

* nezy@filfak.ni.ac.rs

¹ Под примарним наративом подразумевамо причу на првом наративном нивоу разликујући је тиме од унутрашњих, или унутароквирних прича, другостепених наратива, који су се у реализму најчешће везивали за ликове – нараторе.

фокализоване нарације и њој примерених приповедних облика приказивања – монолога и доживљеног говора. Хронотоп све више постаје субјективна представа лика или добија, уместо миметичког симболичко значење. Појачава се интерес за просторе неизрецивог, за наговештај и смисаону недореченост и отвореност. Осим сужавањем на визуру лика, наративна информација се додатно редукује или дестабилише приповедним поступцима који су се раније јављали спорадично, или нису уопште: *итерацијама, понављањем, елипсама, виртуелним наративом*.

Управо ови поступци указују на посебне граничне аспекте наратива, али и на све значајнију улогу читаоца који ће се све чешће налазити у варљивом простору вишеструких фикционалних светова. Изразити пример модерничког прототекста јесте приповетка *Швабица* (1898) Лазе Лазаревића, док ће се у жанру романа поменути новине најпре уочити у *Беснућу* (1906) Вељка Милићевића и *Нечистој крви* (1910) Боре Станковића.

Досадашња критичка и књижевноисторијска рецепција приповедних жанрова који припадају првом таласу српске модерне (студије Предрага Палавестре, Радована Вучковића, Јована Деретића, Драгише Витошевића), указала су кроз исцрпне аналитичко-синтетичке прегледе на одлике нове српске прозе на прелазу векова. Међутим, досад још нису уочени неки аспекти ових приповедних модела, пре свега они који се односе на тематику и наративни темпо. Новија наратолошка сазнања из неколико последњих деценија пружила су инспиративне методолшке приступе за проучавање овог дела књижевног наслеђа. Наша пажња ће се у овом раду усмерити ка анализи виртуелног наратива, итерација, понављања и елипси у већ поменути делима Л. Лазаревића, Б. Станковића и В. Милићевића како бисмо на овим примерима показали који су били први знаци модернизације српске прозе.²

Виртуелни наративи

Као секундарна прича или неаутентизиована могућност која покрива субјективни домен лика (Долежал 2008: 160) и која „обухвата све оно што би се могло догодити, али се ипак не догађа” (Prince 1992: 30),³ виртуелни наратив (Ryan 1986: 319)⁴ је важан чинилац приповедне структуре и поетичко-реторичких стратегија. Најчешће се јавља као неостварена (нереализована)

² С обзиром на то да смо о *Швабици* и *Нечистој крви* већ писали (Милосављевић-Милић 2011: 183–197), у овом раду ћемо се само у кратким цртама осврнути на изречене закључке, док ће више пажње биће посвећено роману *Беснуће* Вељка Милићевића.

³ Овде треба напоменути да, иако се Долежал позива на Џералда Принса када је реч о виртуелном наративу, он заправо редукује Принсову дефиницију, јер своди Принсов појам „disnarrated” само на домен лика, не обухватајући тако и оне видове „неаутентизиованих могућности” који припадају приповедачу.

⁴ Овде је важно направити разлику између виртуелног наратива и виртуелности наратива као његове иманентне особине. На ову ћемо особину посебно указати приликом анализе итерација и елипси. Такође, треба истаћи да и сам Принс раздваја појмове „unnarratable” и „unnarrated” као приповедне облике који не припадају ономе што је означено термином „disnarrated”.

прича из јунакове прошлости, затим као могућа, али извесно неостварива будућност, или као негација.

Да је уметничка вредност и рецепцијска примамљивост Лазаревићеве *Швабице* садржана више у оном што наговештава, прећуткује, негира, маскира или одгађа, него у оном што отворено показује, потврђује управо тај простор између реченог/написаног/свесног и наслућеног/одложеног/не-свесног унутар којег се одвија драма читања и писања јунака који је суочен са собом и другим у напору језичког именованја сопствене интимае. Честа употреба фигуре ретиценције, која представља место укрштања виртуелног и неисприповеданог наратива, показује како се у самом језику јунак сусреће са собом и истовремено разилази и од свог истинитог али неприхватљивог идентитета, и од језика којим се тај идентит отеловљује. Готово сва писма показују да јунакова „речитост” није само начин „читања” стварности и онога што му се дешава већ да је то и манир заобилажења те исте стварности, час као сасвим свесне стратегије ироничног отклона према њеним литерарним архетипским матрицама (судбина као роман), час као знака (не)свесног самозаваравања (нагли тематски прелази и замене). Антитетички постављени спрам развијеног наратива, места прекида и недовршених мисли функционишу као индикатор невербализоване али у језичком потенцијалу присутне стварности/истине. Логика психолошке мотивације којом се „откључавају” ова места, своју потврду налази у оним деловима приповетке када наратор исписује још неке могуће, али нереализоване стварности, као што је сцена у његовој породици у коју би довео Немицу за жену, или кошмарни сан, или идилична слика родног краја. Следећи пример илуструје како виртуелни наратив функционише као својеврсна пресија и над јунаком и над актуелном, примарном причом.

„Ја сам мислио на њу и испредао свакојаке снове. Замислих себи моје Ваљево, и њу у њему, и свет који прича о нама кад прођемо улицом: ’Гледај га, завртила му памет Швабица’, и моја мати, црвених очију, која своје сопствене снахе не разуме, и деца мојих сестара и браће која селибе доћи мени откако сам довео њу у кућу, и њено вечно осећање усамљености, јер је нико не разуме и она никога не разуме... да се опростим с њом, да је оставим засвагда.”

За виртуелни наратив у *Швабици* карактеристичан је тај намерни, исувише гласни говор других у јунаку. То је говор којим се санкционише оно што не сме бити изречено и што као потиснуто може постојати само у под-тексту. Виртуелна прича (disnarrated) на тај начин цензурише елидирану причу (nonnarrated). Динамика ова два формално и стилски различита, али смисаоно компатибилна модуса приповедног исказа има далекосежне последице за учинке читања, као и за амбивалентну позицију наратора и јунака ове приповетке.

У Станковићевом роману виртуелни наратив је у тесној вези са модернистичким „приповедањем изнутра”, а поред директног и индиректног унутрашњег монолога најзначајнији је чинилац карактеризације Софкиног лика. Јавља се веома често и највећим делом (осим у два случаја), припада субјективној визури јунакиње. Удвајајући Софкин лик и актуализујући једну жеље-

ну, али, заправо, немогућу и никада оствариву реалност, хипотетичка прича активира неоромантичарску, односно модернстичку тему двојника, која је иначе присутна и у неким Станковићевим приповеткама.⁵ Еротска сцена Софкиног „двогубог” сопства, између осталог, указује и на то да јунакињин пут до самоспознаје води из реалног ка имагинарном и измаштаном. Увођење једне другачије, могуће, али (касније сазнајемо), нереализоване стварности, шири тематске рукавце примарног наратива за чију интерпретацију управо постају значајне и такве неостварене могућности. Оне су истовремено и ознака једне специфичне реторике одлагања,⁶ као још једне новине коју доноси модернстички наратив. Управо на тој осујећености почива и психолошки ефекат и снага оваквог виртуелног наратива, јер га у сусрету са њим јунаци доживљавају као реалност.

У роману *Беснуће* Вељка Милићевића виртуелни наратив се јавља у сва три поменута облика: као негација, као могућа неостварена прича из прошлости, и као могућа, али извесно неостварива будућност. Као негација, овакав наратив наглашава антитетичку релацију наспрам једног имплицитног, подразумеваног, познатог или уобичајеног стања ствари или тока збивања. Њиме се примарни ток догађаја показује као измештени, децентрирани, или понекад погрешни, налик на потенцијалну аномалију. Реторички учинак овог „изузетка” неретко је појачан синтаксичким паралелизмима који стварају ефекат особене ритмизације реченице. Такав је следећи пример у коме се описује кретање главног јунака, Гавре Ђаковића.

„Он се журио кроз ту гомилу свијета, не марећи да опази икога, да се осврне за којом женом, да поздрави кога или да коме врати поздрав”.⁷

Истичући оно што се реално не дешава, приповедач потенцира психолошку изузетност и алтеритет јунака, његову отуђеност и неуклопљеност у „подразумевани” свет. Тако се идентитет лика изграђује, не на оном што јесте, већ на ономе што није, као на својеврсном пољу празнине. Овакав ће поступак имати далекосежне последице, не само за обликовање отуђених идентитета и ликова „странаца у сопственом свету” већ и за дестабилисање миметичке концепције књижевног лика до чега долази након епохе реализма.

Будући да је реч о нереализованој могућности, виртуелни наратив као своје иманентно својство носи антитетичку релацију наспрам актуализоване приче. Међутим, наведени пример показује како се у Милићевићевом роману, далеко више него код Станковића и Лазаревића, та актуелна, примарна равна повлачи постајући, не више равноправан такмац „могућем”, него тек његова позадина, фон.

Да наративна негација може имати важан учинак за карактеризацију јунака, за проблематизовање тематске арбитрарности и за наративни темпо,

⁵ О двојнику као неоромантичарској теми видети: Р. Вучковић 1990: 104.

⁶ Реторика одлагања је још израженија у Лазаревићевој *Швабици* где представља доминантну приповедну стратегију.

⁷ На сличном синтаксичком паралелизму почива и позната дескриптивна негација на почетку путописа Љубомира Ненадовића *Писма из Италије*.

потврђује следећи пример у коме приповедач говори о утиску који су први дани боравка у родној кући оставили на јунака.

„Лијено и лагано је подигао очи, погледавао неколико пута по соби, зауставио поглед на једном мјесту гдје је био обијен зид, спустио га на прозор који је гледао у ведар дан, пун модрине и свијетла, увјерио се да се налазио у својој кући, понављао ту ријеч, наглашавао је, и ништа се у њему није макло, заиграло, потресло. Успомене на пријатније дане биле су утекле некуд у даљину и тамо изгледале мале и незнатне, а садашњост му се чинила плитка. И замало му не утече један презрив осмијак. Он се ипак суздржа.”

У *Беснућу* има неколико примера за виртуелни наратив који је усмерен ка догађајима у будућности. Томе припада неостварена жеља јунака да преспава добро познати пут до завичаја.

„Гавре Ђаковић тражио је силом сна да се одмори, да све заборави, да преспава овај познати пут гдје зна и имена станица и којим редом долазе и како изгледају. Све што му је полазило за руком, било је да пронађе неку врсту полудријемежа, измијешану са полусном, пуним страшних привиђења, трзајући се сваки час, намијештајући се и преврћући се.”

Смисаоно усаглашен са претходном жељом је и следећи пример неоствареног наратива у чијој се вишеструкој модалности преплићу будућност и прошлост, изузетност новог и поновљивост већ виђеног.

„Дуго му је требало од Загреба до куће, дуго, али он би волио да пут још траје, да се још вози негдје далеко у ноћи, да замишља, и нехотице, своју кућу освијетљену, пуну нестрпљивости и ишчекивања, из које вјечито извирује мати коју varaју уши, која од сваког шума чује зврјање кола и топот коња – кућу које се не тиче спољашњи свијет, гдје све само њега чека, гдје се месец дана мисли и говори о његовом доласку, спрема за њега, постоји за њега.”

У овом цитату уочава се и укрштање два гранична наративна поступка помоћу којих се потенцира наговештај наспрам експлицитне информације, могуће збивање наспрам реалног догађаја. То су виртуелна прича и итерације. Њихово преплитање појачава реторички – хиперболички и антитетички ефекат неостварене приче, односно, у овом случају осујећених надања и неиспуњених снова Гавре Ђаковића. Примере за сличан реторички учинак можемо наћи и код Лазаревића и Станковића.

Овај цитат такође указује на то да виртуелни карактер не морају имати само чисто наративни модели (представљени догађаји), већ и дескриптивне слике. Међутим, и у том случају је у потенцијалној слици имплицитно садржано неко могуће збивање које јој претходи или је изазива. Пример за такав наративни опис налазимо на оном месту у роману када се Гаври Ђаковићу чини да чује звонки братовљев смех и звекет сабље и да види његово ведро лице. Тај нам пример истовремено показује како се у простору неоствареног преплићу прошлост (оно што је већ било), са будућношћу (оним што се прижељкује, али се неће десити), како се емоција „материјализује” у слику, а приповест измешта у њене латентне, „неаутентизоване”, али поетички изузетно сврховите варијанте.

За економију приповедања а ширење наративних и тематских рукаваца, за фрагментарну структуру суздржане наратије, која је карактеристична за

Милићевићев роман, важни су и они примери виртуелног наратива у којима се преиначава прошлост њеним накнадним (ре)интерпретирањем, из угла јунака. Гавре замишља какав је могао бити његов живот да се није одвојио од земље и отишао у град на школовање.

„И он је помишљао, зашто се није раније тргао и оставио школу и дошао да живи у својим пољима; да би можда боље било да се није одвајао од своје земље, да дише с њом заједно, (...). Како би он био срећан кад би се овако мокар и покисао могао да врати у кућу. Не би га се ништа друго тицало, не би можда осјећао оволико празнине и пустоши у животу; у кући би га чекала жена и полетила у сусрет дјеча. Он би живио у својој малој породици срећно и задовољно, без туробних и излишних мисли и без празних и неиспунљивих жеља.”

Стално осциловање између незадовољства стварношћу и покушаја бекства из ње симулирањем њених прижељкиваних алтеритета, управо кроз учестале виртуелне наративе профилише суштинске црте лика главног јунака. Као израз борбе јунака са собом и својим неприхватљивим сопством, као жеља да се буде другачији, други („он се стотину пута одлучивао, заклињао, давао себи ријеч да ће то бити првом приликом кад му дође (...)”), паралелна прича је наративни и симболички пандан теми двојника која је парадигматична за модернистичку прозу, као и за сва три књижевна дела која у овом раду помињемо. Будући да представљају контраст „аутентизованом чињеничном домену”, могуће приче отварају простор за вишеструка удвајања ликова фикције.

„Али то бијаше само у тренуцима заноса, и он осјећаше како бива слабији, како подлијеже; како се његове мисли ругају с њиме, како га махнито нападају, боле, жегу и бацају на кољена пред животом који стоји озбиљан и миран, сав у ноћи, изнад шумне ријеке.

У извјесним часовима он бијаше сасвим туђ самоме себи.”

Сложићемо се са тврдњом Д. Витошевића да је Милићевићев јунак „неприлагођен, одвојен, неодлучан, пометен, безвољник и изнад свега пресетљив” (Витошевић, 1982: 145), Међутим, иако се и у *Швабици*, и у *Беснућу* и у *Нечистој крви* виртуелни наратив може тумачити као реторика жеље, његов наративни потенцијал је знатно шири од конвенционалних функција карактеризације. Док у *Швабици* и *Нечистој крви* домен неостварених јунакових жеља и очекивања судбински одређује трагичну путању (суноврат) јунака, у *Беснућу* кореспондира са неутралисањем збивања и пасивизирањем, редуковањем примарног наратива. То још једном потврђује његов реторички потенцијал и композиционе могућности које представљају новине у прози српске модерне.

Итерације

Као темпорална и тематска фигура, итерације и виртуелни наратив имају заједнички виртуелни, неактуализовани домен, с тим што је итеративно *могуће* везано за читаочев одговор, а *могуће* виртуелног наратива припада

јунаку (Милосављевић-Милић 2007: 196). Код сва три писца итерације су учестале и њихова природа и полифункционалност индикативна је за модернистички наратив.

У *Швабици* се констатује понављање неких догађаја или ситуација, а да притом није сасвим јасно шта се, заправо, стално изнова дешава. Помоћу итерација наратор не дозвољава/цензурише могућност да се дискурс (језик) приближи причи (стварности). Итерацијама се, такође, интензивира хиперболички аспект паралелних наратива, како виртуелних, тако и неисприповеданих делова приче.

„Од то доба било је стотину таквих ситуација. Ја ти их не причам - нашто? (...) О, шта ми она којешта није причала! (...) Ну, нашто све то? Игра, луда игра!”

За *Швабицу* су карактеристичне градацијске итерације. Оне имају важну улогу, не само у погледу нараторовог дистанцирања од „предмета приче”, већ посебно за приповедни ритам којим се најављују и мотивишу поједини моменти драмског климакса – сусрет са двојицом пруских наредника који ће иницирати нови раскол у јунаку, јунаково писмо мајци и сестри у коме ће признање бити саопштено у форми симулираног псеудо-виртуелног наратива.

На језичком плану Станковићеве итерације се одмах препознају по употреби приповедачког потенцијала.

„Кад би почела да се приближава слава њихове куће, 'Свети Ђурђиц', онда на две недеље унапред настало би спремање. Видело би се како из целе родбине, а обично сиротије тетке и стрине, долазе, да ту и спавају, да би могле једнако радити, помажући да се што више намеси, спреми и удеси. По три пута би се неки колачи месили, који не би испали као што треба.”

Особеност Станковићевих итерација састоји се и у њиховој удвостручености – када итеративни наратив почиње формулама: „причало се”, „говорило се”, „чуло би се”, „видело би се”, „знало се”, указује се на то да су се неки догађаји у прошлости више пута понављали, али се понављала и прича о њима. Таквим репетитивним итерацијама појачава се њихов реторички учинак (хиперболичка, метонимијска, антитетичка функција). Поновљивост наратива наглашава његову истоветност, једноличност, посебно када је реч о поступцима карактеризације и психолошкој димензији јунакиње, или о одређеним моделима колективног паланачког и новопаланачког живота (у ефенди-Митиној кући на свадбама се увек певала иста песма, а чин удаје или женидбе постајао је пука реализација истоветног трагичног избора). И Софкина спознаја на крају романа о неизбежном трагичном усуду коме нико не може избећи („*Све јој је било тако јасно. Све се, исто као некада, и сада понавља...*”) мора се довести у везу са функцијама које итеративни искази имају на плану симболичке равни романа. „Везујући на овај начин поетику итеративног наратива са идејом људске неслободе унутар вечно истих граница колективног живота, Станковић је управо нагласио вредност субјективног доживљаја и индивидуалног искуства” (Милосављевић-Милић, 2007: 196), иначе карактеристичног за сензибилитет уметника на почетку XX века.

Пишући о роману *Беспуће*, Д. Витошевић је посебно истицао поетику понављања, или „коб понављања”. (Витошевић, 1982: 129) За овај исправан закључак заслужне су бројне итерације у роману. Најчешће су то итеративни наративни описи – слике или сцене, какав је онај на почетку романа о свакидашњој сцени у кафани. Истоветност збивања потцртава пасивност, тихо умирање и обесмишљеност живота као оне идеолошке вредности које роман својом структуром и концепцијом јунака истиче у први план.

„И у томе свијету он је провео толико година, умирао, трнуо заједно с њима, живећи као и они.”

„(...) узрујавала су га та непромјенљива лица која редовно виђа, улице којима сваки дан пролази, као и његова стара ђачка соба, пуна нерета, која се већ уживила у њега.”

Метафоричко-симболичка функција итерација посебно је истакнута у слици човечулка у возу са великим завежљајем изнад главе.

„И кад год је Гавре Ђаковић дизао очи, видио је њега, вазда једнаког, са истим држањем, истим преплашеним очима, испод истог големог завежљаја.”

Наведени цитат иде у прилог закључку да се у овом роману, више него код Лазаревића и Станковића, итерације померају у простор халуцинантног и сликовног. Више није реч о истим причањима – *вербалним итерацијама* (Лазаревић, Станковић), или поступцима – *наративним итерацијама* (Станковић), већ о готово замрзнутим, истоветним призорима – *дескриптивним итерацијама*. Таква су поређења воза са животињом која јури кроз „једну вазда исту ноћ”, идентични натписи у колима и фразе „грозне и сакате”, које су се јунаку урезале у памет и непрестано се понављале, „мучећи, прогонeћи, кињећи”. Таква је слика мајке која „вечито” извирује на прагу, или ствари које годинама стоје на истом месту у родној кући.

Осим што се итерацијама постиже економичност на нивоу дискурса, а што резултира особеном поетиком сажетости, карактеристичном за роман *Беспуће*, доминација дескриптивних итерација (и описа наративног збивања), још више неутралише и пригушује актуални наративни, чињенични аспект приче. Индикативна је у том погледу реченица приповедача: „И тако се вукли дани без обиљежја и без узбуђења”.

Типолошке разлике унутар итеративног приповедања уочавају се и у односу на актерово деловање. Тако су итерације у *Швабици* повезане са јунаковим вербалним и менталним деловањем, код Станковића са менталним и физичким, а код Милићевића са менталним и чулним, пре свега визуелним опажањем.

Оно што се код Милићевића додатно разликује у односу на Лазаревићеве и Станковићеве итерације, јесте јунаково непристајање на ту истоветност и поновљивост, која за њега представља својеврсни одраз у огледалу – он је тај који се не мења, упркос жељи. Итерације на тај начин постају метафора главног јунака и његове пасивности.

„Као темпорална фигура коју је Жерар Женет означио као силепсу, итеративни исказ има важно значење на плану темпоралне организације приче.

Његов учинак се састоји у убрзавању приповедног ритма и зато се често ова наративна силепса може повезати са елипсом. Изостављањем из дискурса појединих сегмената приче, који на нивоу фабуле постоје, постиже се економичност у приповедању а реторички се усмерава читалачки доживљај наративног времена” (Милосављевић-Милић 2007: 196). Управо је наративна елипса (неисприповедано) онај трећи вид наративних стратегија које карактеришу зачетак модерне српске прозе, а који је такође повезан са граничним наративним подручјима. Она је и својеврсна лакуна која функционише као „маркер имплицитности” (Долежел 2008: 181), али је степен имплицитног значења (простор наговештеног) овде далеко већи него код виртуелног наратива и итерација.

Док се код Лазаревића смисао елипсе неизоставно мора тумачити кроз перформативну функцију изговорене и написане речи и особену поетику прећуткивања, односно, реторику иронијског одлагања, у Милићевићевом роману ове лакуне указују да је „наговештајност” (Витошевић) изразито сврховити поетички манир. Неисприповедани делови, чији је смисао тек наговештен фрагментом, сликом или сценичним уметком (нарочито када је реч о јунаковој прошлости), подастиру неке могуће, паралелне приче које својом пригушеном реториком утичу на рецепцију овог романа. Заиста, у *Беснућу* „писац радо избегава пуну извесниост и користи се посредним и могућим исказима” (Витошевић 1982: 160). У сцени када Гавре Ђаковић и Ирена седе поред Уне, приповедач следећим речима говори о њиховом односу: „*И с ногама над водом, с осмјехом у очима, они су причали много и весело, као пријатељи који се познају годинама...*”

Када описује стање у коме се главни јунак налази, приповедач каже: „*Пушташе се мислима, не присиљавајући се да их управља...*”

Сугерисана и потенцијална значења, проистекла из елипсе, овде су и сасвим свесно дистанцирање од једне алтернативне приче (весели разговор), или од опасности расплињавања и ширења суспрегнутог, збијеног, често зато намерно фрагментарног наратива *Беснућа*.

Доминација ових граничних наративних модела значајна је и за жанровску одредницу ова три приповедна текста као поетских. Као индикатори новог, модернистичког приповедања, виртуелни наратив, итерације и елипсе су откривањем простора наговештеног, неисказивог, неостваривог или могућег, више него икада раније дестабилисали контуре чврстог реалистичког наратива, отварајући тиме простор за активну улогу читаоца чија ће текстуална и интерпретативна фигура у наредним деценијама постати све присутнија.

ИЗВОРИ

- Лаза К. Лазаревић, *Дела*, Нови Сад, Београд, Матица српска, Српска књижевна задруга, 1970, стр. 43–94.
 Вељко Милићевић, *Беснуће*, Београд, 1982.
 Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Београд, 1991.

ЛИТЕРАТУРА

- Prince 1992: G. Prince, *Narrative as theme: Studies in French fiction*, University of Nebraska Press
- Ryan 1986: M. L. Ryan, *Embedded narratives and tellability*, „Style”, 20(3)
- Долежел 2008: Ј. Долежел, *Хетерокосмика; Фикција и могући светови*, Службени гласник, Београд
- Вучковић 1990: Р. Вучковић, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд
- Витошевић 1982: Д. Витошевић, Први српски модерни роман и његов писац, поговор у: В. Милићевић, *Беспуће*, стр. 95–170.

Snežana Milosavljević Milić

VIRTUAL NARRATIVE AS A SIGN OF MODERNISATION OF SERBIAN FICTION
IN THE EARLY 20TH CENTURY

(Summary)

Serbian narrative fiction in the late 19th and the early 20th centuries generated additional interest in the spaces of the unutterable and the foreboded, and the previous realist narrative was reduced and destabilised by iterations, repetitions, ellipses and virtual narrative. In L. Lazarević's "The German Girl," novels by V. Miličević, *The Wilderness*, and by B. Stanković, *Tainted Blood*, these techniques are indicators of modernist storytelling. The introduction of a different, possible, but unaccomplished reality, broadens the thematic branches of the primary narrative. Parallel stories or iterations are at the same time also a mark of a specific rhetoric of deferral as the novelty brought by modernist narrative. Their poetical and rhetorical effect points to the literary-historical importance which these works had in the development of modern Serbian fiction, as well as to the active role of the reader which would take a high place in the decades to come.

Лидија Д. ДЕЛИЋ*
Институт за књижевност и уметност**
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ФОРМА И ЗНАЧЕЊЕ: МИ-ПРИПОВЕДАЊЕ ЋАМИЛА СИЈАРИЋА

Француска наратологија шездесетих година изнедрила је две основне аналитичке струје. Она којој су припадали К. Бремон, А. Ж. Гремас, Ц. Тодоров, Р. Барт трагала је за апстрактним структурама које се налазе у основама сваког приповедања и неком врстом универзалне „граматике књижевности”, потпуно маргинализујући семантику конкретних прозних дела. Друга линија, којој се приклонио Жерар Женет, покушавала је да превлада традиционалистички јаз између форме и садржаја и да на анализи конкретних текстова заснује општу теорију прозе. У методолошком погледу, Женетово „враћање” тексту чини се продуктивнијим, јер грађа почесто даје примере и ситуације до којих је чисто апстрактним, дедуктивним приступом тешко доћи. Проза врсног приповедача Ћамила Сијарића чини нам се у том погледу драгоценом и провокативном, јер његове приче исприповедане у (у теорији прозе занемареној) *ми*-форми отварају одређена теоријска питања.

Кључне речи: наратологија, наратор, Ж. Женет, Ћ. Сијарић, *ми*-приповедач/ позиција, форма, семантика, хумор, метафоризација.

Једна од кључних фигура савремене наратологије свакако је Жерар Женет, а његова теорија приповедања, поникла добрим делом на темељима структурализма, уз све замерке које јој је се могу ставити, незаобилазна и једна од најутицајнијих у модерној мисли о књижевности. У методолошком погледу Женет се приклонио оној струји проучавалаца који су на специфичан начин ревитализовали формалистичку идеју о „поруци садржаној у коду”. За разлику од *тематске наратологије* (К. Бремон, А. Ж. Гремас, Ц. Тодоров, Р. Барт), усмерене искључиво на „апстрактне структуре које превазилазе границе појединачног остварења” и која анализу текста замишља као објективно и егзактно детектовање „општих закона” приповедања, без осврта на семантику конкретног књижевног дела, *формалистичка* или *начинска наратологија* (Ф. Штанцл, В. Бут, П. Лабок, Ж. Женет) покушавала је да превлада традиционалистички јаз између форме и садржаја, укључујући у

* lidijab@ptt.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, који финансира надлежно Министарство Републике Србије.

морфолошка изучавања и проблем значења књижевног дела (Marčetić 2003: 20–33; Bužinjska 2009: 235–239).¹ Значење, по њима, није одређено искључиво догађајима, већ и конкретном фикционалном формом, а испитивање наративних техника постало је драгоценост и са становишта њихових семантичких потенцијала. Ж. Женет и сродно оријентисани нараторолози полазе, дакле, од идеје да „u priči ili romanu izbor narativnih postupaka nije semantički neutralan, te da je zadatak naratologije da objasni kako narativna forma doprinosi stvaranju autonomnog značenja dela” (Marčetić 2003: 27).

Друга битна карактеристика Женетовог методолошког приступа – а она није невезана за претходну – јесте заснованост теоријских уопштавања на репрезентативним, естетским и у књижевно-историјском погледу релевантним прозним остварењима. За разлику од „тематски” усмерених наратора, који су теорију приповедања замишљали као „посебну грану семиологије чији предмет истраживања нису појединачни романи, приповетке или новеле”, Женет је свој теоријски систем засновао на помној и минуциозној анализи Прустовог *Трагања за изгубљеним временом* (у нешто мањој мери и на прози Балзака, Стендала, Хенри Џемса и још неких светских класика), које је, обилем разноликих приповедних ситуација, несумњиво допринело уобличијењу његових теоријских поставки.

Проза Ђамила Сијарића – иако нема ни рецепцију, ни књижевно-историјски статус и значај који имају дела Марсела Пруста, чак ни у, условно речено, националним или регионалним оквирима² – чини нам се значајном и

¹ А. Марчетић указује на то да је, упркос декларативном залагању за изучавање односа између приповедног модуса и значења књижевног текста (уп.: један од основних задатака теорије романа јесте да „истражи начине приповедања и композиционе форме романа из угла њихове функције креирања и тумачења смисла”; Штанцл 1987: 13) – „у пракси [...] тај задатак углавном остаје нерешен” (Marčetić 2003: 17).

² У време кад су се појавила прва прозна дела Ђамила Сијарића – збирка приповедака *Рамбуља* (1953) и роман *Бихорци* (1956) – Сијарић је имао изузетну рецепцију у тадашњој Југославији. За поменути роман добио је престижну награду „Народне просвете” у конкуренцији с *Прољећима Ивана Галеба* Владана Деснице. Ни касније написани романи и збирке приповедака нису пролазили без одјека у критичкој и стручној јавности. Чини се, међутим, да је везаност за једну регију (Санцак) и, још више, фолклорну традицију, умногоме допринела томе да се овај писац доживљава као анахрон, старински реалистичан и незанимљив са становишта модерних теоријских концепата и изучавања, о чему, између осталог, сведочи и готово дирљиво признање Ханифе Капицић-Османгић, која се, у својим познијим данима, с богатим читалачким и научним искуством, од изучавања језичког и формалног експеримента с пуним интересовањем окренула прози писца који је имао нешто од Шехерезадиног талента и умећа: „Ђамил Сијарић није у студентском и постстудентском добу био мој писац. На дуго времена привукао ме био језички и књижевни експеримент, а ја га у Сијарићу тада нисам нашла [...] Али мора да сам се у међувремену – том дугом-кратком људском међувремену – нечег заситила и ка нечему отворила [...] Можда сам за дуге стазе Сијарићеве прозе данас ухватила корак [...] У прози, али у првом реду у приповијеткама Ђамила Сијарића као да сам данас сусрела Шехерезаду, ону чија прича не престаје, а подтакнута глад и жеђ за њом ствара се самом причом” (Kapidžić-Osmanagić 2003: 59). „Језички и књижевни експеримент” у маниру надреалиста, и авангарде уопште, био је далеко од Ђамила Сијарића, веза с фолклором – очита. То, међутим, не значи да се он није поигравао језичком и фолклорном грађом и да се његова прозна остварења држе (непопуларног) миметичког модуса, што показује низ новијих радова (уп.: Lešić 2003: 21–35; Pirić 2003: 75–87). Штавише, упркос загледаности у „историју свога родног Санцака и у прошлост Босне”, Сијарићеву прозно дело карактерише она иста „контемплативна сабраност” која је тако снажно обележила опус Ива Андрића (Д. Ђуричковић). Сличност с Андрићем препознаје се и у вези с усменом традицијом,

у овом аналитичком кључу вредном пажње управо стога што специфичним приповедним формама провоцира одређена питања везана за приповедачку инстанцу и индуковање значења самом формом приповедања.

Највећи број приповедних ситуација – ма како разноликих и фино нијансираних, и са становишта односа приповедача према приказаној стварности (дијегези), и са становишта обима приповедачевог знања (фокализације) и присуства различитих наративних слојева – могао би се описати терминима које је понудио Жерар Женет, мада није згорег поменути да је тим терминима, како је то у науци већ примећено, углавном само преименован традиционалан критички апарат.³ Неким Сидарићевим модусима приповедања конституишу се, међутим, приповедне инстанце које су, чини се, измицале досадашњим описима приповедних могућности и типова приповедача.

Граматицка категорија лица, као неизоставан, нужан елемент приповедања (јер мора се приповедати у неком лицу), нашла се у основи бројних теоријских концепата, било да су аутори на датој дистинкцији, макар делом, заснивали своју типологију, било да су покушавали да критички преиспитају релевантност дате категорије као критеријума за успостављање чврсте, конзистентне класификације.⁴ И у једном и у другом случају, аутори су се по правилу фокусирали на *Ich* и *Er* наративну форму (*Ich/ Er Form/ Erzählung*), занемарујући и готово у потпуности превиђајући могућности приповедања у другим граматицким лицима. Чак је и у оним ретким ситуацијама када је *ми*-форма приповедања улазила на моменте у аналитички видокруг, превасходно било речи о позицији у којој приповедач „увлачи” читаоца у дело и симулира јединство с њим на основу аналогне дистанце, односно истоветне

али и у самосвојном прозном изразу, који је оба писца држао ван магистралних токова модерне књижевности. Заједнички им је, најзад – или најпре – аутентичан, исконски приповедачки дар, дар за живим, занимљивим, омамљујућим приповедањем, какав поседује и Сидарићев јунак Хасан, син Хусеинов: „А Хасан, син Хусеинов, док се вечера припремала, причао приче... Причао им је толико чудне приче, и толико лијепим гласом да су сви људи умукнули. Нису дисали. Нису више знали ни гдје су. Били су тамо гдје их је одвео Хасан својом причом... Били су у сасвим другом времену; ово своје заборавили, и себе су заборавили [...] Неки, овдје у хану не заспу ноћу – и сјутрадан не живе у овом времену него у неком давно прошлом, и не личе не себе, не познају људе које су познавали него неке који су давно живјели, и цио дан са њима живе. Изгледају као да су пијани, или будале, или хоће да су много паметни. Неки су били тужни, ако је прича била тужна – и било им је жао што су се родили кад је свијет такав...” („Хасан, син Хусеинов”) (Овде и даље у тексту одломци из Сидарићевих приповедака цитирају се према: Тамил Сидарић, *Приче код воде: изабране приповијетке*, избор и предговор Рајко П. Ного, СКЗ, Београд 1982).

³ Женетова типологија приповедних ситуација заснива се на разврставању по критеријумима *мгласа, начина и времена*. У основи, она се у великој мери поклапа с ранијим, мање или више конзистентним, систематизацијама ове врсте и превасходно је нова на нивоу термилошког апарата. Идући за неким теоретичарима прозе (Мике Бал), А. Марчетић је указала на термилошке недостатке Женетове терминологије (*метанприповедање* би, на основу значења префикса *мета-*, требало да значи неки *над-*, а не *под-* ниво приповедања), као и на често мешање термина, условљено извођењем од исте лексеме – *дијезеза*. Она примећује да је, као у случају преименовања традиционалног приповедања у првом или трећем лицу *хомодијегетичким* или *хетеродијегетичким* приповедањем, Женет, заправо, увео нов термин за већ постојећи традиционални појам (Marčetić 2003).

⁴ „Дистинкција, која је можда најизванђалија, јесте разликовање лица. Ако се каже да је нека прича испричана у првом или трећем лицу, неће нам бити речено ништа битно, уколико не поставимо тачнији и не опишемо како су конкретне одлике приповедача повезане са специфичним ефектима” (But 1976: 168) (уп.: Schmid 2005: 87).

посматрачке позиције у односу на јунака или јунаке о чијим доживљајима приповеда.⁵

Доследно приповедање у првом лицу множине и типови колективних приповедача по правилу су остајали по страни, делом и због тога што је дата форма ретка у прозним делима већег обима (романима, на којима се теорије приповедања превасходно заснивају),⁶ па и тада везана за области литературе који посредују доживљај група с наглашенијим колективним менталитетом, каква је, рецимо, дечја књижевност.⁷

Сијарићево посезање за *ми* приповедном формом такође би се морало довести у везу с чињеницом да је он аутор који у основи приповеда о традиционалној култури,⁸ заснованој на заједничком систему представа и доста строгој и релативно једноставној социјалној стратификацији, у којој се и колектив као целина, и поједине узрасне и статусне категорије унутар њега конституишу као доста унисони системи. Традиционалана заједница представљена је на тај начин у причи „Камен”, генерисаној из усмених предања о чудесном исцељењу:

„Дознадосмо касније све: да [...] има нека стара црквина, да на њој има камен, и у том камену да има шупљина. Да је камен бијел, а шупљина у њему да је црна: поцрњела због тога што се свијет кроз њу провлачи. А провлаче се болесни, да оздраве”.

⁵ Чак је и најзддржљивији приповедач у извесном смислу драматизован чим себе означава као 'ја' или нам, попут Флобера, каже да смо 'ми' били у учioniци кад је ушао Шарл Бовари” (But 1976: 170). Овај тип 'ми' исказа није редак у прози, али је везан за неку врсту „учтиве” форме или за „увлачење” читаоца у приповедачку ситуацију и није константна у нарацији (Уп. Нпр.: „Историја Ханса Касторпа коју хоћемо да причамо – не њега ради [...] већ само приче ради, која нам у највећој мери изгледа вредна причања [...]”; „Кад је кренуо на пут на коме смо га срели, било му је двадесет и три године”; „Изражавајући ово, ми мењамо израз лица и примећујемо да, ако смо досад о дотичним односима говорили лаким и шаљивим тоном, то се догађало из истих тајанствених разлога из којих се то често догађа...”; Ман 2006: 5, 39, 237). У причама о којима ће у овом раду бити речи, реч је о доследном *ми*-приповедању и дефинисаној скупу ликова, односно социјално или узрасно дефинисаном колективном лику који приповеда у одговарајућој форми.

⁶ *Ми*-приповедач, који „погодује наративизацији јавног мњења”, „хомогенизује знање о свету и остварује јединство интерпретације”, јавља се у српској реалистичној приповеци, добрим делом под утицајем фолклорних модела приповедања (Вукићевић 2006: 167–170), и представља специфичност српског у односу на западноевропски реализам (Исто: 259).

⁷ Заменицом *ми* обично се изражава „припадност некој групи и помоћу ње описује оно што та група чини, мисли и верује [...] Група дечака има свој аутономан, заједнички простор и своје време [...] Та засебност појављује се као својеврсна социјална жижа, која обједињује и привлачи децу и одређује њихово истоветно делање (њихову *МИ* позицију) и када се не налазе у истом простору [...] сложени простор-време, чију вредносну атрибуцију врши специфични дечји интерес, добрим делом је, у ствари, колаж склопљен од општих институција издавања детета у засебну антрополошку групу” (Љуштановић 2004: 82).

⁸ „Сјарић је модерни приповедач који [...] до изражаја доводи одavno marginalizirani svijet, svijet usmene kulture, koji је, за разлику од нашег свијета, заснован на jakim kolektivnim vezama i на tradiciji која svima u kolektivu одређује правила igre. U том smislu izvanredно је karakteristična Sјariћeva česta upotreba prvog lica množine u funkciji 'naratora” (Lešić 2003: 27). З. Лешић с доста основа истиче да, упркос колективном карактеру и традиционалном духу, то приповедачко *ми* није „митоворно”: „Medutim, то narativно prvo lice množine iz pripovijedaka као što су 'Snaha', 'Rodak' или 'Kako smo ženili Šerifa', mada podrazumijeva kolektivnu svijest, nema zadatak da evocira i у priču doziva neki uzvišeni, или makar samo uozbiljen epski svijet; то pripovjedačko MI uopće nije mitovorno; prije bih rekao да је burleskно, или uistinu karnevaleskно” (Lešić 2003: 28).

Камен је на црквину поставио светац, „да са болесних болест скине”, а излечење се постиже тако што камен притисне болесника док је овај у шупљини, и што се теже навали, што болесник приђе ближе смрти, излечење је сигурније. Главни јунак Сијарићеве приповетке – Бахто, по уверењу сељана, „прије него што је отишао да [...] тражи шупљи камен” био је „здрав човјек”, што је, испоставља се, само површна процена, јер Бахта несумњиво разједа нека унутарња „бољка”, док се упућује ка свечевом камену да од њега тражи лек. Међутим, кад до камена стигне и завуче се у црну шупљину, камен одбија да га притисне, што невољници, који су и сами дошли да се провлачењем исцеле, доживљавају као врсту божјег знамена и вишег знака, па почињу да га избегавају и од себе терају. Бахто, међутим, не постаје изопштеник само међу онима који су, као и он, од камена тражили помоћ, већ и у сопственом селу. У гротескном, за Сијарића карактеристичном маниру, приказана је манија која постепено хвата мештане:

„Гледали смо га и питали се би ли и нас онај камен одбио кад бисмо му отишли, или би нас примио; и шта је то што у себи носе људи па их због тога онај камен или неће. [...] Шта је то што он зна, и што могу да знају и неке птице, и нешто што није човјек но ситно, но мртво, но нешто тако – а зна! Гледали смо сада разне птице како лете по нашем селу, и било нам је криво и на њих, и на онај камен, и на Бахта који нас је навео да о свему мислимо, а никад прије нијесмо мислили. Видјели смо да и нас почиње да хвата мука као и Бахта [...]

Јуначили смо се пред оним каменом. Како бисмо му изистине смјели отићи, али тако нијесмо мислили, јер смо се бојали шта би код нас нашао [...]

Али му нијесу ишли ни они што су се озбиљно разболели; бојали су се да ће се отуд вратити као и Бахто – и да им је лакше да болују него да их онај камен одбије, па да им је још горе. Проклињали су Бахта што је у село унио нешто о чему никад прије нијесу мислили, а сад мисле – и тежи им је он био, који је ту, него онај камен, који је далеко”.

Сијарић даље приказује како се село дели на два табора и две *ми* позиције, од којих једна рефлектује ставове оних којих жале Бахта, који се озбиљно разболео, а друга ставове оних који га мрзе – због онога што је у село донео:

„И кад смо ми, којима га је било жао, отишли да га видимо и лијечимо како умијемо, затекли смо код њега оне друге – оне који га нијесу жалили. Видјели смо да га лијече, и да је то што чине најбоље што умију. [...] И видимо како су га повалили на патос, како су га покрили ћебадима а главу му завили крпама [...]

– Ми нијесмо као онај камен који те неће, ми те, Бахто, хоћемо. [...]

И оно на што су се сада дали, било је ложење ватре на огњишту и скупљање камења око куће. Стављали су га у врелу воду да се угрије, а затим га набацивали на ћебад и на Бахта, да се под тим камењем презноји. [...]

– Не треба ићи другом камењу, кад имамо наше камење.

Слагали су га по њему као да зид зидају, и да им је још дуго зидати. Питали су га је ли му се навалило, али одговор нијесу чекали – сами су за њега одговарали да није, и да још треба навалјивати камења, кад га има”.

У осталим приповеткама група која дефинише *ми* позицију уже је социјално и узрасно одређена: то су или сеоски момци („Како смо женили Шерифа”, „Наша снаха и ми момци”, „Рођак”) или деца, односно „кућна чељад”

(„Мирис лишћа орахова”). Форма приповедања је у њима, међутим, у далеко већој мери исходиште хумора, који, при том, као нека врста контрапункта стоји наспрам трагичне природе догађаја и несрећних судбина ликова који су предмет приче. Прича „Рођак” почиње исказима који не одударају од реалног говорног контекста:

„Имали смо Селима. Живио је усамљено; као да је сам на свијету”.

Даље се, међутим, нижу реченице које захваљујући приповедној форми задобијају димензију апсурда (и комике):

„Да нам није био рођак, не бисмо знали ни да постоји. Био је једини који није хтео ни са нама сеоским младићима, ни са старцима – ни са ким.

Кућа му је била на крају села, и ми смо могли да га видимо само кад стане на праг, кад сједне или легне пред кућом да се грије на сунцу; тада бисмо рекли: – Ено Селима! – било нам жао што је сам”.

Већ и сама чињеница да се Селим одређује као рођак свих сеоских момака излази у доброј мери из оквира реалне животне ситуације, а то „прекорачење” још је очитије у употреби глагола исказивања – „рекли смо”, „говорили смо”, „одговорили бисмо”, „хтели смо”, „послушали смо” – за субјект, односно приповедача у плуралу, јер је јасно да је јединство само привидно и да сви сеоски момци само у крајње гротескној реализацији могу у исто време исто рећи или приметити. Апсурд који происходи из оваквог приповедања још је драстичнија у причи „Наша снаха и ми момци”:

„Ми смо у нашем селу имали дивну снаху; имали смо тако дивну снаху да смо у три општине смјели пустити глас: ко има бољу снаху од наше даћемо му цијелу љетину у житу и смоку, и нико се ниоткуд не би одазвао и рекао: ево боље снахе од ваше, јер таква је била наша снаха. Била је средњег раста, а нама се баш то допадало што је средњег раста, и кад год бисмо неком говорили о нашој снахи, ми смо почињали са њеним растом: средњег је раста наша снаха, говорили смо, и одмах смо затим додавали да не ваља кад је снаха високог раста, а исто тако не ваља ни кад је малог раста, и тако смо хвалили средњи раст. [...] Била је удата за једног нашег комшију, којег смо мирне душе могли сви да отпишемо из нашег села, и којег је и наша снаха могла да отпише исто тако као и ми – и само због тога што смо сви могли да га отпишемо, ми смо се потрудили да нашој снахи учинимо живот веселим: развеселявали смо је како смо знали и умјели и она је прихватала ту нашу бригу и била је весела”.

Све и да се у некој релативно малој и затвореној сеоској заједници и деси да протагониста буде у ближим или даљим родбинским односима са свим сеоским момцима, немогуће је да једна млада жена и њен супруг свим момцима у селу буду *снаха* и *комшија*. Сијарић, дакле, родбинске и сеоске релације (*снаха* и *комшија*) приповедном формом иронично апсолутизује, призивајући тиме и одређене стереотипе. *Ми*-форма приповедања јесте, при том, и основно средство метафоризације, јер би се у било којем другом приповедном лицу именица *комшија* морала схватати денотативно („била је удата за мог комшију”, „била је удата за твог комшију”, „била је удата за његовог комшију”). Једино је у овом граматичком и приповедном лицу лексема *комшија* задобила нове, конотативне нијансе, а лик о којем се приповеда ауто-

матски и обресе неспретног и, по свему судећи ведрој, zgodној и заводљивој жени – недораслог супруга.⁹

Почетак приче „Наша снаха и ми момци” пародична је варијанта уводне формуле бајке („био једном један цар, па имао...”/ „ми смо у нашем селу имали дивну снаху...”) а и елементи који следе јасно асоцирају древни усмени жанр: пуштању гласа о чудесној лепотици у три царства одговара пуштање гласа о „снахи” у три општине, број три је такође типичан за усмену бајку, а на дату прозну врсту упућују и постављени задатак, опклада („ко има бољу снаху од наше”) и понуђена награда („даћемо му цијелу љетину у житу и смоку”). Међутим, формална обележја бајке не прати стандардни бајковни садржај: весела „снаша” одлази у једном моменту из села, а онда се, када је браћа након неког времена врате мужу – веша о кућну греду. Хуморном приповедању Сијарић остаје доследан и у готово морбидним епилогу, у којем брат несрећне „снахе”, који се затекао у зетовој кући, не дозвољава да „момци” (приповедачи) на рукама спусте тело обешенице с греде, већ сече конопац, да би тело само пало, а онда насрће на њега ногама:

„[...] него је пресекао конопац и она је пала доле – пала је грозно пред наше ноге, а брат је њен тако и хтио да она падне одозго с конопца. [...] Хтио је он и горе да учини од тога што јој је конопац пресекао и она пала, хтио је да је тако мртву и скупљену у гомилу изгази ногама, али ми смо стали пред његове ноге и нијесмо дали да то чини. Стао је и Хераклија пред његове ноге, али стричеви нијесу стали. Ми смо онда узели и одгурали њеног брата од ње, и нијесмо га одгурали полако, него смо снази пустили на вољу – и било је свашта са њим”.

Сијарић, дакле, не одустаје од хуморне стилизације ни у овој крајње драматичној ситуацији, већ прибегава некој врсти „дечјег” гласа и инфантилног, перифрастичног приповедања („и нијесмо га одгурали полако, него смо снази пустили на вољу – и било је свашта са њим”). Еклатантан пример комичног приповедања у *ми*-форми о трагичном догађају јесте и приповетка „Како смо женили Шерифа”, где је описана сахрана младића који безуспешно, у новом оделу од чохе, једином у селу, покушава да се ожени, и у тим покушајима од батина и страда. „Учитељи” у удварању, истовремено и наратори, јесу већ ожењени сеоски „момци”, чији су савети, као и у претходно цитираним одломцима, изразито хуморно интонирани:

„Обукли смо га у одијело од чохе, и у томе одијелу [...] слали га у село дјевојкама. И лијепо смо га учили: нека прође уз село и низ село десетак пута – нека не жали одијело ни на киши ни на сунцу јер његово и није, нека не жали вријеме јер и онако код куће нема посла, нека не гледа преда се јер није ништа изгубио па да га тражи, него нека гледа у прозоре а иза прозора су дјевојке па ће и оне погледати момка у чохи; [...] И бог ће дати па ће из тога нешто бити, неће ништа ако се шеташ и не гледаш у прозоре.

⁹ По истицању и апсолутизовању само једне димензије лика, тачније, само једне његове друштвене релације (*комишија*, *снаха*, *роћак*, или, у другој причи – *стриц* и *стричеви*) Сијарићеве јунаци слични су јунацима, који се такође свде на униформне и окоштале социјалне позиције (*цар*, *принцеза*, *брат* и сл.). Аналогича с ликовима бајки препознаје се и у томе што Сијарић неке од њих не именује (снаха је само „снаха”, стричеви су „стричеви”).

А што су га тамо – због његовог шетања горе-доле по туђем селу и гледања у прозоре сељаци гонили и били, ми му нијесмо криви; за друкчији савјет нијесмо знали [...] Нијесмо жалили Шерифа кад смо га видјели у модрицама, јер су те модрице биле знак да је стао на прави пут [...] не бију те због тога што хоћеш да им украдеш брава из тора – што није лијепо, него дјевојку из куће, што је лијепо [...]”¹⁰

Шерифа, који на крају страда, сахрањују у оделу од чохе, рашивеном и искиданом, не побовши му камен над гроб:

„Остали смо на томе да му на гроб не побадамо камен, нек остане под травом као да је дијете. Којем је било још дуго ходити да до свога камена дође...”¹¹

У приповеци „Мириш лишћа орахова” наилазимо, најзад, на најкомплекснију и са становишта теорије прозе и типова приповедача вероватно најзанимљивију ситуацију. У поменутој причи *ми*-наратаор јесу „кућна чељад” главног јунака:

„Била нас је пуна кућа: стриц, па стрина, па стричевићи, па ми синовци.”

Временом се показује да *ми*-позиција обухвата и синовце и стричеву рођену децу. Приповедна ситуација је, међутим, интересантнија стога што „збирни”, колективни приповедач – „чељад” – није чврст и непроменљив. Он се попут амебе модификује, час укључујући, час испуштајући појединце који чине групну приповедачку инстанцу:

„– Орах је... – настављао је наш стриц – орах је жено, одмах уз кућу; бројао сам кораке од ораха до куће, и набројао једанаест корака.

Нама се сада однекуд учинило да је тих његових једанаест корака нешто врло важно, па је неко од нас гласно изрекао: ’Једанаест корака!’ а ми му шакама поклопили тјеме да ћути; не види ли да ни стрина не зна је ли то боље или горе што је тамо једанаест корака а није више или мање –

[...]

’Не бојимо се!’ гласно је рекло једно од нас кућне чељади, а ми га поклопили одозго по тјемени шакама да ћути, и рекли му да има дрвећа које може да донесе несрећу – и да он то не зна, да ни стрина то не зна, али знају људи”.

Приповедачко *ми* обухвата најчешће сву чељад. Међутим, у појединим моментима из те целине издваја један глас, глас једног чељадета („једно од нас кућне чељади”), и то не увек истог. Тада се појединац поставља наспрам приповедачког *ми*, које постаје мање за свог једног члана: „а ми га поклопили одозго по тјемени шакама да ћути”. Ово поклапање рукама по темену јавља се као лајтмотив у причи („Улазимо, улазимо!” – и опет смо онога што му се та ријеч омакла са језика притисли шакама одозго у тјеме да ћути”; „’Десет...!’

¹⁰ Приповедна форма водила је апсурдној ситуацији да сеоски момци говоре о оделу позајмљеном од „стрица”: „Подсјетио нас је тиме на нашег стрица који није дао да се, то једино одијело од чохе у нашем селу, било с које стране додирује маказама; нек остане такво каквог га је купио”.

¹¹ Сијарићеви колективни, *ми*-приповедачи немају иронијску дистанцу према ономе што говоре, док је читалац према изреченоме мора имати. И уопште, ликови његових приповедака као да су затворени у неки свет у коме та дистанца не постоји: нико од њих се не смеје, нико у том свету није другима смешан, нико никога не исмева, све се прихвата у дословном значењу. Дистанцу успоставља тек читалац.

отело се неком од нас чељади, и ми га руком притисли одозго у тјеме да ћути кад стриц броји"...). Сијарић је овим вештим и готово неприметним приповедачким захватом у једној истој – ми-форми – приповедања сакрио, заправо, неколико различитих приповедачких фигура. Математичким језиком речено, ми-приповедач у овој Сијарићевој причи представља систем делимично подударних скупова чију унију представљају сва „стричева“ чељад.

С великом вероватноћом се може претпоставити да би једна оваква приповедачка ситуација и једна оваква приповедачка инстанца измакле теорији која креће „споља“, „одозго“, све и да се фокусира на атипичну приповедну форму у првом лицу множине. (Јер добар приповедач с лакоћом долази до решења која теоретичар, уз све менталне и комбинаторне предиспозиције, с тешкоћом може да исконструираше.) И уопште, појава да персонализована, хомодијегетичка приповедачка инстанца мења свој обим („садржај“), задржавајући *исто именовање* и *исту форму* казивања – не среће се чак ни у приповедним модусима који су све време у фокусу класичне теорије прозе и модерне наратологије. Утолико нам се, с аспекта наратолошких изучавања, ма како на „микронивоу“, проза Ћамила Сијарића чини провокативном и драгоценом. Конкретни примери не доводе у фокус само једну атипичну форму приповедања и специфично структуриране приповедне инстанце, већ проблематизују и категорију *аутодијегезе* како је види Жерар Женет, али о томе овога пута не може бити речи.

С друге стране, ми-форма приповедања, о којој је претходно било речи, и семантички ефекти које сама та форма генерише у конкретним текстовима (иронизација, метафоризација појмова, хумор, карактеризација ликова, контрапунктирање) – показују на најбољи начин да се методолошки постулати Жерара Женета и других „формалистички“, „начински“ усмерених наратолага држе у пракси и да се микроанализом може доћи до порука индукованих кодом, односно приповедном формом самом.

ЛИТЕРАТУРА

- Bužinjska 2009: A. Bužinjska, *Strukturalizam I*, у: A. Bužinjska, M. P. Markovski (red.), *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, 231–250.
- But 1976: V. But, *Retorika proze*, Beograd: Nolit.
- Вукићевић 2006: Д. Вукићевић, *Писмо и прича: српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Kapidžić-Osmanagić 2003: H. Kapidžić-Osmanagić, Sijarićeva Todora, у: Z. Lešić, J. Martinović (red.), *Književno djelo Ćamila Sijarića*, Sarajevo: ANU-BiH, 59–65.
- Lešić 2003: Z. Lešić, *Priroda Sijarićevog pripovjedačkog svijeta*, у: Z. Lešić, J. Martinović (red.), *Književno djelo Ćamila Sijarića*, Sarajevo: ANUBiH, 21–35.

- Љуштановић 2004: Ј. Љуштановић, *Дечји смех Бранислава Нушића: уметност Нушићевог хумористичког приповедања за децу*, Нови Сад: Виша школа за образовање васпитача.
- Ман 2006: Т. Ман, *Чаробни брег*, Београд: Новости.
- Marčetić 2003: А. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Београд: Narodna knjiga – Alfa.
- Pirić 2003: А. Pirić, Folklorни i moderni diskurs u pripovijetkama Ćamila Sijarića, у: Z. Lešić, J. Martinović (red.), *Književno djelo Ćamila Sijarića*, Сарајево: ANUBiH, 75–87.
- Сијарић 1982: Ћ. Сијарић, *Приче код воде: изабране приповијетке*, Београд: СКЗ.
- Schmid 2005: W. Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Штанцл 1987: Ф. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Lidija D. Delić

THE FORM AND THE MEANING: CAMIL SIJARIĆ'S *WE-NARRATIVE*

(Summary)

The French narratology of the 60s gave two major analytical approaches. The one to which Brémond, Greimas, Todorov and Barthes belonged searched for the abstract structures that underlie the basis of each narrative, as well as for a kind of universal “grammar of literature”, completely taking the semantics of concrete prose works to the margin of interests. The second line, to which deferred Gerard Genette belonged, was trying to overcome the traditionalistic gap between the form and the content and to base general theory of prose on the analysis of the specific texts. In methodological terms Genette’s “returning” to the text seems to be more productive, because the material often gives examples and situations that are very difficult to be reached by purely abstract, deductive approach. In that regard the prose of the master storyteller Ćamil Sijarić seems to be valuable and provocative, because his stories narrated in *we*-form, which has been neglected by the theory of fiction, do open specific theoretical issues.

Key words: narratology, narrator, G. Genette, Ć. Sijarić, *we*-narrator/position, form, semantics, humor, metaphorization.

Виолета П. ЈОВАНОВИЋ*
Универзитет у Крагујевцу
Педагошки факултет у Јагодини

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

КОНСТРУКЦИЈА И ВИЗУРА НАИВНЕ СВЕСТИ У ДЕЛУ ДРАГОСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА¹

У раду се испитују поступци конституисања наивне свести деце приповедача у приповеткама Драгослава Михајловића из збирки *Фреде лаку ноћ* и „Ухвати звезду падалицу”, односно начин на који се сложеност света конституише из инфантилног доживљајног врела малог јунака и приповедача у роману *Гори Морава*, дајући притом његову целовиту визију. Оно што се назива деčјом природом постаје изазов за поетску креацију, па се у том смислу у роману „Гори Морава” посебно испитују иманентне особине детета које брани и исказује своје аутентично биће као и самосвојни поглед на живот и свет који га окружује. Доноси жив и аутентично доживљаје детињства, показује се да роман *Гори Морава* може да се чита и као литерарна илустрација конституисања основног доживљајног и искуственог врела будућег уметника који је на путу одрастања асимиловао различите и разноврсне светове испуњене патњом, трпљењем и тугом, као и посебну врсту осетљивости за патње детета и детињства.

Кључне речи: наивна свест, дете приповедач, приповедачка перспектива, испитивање жанра

Књижевно дело Драгослава Михајловића у безмало полувековном трајању испуњава „проза патње, трпљења и пригушене туге. Уз Андрића као писца зла и Тишме као приповедача насиља, Михајловић је употпунио палету боја о људском страдању” (Савић 2010: 87). Страдалништво у Михајловићевом фикционалном свету је неселективно и беспоштедано, готово апсолутно. Оно подједнако апсорбује одрасле и мале, оне који тек ступају у тај свет, колико и оне који га напуштају. Деца деле несавршени свет одраслих и жртве су како турбулентних друштвених кретања која су у 20. веку донела истински трагична искуства, тако и несавршеног устројства живота као таквог који намеће тескобе, неправде, ускраћује и кажњава. Лишене готово свих атрибута стереотипа детињства у животу и књижевности, неке од антологијских остварења овог аутора управо тематизују страдалништво деце

* violetajov@gmail.com

¹ Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

која деле јединствени свет напаћености и измучености осталих актера ове прозе.

Деца су често присутна у приповеткама Драгослава Михајловића, нарочито у његовим првим збиркама *Фреде лаку ноћ* и *Ухвати звезду падалицу*, да би аутобиографској белетризацији света детињства посветио читав роман *Гори Морава*. У збирци *Фреде лаку ноћ* од шест приповедака чак је у четири обликована „слика света у којој је дете делатни субјект, јунак, сведок или приповедач” (Вуковић 1996: 12). Тако драстичну поенту приче *Путник* даје нехотично убиство детета, безмало бебе у мајчином наручју; Лилика је већ легендарна јунакиња српске послератне књижевности, „усамљено, невољено дете, изложено најстрашњим родитељским суровостима” (Рибникар 1987: 83), полуписмена логорашица Милица Стефановић у причи *Богиње* пркоси смрти бригом око новорођеног детета које јој парадоксално узвраћа својом болешћу која јој донекле продужава живот; прича „Како је настала флека” у једном слоју тематизује проблем одрастања деце и њиховог напуштања породичног окриља. Овом антологијском низу придружују се приповетке из збирке *Ухвати звезду падалицу*, *Барабе коњи и гегуле* у којој је поново обрађен мотив тежног детињства са „симболичким наглашавањем нереалних визија изласка из тог затвореног света”, као и *Ујка драги седи под јабуком* и *Чија то душа овуда тумара* које је аутор касније укључио у роман *Гори Морава*, у чијим ће оквирима у овом раду бити тумачене.

Истрајавајући у истраживању „различитих могућности уметничке употребе живог некњижевног говора, разних жаргона и дијалекта” (Рибникар 1987: 76), односно констатуишању нарације као непосреданог аутентичног говора (сказ-типа), Михајловић пуну меру своје вештине и талента остварује управо у приповеткама у којима „конституише слику света из дечје визууре, из тачке гледишта детета и из његове доживљајне перспективе” (Пијановић 2005: 180), чиме сведочења, баш зато што су непосредна, шокирају размерама дечје патње и истинске беспомоћности. Тако илузија аутентичног говора десетогодишње девојчице Лилике из предграђа Београда, чини да читалац посматра свет искључиво њеним очима и тај свет, „онеобичен визуром једне невинне и наивне свести, састављен од крхотина њене потресне исповести, израста постепено у ужасавајућу и трагичну целину која дословно поражава количином суровости и истинске безизлажности” (Илић 2010: 195–210).

Док у приповеткама „Лилика” и „Барабе коњи и гегуле” Михајловић тежи да елиминише елементе приче који би се могли разумети као мешање *наративно надређене инстанце* (Бут 1976: 297) у говор детета, настојећи да текст и у формалном смислу изгледа у што већој мери „необрађен”, у приповеци „Ујка драги седи под јабуком” и роману *Гори Морава* усложњава приповедачку инстанцу која, истовремено, остаје *субјективна* (наивна, односно детиња), али и *аукторијална* (свезнајућа). Оваква двострукоост наративне визууре доноси тражену необичну перспективу дечијег разумевања стварности и живота (обележава садашње време приче), али истовремено задржава и драгоцен квалитет стандардног приповедача у првом лицу који из другог времена (садашњег времена приповедања) рефлексивно и лирс-

ки бележи приповедане догађаје (Илић 2010: 195–210). И док су укрштања ова два гласа и два времена, карактеристична за наративе у књижевности за децу, знак „детињства и зрелог доба у којем се детињство оживљава сећањем и носталгично васпоставља као зачудни и магијски простор игре” (Пијановић 2005: 180), у аутобиографском роману *Гори Морава* „секвенционирањем нарације и укрштањем две исказане позиције (инфантилног приповедача и приповедача коментатора) Драгослав Михајловић се, из другог угла, вратио својим опсесивним животним и књижевним питањима: због чега страдање даје основни тон људском постојању, због чега зло и нискост односе превагу над животним вредностима и коначно, али не и на последњем месту, због чега је све то необјашњиво и недокучиво” (Пантић 1994: 16).

Како психо-емотивна конституција дечјег аспекта обавезује писца да приказане садржаје и радњу тематизује на начин који је примерен малом приповедачу (што постаје изазов за поетску креацију), визиура наивне свести, кроз коју је преломљен свет романа *Гори Морава* Драгослава Михајловића чини поетско врело из којег проистичу и којим су условљене и све друге његове особености: начин на који се тематизује и приказује стварност, језик којим се то чини, основни тон приповедања, начин на који се сагледава простор и доживљава време, карактеризују јунаци, спорадично гради хумор и фантастика, као и особена жанровска природа ових књига. Тако се сложеност света конституише из инфантилног доживљајног угла малог јунака и приповедача дајући притом његову целовиту визију.

Тематизовани догађаји селектовани су с обзиром на интензитет емоција које су се материјализовале у трајне садржаје јунаковог скривеног унутрашњег света. Њихова важност одређена је снагом примарног доживљаја и њиховим значајем за јунака и наратора књиге из перспективе оживљеног детињства. „Ја мислим да сваки писац има бар по једну књигу која говори о његовом детињству. Моја таква књига јесте роман *Гори Морава*. У том роману има тих емоција, из детињства, иако многи детаљи нису аутентични као из некакве аутобиографије. Али емоције су аутентичне”, посведочиће сам Драгослав Михајловић у једном од својих интервјуа (Михајловић 2010: 45).

Без потенцијала за опсежним фабулирањем поетизоване приче, трају, рекло би се, само онолико колико њихов јунак и наратор има снаге да их искаже у једном даху. „Роман се рецимо састоји од 50 фрагмената, подељених на три целине од 20, 14 и 16, тако да се оне у неком чудноватом ритму отприлике сложе у толстојевску ниску детињства дечаштва и младости” (Јанковић 1995: 13). Па ипак, међу њима се јасно разазнаје разуђена фабулативна линија, односно склоп који се темељи на слабо развијеној узрочно-последичној вези, те приче делују као низ мотива нанизаних у логици континуитета, односно временског следа који прати одрастање јунака и приповедача кроз свет непримерено мучног детињства и младости у којима се „несрећа, болест и смрт указују пре као неразумљиве и чудне, него као трагичне појаве” (Јанковић 1995: 16). Та врста континуалности омогућава наративну везу у којој се конституишу и остали наративни елементи романа: место радње, њени актери, окружење, али и доследно „примењени” дуплирани наративни фокус

као један од најважнијих обележје овог приповедања. Визура одрасле особе као други део (или *друго ја*) малог приповедача све време је индиректно присутна у тексту као драматизована свест која ће из „другог угла” сведочити о приповедним догађајима, тако да „непоколебљиву хронологију збивања нарушава хронологија разумевања доживљеног, која долази касније и стога неке раније догађаје и доживљаје враћа, под новим светлом из другачијег угла, поново их уграђујући у целину” (Шоп 1994: 43).

Детињство као патња или детињство као казна искуства су која прожимају све тематизоване догађаје. Игра са вршњацима, лечење, полазак у школу, однос са најближим особама из породичног окружења, испитивања и истраживања „нових светова” и властитих граница, почињу или се завршавају страдањем детета. Чак се и благонаклоност и брига старијих манифестују грубо, готово драстично делујући пре као претња него као заштита, што сам дечак доживљава и из оног другог (коментаторског) угла симболично изражава као „терор јаких великих над славим малима”: „Шта ја тебе, слинчо имам да покварим кад ниси за ништа! Ти си све покварио – кад си се родио! Испред носа га не видиш: па ’ди су ти, ћорчо, очи! Ти на Микићеву ћуприју да идеш, двајес’ петпарци да скупљаш! Тебе матер није родила но побацила! Има да умреш неспособан за живот, код ’леба без леба!’”, извикаће се баба Велика на дечака пошто га је доживљавала као „најслабијег, најнеспособнијег и најглупљег”² па је редовно покушавала да му помогне док је играјући се жмурке тражио саиграче!

Док би се изливи „благонаклоности” овде завршили на вербалном плану, лечење дечака прераста у епизоду са свим карактеристикама правог мучења, блиску по натуралистичком интензитету елементима текста антрополошког огледа *Тело и душа*³ (Михајловић 1995: 16), иначе уводној речи коју је Драгослав Михајловић одржао на представљању књиге *Гори Морава* у САНУ: баба Велика би ми: „међу зубе већ ћушнула у џепу припремљену кунину. Развалила би ми вилице и поред шишарке нагурала у уста велику песницу. Одозго би насрнула на моје грло, језик и зубе и навалила се на мене као да хоће да ме угуши. Сабијајући ми главу међу рамена и давећи ме, дуго би ми по гуши копала и буричкала. И док би ми бол ваддио очи а страх кидао душу најзад би ми ноктима провалила крајнике. Полуугушен повраћао бих и плакао ... и плъвао крв и гној”.

„Дечји разум не подноси мисаону анархију. Дете верује да свуда морају постојати закони и правила, страствено жуди да их усваја и уцвељено је ако примети да у усвојеном постоји некакав неочекивани недостатак” (Чуковски 1986: 10). То је насушна потреба и малог јунака ове књиге који покушава по цену „невероватних импровизација” да докучи тајну свог порекла, као и неразрешен емотивни и сваки други однос са оцем. Као основни доживљаји који латентно бдију над свим причама и догађајима уведени су у приповедни

² Сви цитати у раду наведени су према издању: Драгослав Михајловић, *Гори Морава*, Лом, Београд, 2002.

³ У овом тексту Драгослав Михајловић описује ток болести логораша на Голем Отоку оболелих од дистрофије.

свет из перспективе дечје логике, што им, без обзира на сву озбиљност и тежину даје хуморни тон: када је дечак сазнао да његов друг Паја носи наочаре од када му је тата погинуо, он почиње да се преслишава:

„Од тад сам размишљао да ли се наочаре носе само кад ти умре отац или кад ти умре мајка. Ни једно ни друго није ми се допадало, али ако и ја једамапут мораднем да будем ћора, више сам волео да ми умре отац. А и моја мама је с неким теткама разговарала о оној несрећној деци што им је умрла мајка. Нисам баш разумео о којој деци су разговарале, иако сам и ја знао једног дечака коме је умрла мама, па он није носио наочаре”.

Једно од квалитативних обележја дечјег мишљења је изразита склоност ослањању на непосредне перцептивне податке. У том смислу несклад који постоји између одраслог човека и детета посебно јасно се истиче у материји језика. Одрасли „мисле речима, говорним формулама, док мала деца мисле – стварима, предметима материјалног света. Њихова мисао је у прво време повезана само са конкретним представама. Зато се она тако ватрено противе нашим алегоријама и метафорама” (Чуковски, 1986: 70). Као седмогодишњи дечак, потпуно предодређен својим узрасним обележјима, главни јунак и наратор овог романа очеву опаску да „лупа као Максим по дивизији” не разуме као језичку фигуру у пренесеном, већ у буквалном смислу: „А ова реч, паланза, по звуку једва да није била једнака и морала је да значи апсолутно исто што и једна друга реч, дивизија, коју је он (отац) такође често употребљавао. И кад би за некога рекао да лупа као Максим по дивизији, то би значило да мој другар чика Максим Пиздић Из Руме Има Дупе Од Гуме ових дана опет ударао, слободно и без скривања, по једној од онаких прекрасних, милозвучних зеленкастожutih паланзи”. Како дечак стварно има остарелог друга Максима, он се готово у ватри, егзалтирано и опијено предаје фантазији као истини: Максим и ја „свирамо... занесени, свирамо жмурећи од радости и уживања, свирамо опијени од красоте, доносећи народу вест да је тешки рат завршен, објављујући мир и љубав међу људима, а нарочито, нарочито, најважнију љубав на свету, љубав међу очевима и децом”. Тако доживљаје детињства сачуване у сећању малог јунака прожимају ретки тренуци среће, али пре као чежња и сан него као испуњење: „У себи сам гајио наду да ће се отац једном, трезан или пијан, показати онакав какав очекујем”, каже он у причи по којој читаво поглавље романа добија назив *Дивизијска музика у главној улици*, као метафори дечакових фантазија о испуњеној срећи, превасходно оствареном емотивном односу са оцем, највећој чежњи његовог детињства. *Дивизијска музика* као симбол објаве остварене „најважније љубави на свету” љубави између очева и деце везује се у дечаковим сновима за „главну улицу”, за нешто главно и најважније у вредносном „простору” његовог унутрашњег света.

У дечјем свету чудо се не измишља, оно се открива, јер постоји, само је скривено. Бранећи свој мали свет од суровог и сировог света којим је окружен мали јунак романа као и сви дечаци његовог узраста, најобичнијим стварима поклања пажњу и даје им важност и вредност прворазредних драгоцености. Тако сјајномрка тезга, коју је отац донео из некадашње пропале галантеријске радње, по којој је он могао да се на грудима и стомаку клиза,

или „гентлмен” усијани дугмићи, а посебно „велика, мрка, помало масна” пушка којом дечак машта да побије све који вређају његовог оца, постају зачудне. Збуњен и несигуран у оно што осећа према оцу, наивном идејом да се пушком разрачуна са људима који га повређују, на конкретан, деци примерен начин, мали јунак осведочава своју љубав и саосећање која негује према оцу, иако га и даље недовољно разуме и правда.

„Детету је оптимизам потребан као ваздух. Мисли о смрти, рекло би се, морају том оптимизму задати врло јак ударац. Међутим... дете је одлично заштићено од сличних патњи. У свом духовном арсеналу оно има довољно средстава да заштити оптимизам, који му је неопходан” (Чуковски 1984: 151). У амбијенту смрти која из приче у причу израста у централни мотив романа *Гори Морава*, дечак окружен и притиснут њеним сенкама (умире ујка Драги, баба Велика и баба Николија и деда Љуба, дечак се суочава са искуством властитог умирања у водама Велике Мораве, умире и кучка Калина, док мистерија мајчине смрти и најава очеве латентно бдију над свим причама) извлачи парадоксалан, али спасоносан закључак којим „штити свој оптимизам”: „А од свега схватио сам једва толико да се њима ипак не допада да ме Бог призове к себи. Јер, иначе, не би онолико желели да ме бију кад се разболим. Бар на мене, кад год бих добио ватру и почео да кашљем, мама би се љутито драла, а понекад ме и изударала. А отац не би хтео ни да ме погледа”.

У основном тону приповедања нема горчине ни осуде, дечак једноставно запажа и сведочи, лаконски констатује или се збуњено пита. Он приповеда из визуре ненатружене свешћу о свој сложености и тежини проживљеног и управо та наивност рецепције и интерпретације гради мучну причу која „доследно поражавља количином суровости и истинске безизлажности”, што овај роман чини блиским осталим делима Драгослава Михајловића.

Иманентна обележја дечије егзистенције на изванредан начин су предодредила и природу тријадне структуре романа. У првом делу *Бајање од главе* доминира *игра* у најразличитијим видовима и још увек недовољно освешћена природа осећања и односа које дечак успоставља са спољним светом. Други део симболичног наслова *Дивизијска музика у главној улици* оспољава дечакову *фантазију* о испуњењу „најважније љубави на свету, љубави међу очевима и децом” (Михајловић 2002: 95), да би трећи део обележио *смех* у „тренутку најжешће драме и најдубље трагике” као „савршено чист пример (његове) животно и уметнички спасоносне функције у објективно најмање вероватним околностима” (Јанковић 1995: 14). Као карактеристична обележја дечије егзистенције (*игра*, *смех* и *фантазија*) обележиће свет одрастања јунака и наратора и ове књиге, али са наглашеним иронијским отклоном у односу на њихову уобичајену природу и функцију у књигама које тематизују приче о детету и детињству.

Дечје разумевање света у роману *Гори Морава* креће од недовољног разумевања и онеобичавања стварности у првом и другом делу књиге, *Бајање од главе* и *Дивизијска музика у главној улици*, у којима доминира приповедачака перспектива детета и води све „разумнијем” погледу на свет у последњем делу романа, *Чија то душа овуда тумара*, који има истог приповедача, али

као одраслу особу. Тако дечак-приповедач у почетку не зна, али касније сазнаје да му је мајка, заправо – тетка; да ујак умире од канцера који се злокобно наставља кроз породично стабло; да очево бекство од куће и породице има много дубљи мотив од површности и алкохолизма. „Са друге стране, визура приповедача у трећем делу романа креће са супротних позиција, од стабилне перспективе зрелог човека који има рационалан однос према сопственој прошлости и детињству, али која полако почиње да бива нарушавања током приповедања, све до коначног сагледавања сопственог положаја као потпуно неизвесног и нелогичног, једнако обележеног неразумевањем и страхом какве је спознао мали приповедач на почетку књиге. Тиме се на самом крају романа затвара пун круг не само у хронолошком и тематском смислу већ и на нивоу наратолошке поставке. Дете-приповедач и (одрастао) човек-приповедач заменили су места, а да су суштински остали исти” (Илић 2010: 205). Тако ће се почетно, приповедачевим узрастом мотивисано „наивно” разумевање живота претворити у доминантну карактеристику приповедачевог односа према стварности уопште. „Нераздевање” које се у почетку иронично успоставља према језику одраслих, њиховим поступцима, понашању и међусобним односима прерашће у уметнички мотивисан наговештај и антиципацију далеко озбиљније врсте *нераздевања* коју приповедач касније исповеда као већ одрастао човек. Суштинско и судбинско нераздевање себе, као и света око себе, на самом крају књиге, биће и дословно потврђено обележавајући приповедачев живот у целини.

Доносећи живо и аутентично доживљаје детињства, роман *Гори Морава* може отуда да се чита и као литерарна илустрација конституисања основног доживљајног и искуственог врела будућег уметника, поетизована аутобиографија једног писца који је на путу одрастања асимиловао различите и разноврсне светове испуњене „патњом, трпљењем и пригушеном тугом”, као и посебну врсту осетљивости за патње детета и детињства која је пронашла свој језички еквивалент у његовом уметничком стварању.

ИЗВОРИ

- Драгослав Михајловић, „Гори Морава”, Лом, Београд, 2002.
Драгослав Михајловић „Ухвати звезду падалицу” Бигз, СКЗ, Просвета, Београд, 1984.
Драгослав Михајловић, „Фреде, лаку ноћ, Бигз, СКЗ, Просвета, Београд, 1984.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић, Момчиловић 2009: Д. Ајдачић, З. Момчиловић (прир.), *О делу Драгослава Михајловића*, Врање: Учитељски факултет у Врању.
Бут 1976: В. Бут, *Реторика прозе*, Београд: Нолит.

- Вуковић 1996: Н. Вуковић, *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Подгорица: Унирекс.
- Илић 2010: Б. Илић, Поетички преображаји у приповедању Драгослава Михаиловића, у *Савремена проучавања језика и књижевности*, књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 195–210.
- Јанковић 1995: В. Јанковић, О Животном и уметничком, *Повеља*, бр.3, Краљево, 9–15.
- Микић 1994: Р. Микић, Повратак у детињство, Београд: *Књижевне новине*, 889/ 890, Београд, 9–10.
- Миочиновић 2002: Љ. Миочиновић, *Пијажеова теорија интелектуалног развоја*, Београд: Институт за педагошка истраживања.
- Михајловић 1995: Д. Михајловић, Тело и душа, *Политика*, 1.април, Београд, 16–17.
- Михајловић 2010: Д. Михајловић, *Више сам волео да слушам него да приповедам*, Разговор Драгослава Михајловића са др Робертом Ходелом, у *Пут по непроходи*, приредио М. Пантић, Београд: Библиотека града Београда.
- Пантић 1994: М. Пантић, О истом из другог угла, *Политика*, 9. јул, Београд, 16.
- Пијановић 2005: П. Пијановић, *Наивна прича*, СКЗ.
- Рибникар 1987: В. Рибникар, *Могућности приповедања*, Београд, БИГЗ.
- Савић 2010: М. Савић, у *Пут по непроходи*, Београд, Библиотека града Београда.
- Чуковски 1986: К. Чуковски, *Од друге до пете*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шоп 1994: Љ. Шоп: Да ли гори живот, *Нин*, 17. јун, Београд, 43.

Violeta P. Jovanović

THE CONSTRUCTION AND THE VISAGE OF THE NAIVE CONSCIOUSNESS
IN THE WORK OF DRAGOSLAV MIHAJLOVIĆ

(Summary)

What we call the child's nature becomes the challenge for the poetic creation, so in that sense in the novel *Morava burns* (the original title is *Gori Morava*) it is specially apostrophized the immanent characteristics of a child who even though grows up in the world that is not adequate to its developmental needs, defends and shows its authentic being and one's own philosophy of life. Bringing lively and authentically the experience from the childhood, the novel *Morava Burns* can be read as a literal illustration of the constituting the basic experiential well of a future artist, poetical auto-biography of a writer who, during his growing up, assimilated different and various worlds filled with "suffer, grief and subdued sorrow" as well as the special kind of sensitivity for the child's suffering and its childhood that found the linguistic equivalent in his literal creativity.

Марко С. АВРАМОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

РОМАНИ ВЛАДИМИРА ТАСИЋА У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ¹

У нашем раду обратили смо пажњу на однос романа Владимира Тасића према струјањима у савременој српској прози, према постмодернизму као и према неореалистичким тенденцијама које у њој постоје. Такође смо покушали да осветлимо Тасићев однос према двојници за његово књижевно искуство веома важних писаца, према Данилу Кишу и Давиду Албахарију. Тасићева есејистика била нам је од драгоцене помоћи у овим нашим намерама. На основу наших истраживања Тасићево прозно искуство испоставља се као веома важно за савремену српску књижевност, како на естетском тако и на књижевноисторијском плану. Наиме, иако у својим романима полази од постмодернистичких премиса, он, ипак, не остаје у оквирима постмодерне прозе, већ тражи нове путеве за свој књижевни израз. Тако Тасић у свом роману *Опроштајни дар* долази до типа писања који бисмо могли означити као нови сентиментализам, док у *Стакленом зиду* имамо посла са особеним типом документарне прозе. У својим романима Владимир Тасић се на врло занимљив начин одређује према неореалистичким тенденцијама у савременој српској прози.

Кључне речи: проза, поезика, постмодернизам, неореалистичке тенденције, нови сентиментализам, документарност.

Појава *Хазарског речника* 1984. године најчешће се узима као година почетка премоћи постмодерног начина прозног обликовања у српској књижевности. Иако је постмодернизам од стране многих књижевних теоретичара различито перципиран, па су тако становишта, рецимо, Фредерика Џејмсона и Линде Хачн о његовим поставкама прилично различита, а Ихаб Хасан је приметио да „овај термин пати од извесне семантичке нестабилности” (Хасан 1983: 455), ми ћемо се ипак држати варијанте постмодернизма која је одомаћена у српској књижевности, пре свега код скупине писаца у књижевној критици познате као „млада српска проза”. Овај термин у нашој критици се одомаћио као ознака за књижевну генерацију која је дошла после Павића (а чија је претходница био Давид Албахари), и која се може сматрати сре-

* mrkavramovic@yahoo.com

¹ Текст је резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

дишњом генерацијом постмодернистичког правца у српској књижевности. Они су „извукли крајње консеквенце постмодерних наговештаја код Киша и Пекића” (Владушић 2007: 20). Основном одликом младопрозаиста сматра се „поигравање унутар књижевног простора”, како каже Слободан Владушић (Владушић 2001: 20),² па је тако постмодернизам, по речима Владимира Тасића, чијим ћемо се књижевним делом највише бавити у овом раду „у Србији стекао репутацију естетизма и академског бекства од стварности” (Тасић 2009: 49).

Средином деведесетих година међу писцима наредне генерације уочавају се извесне поетичке промене, које је критика означила као неореалистичке. Као главне представнике ове поетике Слободан Владушић између осталих наводи Зорана Ћирића и Владимира Арсенијевића (в. Владушић 2007: 26–35). Заправо, као кључну годину за пробој „новог српског реализма” могли бисмо узети 1994. годину у којој је објављен Арсенијевићев знаменити роман *У потпалубљу*. Као главну особину „неореализма” Владушић наводи да постаје много важније шта се говори од онога како се говори (в. Владушић 2007: 29), а могли бисмо још додати да се из текста бришу било какве алузије на књижевне референте. То је, дакле, контекст у коме су се појавиле прве Тасићеве књиге.

Владимир Тасић се у српској књижевности јавио у другој половини деведесетих година двома збиркама приповедака које је малобројна критика која је о њима писала оценила као борхесовски тип прозе „која је пре била чврста конструкција него салва осећајности” (Владушић 2001: 935), на трагу неких сличних покушаја којих није било мало у нашој прози у претходне две деценије. Уосталом, једна од реченица коју у Тасићевој књизи *Радост бродоломника* налазимо гласи: „Библиотека је, кажу, безгранична” (Тасић 1997: 9). Ове две његове књиге нису, међутим, учиниле да Тасић постане значајна појава у савременој српској књижевности како на естетском тако и на књижевноисторијском плану. То су учинили тек његови романи. Наравно, не сматрамо да је томе разлог само чињеница да је Тасић почео да пише овај популарнији прозни жанр, већ стога што је дошло до одређених поетичких померања у његовој прози која би могла имати и неке шире импликације за српску прозу на почетку двадесет и првог века уопште. Наиме, Тасић је у својим већим прозним делима извршио један заокрет у односу на своје, да тако кажемо, борхесовско и младопрозаистичко књижевно наслеђе. Иако је и у његовим романима књижевна критика уочила изванредан утицај стварности, па тако Михајло Пантић каже: „У *Опроштајном дару* тематизује се, у основи, једно искуство које је у српску књижевност крајем XX века дошло из морбидне стварности, а не из имагинације – искуство одласка.” (Пантић 2003: 179), Тасић није желео да крене путем којим су се упутили њему генерацијски блиски аутори Арсенијевић и Ћирић. Уосталом, оваква врста

² Више о „младој српској прози” видети у: Александар Јерков „Господар прича (оглед о младој српској прози)”. У: *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*. Подгорица/Никшић: Октоих/Универзитет, 1992., као и у: Михајло Пантић, *Александријски синдром*. Београд: Просвета, 1987.

радикално другачије поетике нискомиметске оријентације није се показала сувише плодноном. Владимир Арсенијевић, који се може сматрати за најрепрезентативнијег представника овог књижевног усмерења, врло брзо је после првог успелог романа написао неколико дела знатно слабијег квалитета, а потом и упао у извесну стваралачку кризу, па је тако његова планирана романескна тетралогија, врло индикативног наслова, *Cloaca maxima*, до данас остала незавршена. Према Арсенијевићу, као синегдохи овог неореалистичког таласа у савременој српској књижевности, Тасић се на једном месту у свом роману првенцу *Опроштајни дар* на врло интересантан начин одредио. Наиме, у једном тренутку приповедач нам саопштава да је његов пас играјући се упропастио изванредан број његових књига и текстова. Међу књигама због којих приповедач није посебно жалио што су биле предмет на којима је његов псић оштрио зубе, и које су биле смештене на најнижој полици његове библиотеке, налазио се и роман *У потпалубљу*. Овим гестом Тасић је направио један одлучан отклон од прозе нискомиметског типа, и обелоданио своје становиште да заснивање поетике на тим основама не може донети дела трајније вредности, тј. да дела настала на основу такве поетике не могу одолети зубу времена који се у овом Тасићевом роману тренутно нашао у устима приповедачаевог кућног љубимца.

Тасићев однос према постмодернизму је за разлику од његових вршњака, неореалиста, који су га једноставно одбацили, био знатно другачији и сложенији. Тасић је уверен да се мора направити одређени поетички искорак у односу на „специфичну форму домаћег постмодернизма” (Тасић 2009: 49), па тако у свом есеју „Снежни човек и паралакса”³ каже: „Порицање значаја актуелне историје, па и историје уопште тада је узело облик принципијелног ограничења које је допринело да домаћа постмодерна књижевност у новим околностима изгледа напросто немодерно” (Тасић 2009: 49). За проналажење излаза из овакве ситуације Тасићу је било драгоцено искуство Давида Албахарија и промена која се средином деведесетих одиграла унутар његовог опуса. Отуда није нимало чудно што главни јунак *Опроштајног дара* у српској књижари у Торонту купује баш његову *Кратку књигу*. Овај кратки Албахаријев роман управо представља почетак преокрета који се у његовој прози збио, као и први део незваничне изгнаничке трилогије Албахаријеве, која је Тасићу, поготово његовом првом роману, врло блиска. Ову промену код Албахарија Владимир Тасић види као „ослобађање, проширивање тематског репертоара” (Тасић 2009: 49), али и као поновно отварање теме односа етичког и естетичког елемента у уметности „и стога”, како Тасић истиче, „представља кључан догађај у постмодерној књижевности на српском језику” (Тасић 2009: 49). После читања овог есеја постаје јасно да је наш аутор одлучио да следи трагове које је у канадском снегу оставио Албахаријев *Снежни човек*. Али, ипак, чини нам се да Тасић у сва три своја досадашња романа прави и мали помак у односу на ову промењену албахаријевску пос-

³ Тест је објављен у књизи: *Ударање телевизора: колебање посткултуре*. Нови Сад: Адреса, 2009.

тмодерну поетику. Наиме, у сваком свом роману, крећући са позиција које су уписане у постмодернистички поетички круг, Тасић одлази и корак иза граница овог поетичког система. Он то чини на врло различит поетички начин, што потврђује велику способност овог писца за трансформативност у оквиру сопственог опуса. Али, хајде сада да погледамо како то у књижевној пракси, тј. у његовим романима изгледа.

У свом првом роману *Опроштајни дар* (2001) Тасић има амбивалентан однос према постмодернизму. С једне стране, и он сам попут Албахарија уводи на дискретан начин историјски оквир у своју причу. Ова историјска позадина је најучљивија када приповедачева жена прича о разлозима због којих је напустила своју земљу. Владимир Тасић на тај начин следи онај албахаријевски модел из *Снежног човека*, с једне стране суптилно увођење историјског оквира, док се са друге задржавају карактеристични постмодернистички поступци, па су тако метафикционалност, интертекстуалне играрије, енциклопедичност у овом роману итекако присутне.

Али, чини нам се да се сваки од ових постмодернистичких елемената у *Опроштајном дару* у одређеној мери поткопава, „све је ту, али је на неки начин измењено” (Тасић 2009: 63). Тако се, док текст одмиче, паралелно са приповедањем догађаја одвија и приповедање поетике, које се, иначе, одређује као једна од кључних особина постмодернистичке књижевности.⁴ Али, баш у тренутку када долази до кулминације овог метапрозног тока, тј. када се разматра коначни облик романа, следи извештајни отклон од одређених постмодернистичких постулата. Тако приповедач за свој роман каже: „не, није то fuga мада би се по смењивању излагања и епизоде могло помислити да јесте. Fuga је само празна игра форме, музички текст који се одриче свега стварног те му стога не преостаје ништа друго него да унедоглед подражава самог себе. Не није ово fuga. Концерто, можда” (Тасић 2001: 91). Тасић на овом месту разматра изабрани приповедни облик који је он (односно његов приповедач) метафорично назвао *концертом* и који ставља насупрот нечему што исто тако метафорички одређује као *fugu*, а што би се могло схватити као облик уметности која остаје затворена сама у себе и која се исцрпљује у поигравању унутар уметничког, у овом случају, књижевнога поља. За разлику од *fuge*, *концерто* има два лица, у њему се смењују два лица: оно аутореференцијално „излагање” и оно окренуто ка стварности „епизоде”. Дакле, унутар поступка који се врло често сматра као једно од кључних одређења постмодерне прозе, Тасић прави отклон од оне српске варијанте постмодернизма која му непосредно претходи.

Исто тако један од главних начина на који Тасић гради текст свог романа јесте добро позната техника пронађеног рукописа, врло заступљена у постмодернизму. Тако се чини да приповедач обликује причу низањем коментара који се наслањају на есеје његовог преминулог брата. Али, што приповедање више одмиче, братовљевни текстови које приповедач цитира, коментарише и

⁴ О овом аспекту посмодернистичке прозе видети: Александар Јерков „Господар прича (оглед о младој српској прози)”. У: *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*. Подгорица/Никшић: Октоих/Унирекс, 1992.

на њих се позива, један за другим поступно ишчезавају, па је сам приповедач принуђен да их допуњује према свом сопственом сећању, те се тако са позиције пуког приређивача он враћа на позицију са које има слободу да поново фикционализује своју причу. Ово је у својој критици Тасићевог романа запазила и Душица Поттић која каже: „И док актуелна књижевност полази (од измишљеног) туђег рукописа који „приређује” од чињеничних података и псеудочињеница, Тасић у *Опроштајном дару* евоцира све те поступке, али тако да их не без извесне пародијске ноте, у бити укида. Лишен залеђине опипљивог трага, приповедач мора да се суочи са животом. Са стварношћу, тачније са њеним нематеријалним еквивалентом – успоменама” (Поттић 2002: 116). Тако у *Опроштајном дару* имамо неку врсту повратка приповедног субјекта, рекли бисмо ми, који не ишчезава у бескрајним текстовима који се један за другим појављују и један другог дозивају, већ, напротив, они нестају у корист приповедача и његове моћи имагинације и евокације. Тако се овим поступком долази до повратка приповедачке субјективности, која је из многих постмодерних текстова потиснута, па тако Тасић, служећи се поступцима карактеристичним за постмодернизам, чини још један искорак из њега.⁵

Овај повратак приповедачке субјективности нас води ка још једној особини којом овај роман надилази постмодернистички образац од кога је кренуо. То су они „ничим изазвани лирски узлети”, како их сам приповедач одређује. У свом пажљивом читању ове Тасићеве књиге и Теофил Панчић ову црту види као главно место одвајања овог романа од постмодернизма и романа Давида Албахарија: „У том је смислу *Опроштајни дар* становити поетички заокрет [...] не толико због бројних ситних, али упадљивих упада хиперреалистичких детаља [...] и у сваком тренутку веома јасног просторно-временског лоцирања збивања, колико због прожетости књиге оном врстом најфинијег, а опет сасвим непатетичног лиризма, какав не може да буде одвише „папирнат” ако писац помало не „приземљи” тон” (Панчић 2006: 67). Овај лиризам у Тасићевом роману могао би се можда довести у везу са оним термином који је у књижевноисторијску периодизацију увео руски теоретичар књижевности и културе Михаил Епштејн, а у питању је нови сентиментализам. Овим термином Епштејн означава књижевност коју карактерише „сентименталност, замишљеност, тиха медитација, танана меланхолија” (Епштејн 1998: 138). У постмодернизму је по Епштејну било немогуће „да се озбиљно, у правом смислу, употребљавају речи као што су „душа”, „суза”, „анђео”, „лепота”, „добро”, „правда”, царство Божије”. А овде [...] одједном се опет пишу те речи, а неке још и великим словом („Лепота”, „Добро”, „Правда”, „Царство Будуће”), што је чак и у 19. веку изгледало високопарно и старомодно. (Епштејн 1998: 137) „У томе и јесте ствар”, каже даље он, „што су се те речи и појмови, током своје неупотребе, очистиле од оне надмености и скрупулозности, које им је придавала вишевековна традиција званичне употребе”, па тако оне по Епштејну представљају „прве нађене и последње

⁵ О приповедном субјекту постмодерне прозе видети у: Радоман Кордић, *Постмодернистичко приповедање*. Београд: Просвета, 1998.

преостале речи, које, у суштини немају чиме да се замене.” (Епштејн 1998: 137) Посебно је значајно то што се нови сентиментализам у руској књижевности рађа из концептуализма, најрадикалнијег облика постмодернизма у тамошњој књижевности. Могло би се слично рећи и за Тасићев роман, од постмодерних поступака и закона од којих се полази, лагано се током романа ступа на тло новог сентиментализма.⁶ Током целог Тасићевог романа се, наине, могу пратити два принципа: принцип срца и принцип разума, или можда још боље принцип вере и принцип сумње. Представници принципа вере и срца су приповедачев брат, његова жена и сатир Марсија, док су представници овог другог старогрчки бог Аполон и инжењери, менаџери и програмери из „Центра за људску симулацију” у којем је главни јунак запослен. Аполон се у роману назива „прототипом анатома” (Тасић 2001: 44), који сецира срце сатира Марсије не би ли дошао до његове бити, до оне тајне која га покреће. Али, како се даље у роману каже: „живот Аполону увек измиче, као што му је измакла и Дафне” (Тасић 2001: 46), зато што у том свом педантном расклапању Марсијиног срца он сецира оно што је већ мртво и што је неухватљива суштина већ напустила. Ово аполонијско сецирање Марсијиног већ мртвог срца могло би се у једном можда чак и превише слободном повезивању схватити као метафорична слика деридијанског бесумучног трагања за апоријама у тексту после кога од њега остаје само маса слова из које се изгубио сваки коначни смисао. Као што Аполон не успева да ухвати суштину, тако и маса програмера, информатичара и инжењера из „Центра за људску симулацију” не успева, после година рада и стотина уложених милиона долара, да симулира само један једини откуцај свињског срца. У роману, дакле, сваки напор да се до скривених суштина дође рационалним путем пропада. Досегнути тајну људског срца, душе и љубави бива могуће једино на начин епифанијски. Тако главни јунак и његова жена сједињени снажним љубавним осећајем успевају да, у једној помало сакралној атмосфери обележеној присуством хлеба и вина, у ватри, у којој су сагорели остаци покојног брата, угледају истинско чудо. „Међутим, предвече смо отворили пећ и угледали нешто што никад нисмо видели, нешто што би се чак и у ова времена свеопште сумње и неверице могло назвати уметношћу, поезијом, сјајем једног великог, превеликог срца. Стајали смо крај пећи и држали се за руке. Дланови су нам били

⁶ Тасићев искорак у подручје новог сентиментализма не би се могао сматрати усамљеним у нашој књижевности. Наине, још један не тако мали број значајних српских савремених аутора могли бисмо подвести под ову стилску формацију или можда боље рећи прозну тенденцију или струјање. Поред Тасића својим прозним делом блиски ономе што условно називамо „нови сентиментализам” могао би се означити Срђан Ваљаревић, чији прозни (а и песнички опус) карактерише изразити исповедни тон, и исто тако говор о неким помало архаичним стварима као што су љубав, пријатељство, туга... У просторе новог сентиментализма бисмо, по нашем осећају, могли сместити и у претходним годинама изашле збирке још једног (бившег?) постмодернисте, у питању је Михајло Пантић. Блиске новом сентиментализму посебно би могле бити означене његове последње две збирке прича *Ако је то љубав* (2003) и *Овога пута о болу* (2007). Иако Пантић и у њима остаје у простору карверовских прича о малим људима са маргине, приче из ове две Пантићеве збирке ипак се окупљају око две „велике теме” о којим он жели да нам прича.

влажни од зноја и суза. Пиши о томе, рекла је; пиши о томе. И ја сам писао” (Тасић 2001: 138).

Присуство новосентименталистичких елемената је на овом епифанијском крају романа и највидљивије, па се тако директно и именују појмови којима Тасић „чак и у овим временима сумње и неверице” (ово је, рекли бисмо, директна алузија на постмодерно доба чији је заштитни знак постала априорна сумња) жели да поклони поверење, па их зато пише без наводника и трунке ироније. Он то чини зато што ове речи епштејновски речено „немају чиме другим да се замене”. Потврду за ове наше ставове налазимо и код Теофила Панчића који у свом кратком, али изузетно проницљивом тексту још каже: „Такође, ово је нестереотипна прича о љубави и самоћи, а са тако ’тешким’, тако *архаично неироничним* речима критика увек има проблема, баш као и приповедачи: баналност увек вреба иза угла. Али нису ли све те ствари о којима (и) Тасић пише заправо једине праве теме, дочим је све остало трућање и *швапско тра-ла-ла*? Па наравски: но, баш зато, било је одважно покушати написати овакву књигу; несумњив успех је, ваљда, *награда за веру*” (Панчић 2006: 67–68).

Присуство вере у ових неколико архаичних речи приповедач Тасићевог романа образлаже речима „да сумња без вере нема никаквог значења, те да стога обожавање параноичног Креза, баш као и вера без сумње, води само у екстазу муцања...” (Тасић 2001: 93). Из овога нам се чини јасним да је Тасић врло свестан времена сумње које му претходи, али итекако свестан достигнућа уметности инспирисане искључиво сумњом, због тога је потпуно у духу претходних Епштејнових разматрања које смо навели, потребно поново афирмисати принцип вере. Тасићев приповедач нам зато у наредних неколико редова и излаже своје главни кредо: „верујем (желим да верујем јер у то је он веровао) да се у сваком, ма како маленом, на први поглед безначајном узорку муља од ког смо створени, може пронаћи материјал који се топи у врелим пећницама душе, топи се, чврсне, хлади, и напослетку постаје оно што понекад називамо поезијом” (Тасић 2006: 93–94). Овакву приповедачку убеђење из *Опроштајног дара* могли бисмо детерминисати као повратак есенцијализма, који је од стране постмодерних теоретичара био изложен жестокој критици.

Тасићев говор о љубави без наводника у *Опроштајном дару* свакако је у складу са његовим одбијањем да прихвати радикалне концепције постмодернизма. Писати као новосентименталиста значи поново поклонити поверење неким традиционалним вредностима и да се бар на трен ослободити сумње која је постала нека врста заштитног знака постмодернизма.

Што се другог романа *Киша и хартија* (2004) тиче он се показује као најпроблематичнији за нашу тезу о Тасићевом односу према постмодернизму. За разлику од *Опроштајног дара* који свакако у себи садржи бројне постмодерне поступке, али их у доброј мери и превазилази, као што смо, надамо се, видели у наведеним примерима, *Киша и хартија* се у великој мери уклапа у прототип постмодернистичког романа. Додуше не онаквог какав је био уобичајен у дотадашњој српској постмодерној књижевности. За разлику од доминантног борхесовског модела постмодернизма у српској књижевности

осамдесетих и са почетка деведесетих, Тасић доноси једну нову врсту постмодерне поетике у нашу књижевност, која са собом доноси и ново схватање ерудиције у времену „у коме је музика сфера – електронска музика” (Владушић 2007: 153). Отуда би се Ниновом и Виталовом наградом овенчан роман *Киша и хартија* могао сматрати ако не кораком унапред, онда свакако неком врстом корака у страну у односу на постмодернистичку парадигму српске књижевности. У ствари, Тасић и овде показује своју даровитост за иновацију, па тако у знатној мери проширује поетички хоризонт постмодернизма у српској литератури. Према Слободану Владушићу *Киша и хартија* „представља прву озбиљну и промишљену рецепција *пинчоновске* поетике у српској књижевности” (Владушић 2007: 153). Ову своју сродност са Пинчоновом Тасић не скрива јер на једном месту и говори како се једном од главних јунака од читаве савремене америчке књижевности највише допала прича са ентропијом и журком, чиме се алудира на најпознатију причу овог аутора под насловом „Ентропија”. Али поред Пинчона Тасићев роман у великој мери можда се може довести у везу и са једним другим америчким савременим писцем, који такође на изврстан начин прави искорак из постмодернизма у којем је поникао – у питању је Дон ДеЛило.

Конечно, у за сада последњем Тасићевом роману *Стаклени зид* поново долази до одређеног поетичког прекомпоновања. Тематски роман остаје близак његовим претходним остварењима, опет је у питању прича о изгнанству, али се на обликовном плану у једном току романа, који више од било ког досадашњег Тасићевог остварења реферира на историјске догађаје из недавне прошлости, уводи проблем документарности. Поигравање документима је иначе врло често присутно у постмодерној прози. Ова постмодернистичка струја је веома присутна и међу српским постмодернистима, пошто се за главног промотера оваквог поступка у савременој књижевности најчешће наводи Борхес, чији је утицај на нашу књижевност на крају седамдесетих и на почетку осамдесетих година био знатан. Циљ оваквог поигравања са документима је да покаже да је сваку истину могуће оспорити, да се све може довести у питање, па чак и „истина” која има чврсто упориште као што је документ. За постмодернизам не постоји Истина, са великим словом, већ само „истине”.

Документи на које се Тасић у овој књизи ослања и помоћу њих гради причу су из књиге сакупљених чланака и писама трагично страдале београдске новинарке Даде Вујасиновић *Сведочења (из обешчашћене земље)*. Али Тасићев однос према документима је знатно другачији од постмодернистичких. Он свој модел употребе документарне грађе гради имајући у виду искуство Данила Киша. О Кишовој употреби докумената Владимир Тасић је и написао есеј под називом „Предлог за размишљање о Кишу”.⁷ У овом свом тексту он, како сам каже, настоји да прошири поље за разговор о Кишу и да га извуче из посматрања у чисто борхесовском кључу, које је било условљено расправом која је избила око *Гробнице за Бориса Давидовича* и појавом *Часа*

⁷ Текст је објављен у Тасићевој књизи: *Њушкачи јабука*. Нови Сад: Светови, 2005.

анатомије који је тим поводом написан: „та је расправа управо због своје несумњиве важности за собом оставила наслеђе – „борхесовско”, рецимо – за које мислимо да је дошло време да буде преиспитано, реконструисано, како би се Киш могао изнова разумети, у једном ширем контексту” (Тасић 2005: 130). По Тасићу „Кишова уметност, а то је упркос иронији трагична уметност, задире и рањава много дубље него што се чини ако је посматрамо само у том (рецимо) фукоовском оквиру, где истина мора увек бити под наводницима јер је конструкт дискурса, производ језика, технике, вештине” (Тасић 2005: 130). За разлику од младопрозаиста који су Киша углавном видели као промотера борхесовске поетике, Тасић жели да нам укаже на једног другог Данила Киша, оног који у својим саветима младом писцу каже: „Не заступај релативизам свих вредности: хијерархија вредности постоји” (наведено према Тасић 2005: 129).

Према Тасићу, трагика Кишове уметности је у томе што је он дошао до сазнања да је оваквим поступком поигравања документима сваку причу могуће оспорити и представити је тако као да није постојала. Оваквим сагледавањем Киша у једном другачијем кључу, Тасић прави и један отклон у односу на своје изабрано књижевно наслеђе. Када се узму у разматрање његове збирке прича, јасно је да је за Тасића (што смо већ поменули) најважнији писац Борхес. Неоспорно је да је у Тасићевој прози још раније дошло до извесног поетичког заокрета, јер ако би следио до краја постмодернистичку парадигму, Тасић би морао доћи на позицију крајње релативности, и суочити се са истим оним кишовским, горе поменутиим спознањем, да је сваку смрт мистификовањем докумената и цитата могуће оспорити, а то је оно што Тасић у свом роману, као и раније Киш у *Гробници за Бориса Давидовича*, никако не жели. Документа Тасић користи на исти начин како их је у својој, претходно поменутој, чувеној збирци приповедака користио и Данило Киш. Грађа од које Тасић обликује причу о новинарки Дади Вујасиновић служи не за некакву постмодернистичку играрију, већ као продужетак и подршка сећањима, како би се истинитост исприповеданог потврдила. Овако нешто је неопходно због варљивости сећања, па тако одомци из интервјуа и чланака Даде Вујасиновић стоје као чврста и поуздана места око којих се прича о прошлости формира.

Тасић Киша, кога у свом есеју наводи и као очинску фигуру, следи и у питању сврхе књижевности. „У огледу ’Буриданов магарац или писац у хаосу свет’, пре реторског питања којим завршава текст, Киш каже: Шта, дакле, може једна књига? По свом присуству, она детерминише простор у којем је насилна смрт скандал: она даје смисао тој смрти” (Тасић 2005: 135). Нама се чини да је својим последњим романом и Тасић желео да да смисао једној (по свему судећи насилној) смрти. У трагичном одсуству истине, Тасић жели да писањем испуни тај празан простор. Он се поново суочава са Кишовим трагичним искуством и користи га, желећи да исприча *књижевно истиниту* причу о смрти новинарке, а за то му је потребан Киш, који је „осећао ту обавезу бескрајног осмишљавања, то бреме писања, увек изнова, оног што је било, јер истина постоји али није присутна. Она је трагично одсутна, као жртве које не могу да сведоче” (Тасић 2005: 135).

Поступак поигравања документима није само привилегија постмодерне књижевности, па тако ми видимо како се у роману управо документи лажирају, фалсификују. Иследници који утврђују узроке смрти новинарке у њеном стану кривотворе податке, испуњавају формуларе лажираним фактима. Тасић у свом роману зато уноси један етички коректив у постмодернистичко књижевно искуство јер се „у диму безграничног тумачења олако губи стварност једног изгубљеног живота” (Тасић 2008: 188). Прича о смрти Даде Вујасиновић не може се испричати на основу постојећих докумената, она су међусобно противречна, па зато треба да постоји ова књига, која ће упркос тој гомили противречних докумената успети да нас суочи са искуством једног „конкретног и непоновљивог живота жене, која је некога волела и хтела да је неко воли, и свирала је усну хармонику у мраку, и уживала је у укусу смокава, и јела мариниране печурке директно из тегле, и узимала часове сликања, и носила драп мајицу и тамнозелене панталоне, и два џемпера, ручно штрикана, розе и жути, и ишла закопчана до грла по врућини на неки интервју, док су се други купали, и бојала се али је била одважна, и веровала је да ће је јавност заштитити, и писала је онако како је мислила да треба писати, онда, у време умирања” (Тасић 2008: 188).

Као што видимо, Тасић се у својим романима све више одмиче од крајњег релативизма који нам нуди постмодерна теорија, и залаже се за повратак есенцијализму и извесној хијерархији вредности. Томе смо били сведоци, како у његовом првом роману, где се о сушини и бићу љубав не може писати, али она ипак постоји као „једини дар” до чијег је спознања могуће доћи на начин епифанијски, мистични. У *Стакленом зиду* пак, књижевност постоји да би се одсутна истина, коју једино зна жртва која не може да сведочи, испричала. Овакво Тасићево кретање од Борхеса и постмодерне ка његовој критици није видљиво само у Тасићевој прози већ и у његовим теоријским радовима, па се тако у књизи *Математика и корени постмодерног мишљења* (2001) Тасић бави математичким подстицајима постмодернистичке релативности, док се у његовој другој, ових дана изашлој књизи, *Светови Алена Бадјуа: математика, поетика, политика* (2011) Тасић окреће математици, коју и Бадју користи у исте сврхе, као некој врсти ослонца и бране од радикалног релативизма постмодерне.

ЛИТЕРАТУРА

- Владушић 2001: С. Владушић, Мозак и срце, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, 468/6, 935–938.
- Владушић 2007: С. Владушић, *На промаји*, Зрењанин: Агора.
- Епштејн 1998: М. Епштејн, *Постмодернизам*, Београд: ZEPTEK Book World
- Пантић 2003: М. Пантић, *Александријски синдром 4*, Београд: Просвета.
- Панчић 2006: Т. Панчић, *На hartijskom zadatku*, Нови Сад: Dnevnik.
- Тасић 1997: В. Тасић, *Радост бродолонника*, Нови Сад: Светови.

- Тасић 2001: В. Тасић, *Опроштајни дар*, Нови Сад: Светови.
Тасић 2005: В. Тасић, *Њушкачи јабука*, Нови Сад: Светови.
Тасић 2008: V. Tasić, *Stakleni zid*, Novi Sad: Adresa.
Тасић 2009: В. Тасић, *Ударање телевизора: колебање посткултуре*, Нови Сад: Адреса.
Хасан 1983: I. Hasan, Pristup pojmu postmodernizma, Novi Sad: *Polja*, br. 297–298, 455–458.

Marko S. Avramović

NOVELS OF VLADIMIR TASIĆ IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY
SERBIAN LITERATURE

(Summary)

In our work we have paid attention to the relation of Tasić's novels towards streams in the contemporary Serbian prose, towards post-modernism, as well as towards neorelistic tendencies that exist in it. We have also tried to explain Tasić's relationship towards the two writers who are very important for his literary experience, and these are Danilo Kiš and David Albahari. Tasić's essays have been of great help in describing his poetics and its relation to the literary streams that preceded it. According to our research, Tasić's prose experience turns out to be very important concerning the aesthetic as well as literary – historical level. Namely, although Vladimir Tasić starts from post-modernist ideas, yet, he does not stay within the limits of post – modernist prose, but seeks for new paths for his prose expression. Thus, Tasić in his novel "The Farewell Gift" reaches the kind of writing that we can name the new sentimentalism, while in "The Glass Wall" we deal with a completely individual kind of documentary prose. In his novels, Vladimir Tasić also determines himself in a very interesting way towards neorealistic tendencies in the contemporary Serbian prose.

Key words: prose, poetic, post-modernism, neorealistic tendencies, new sentimentalism, documentary

Бранко С. ЛЕТИЋ*
Универзитет у Источно Сарајеву
Филозофски факултет – Пале

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

„САСУДИ” РЕЧИ АНЂЕОСКЕ ХРАНЕ И „ЧАШЕ” ЖИВОТВОРЕЊЕГ ПИЋА У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

У раду су посматрани приповедни облици у старој српској књижевности према оновременом ауторском схватању *речи* као изражајног средства и књижевног *текста* као „плетенија словес” у разним „говорним вештинама”, књижевним облицима, чију су функцију писци видели у педагошком, моралном и естетском деловању на читаоце/слушаоце. Преко разних алегија они су назначавали чулни карактер књижевне уметности, структуру књижевног дела те експлицитне и имплицитне облике приповедања.

Кључне речи: дело – трпеза; сасуди – жанрови; прича – јело; говорне вештине – украси.

1. „У почетку бјеше ријеч...”

У складу с јеванђељским речима „У почетку бјеше ријеч и ријеч бјеше од Бога и Бог бјеше ријеч”, српски средњовековни писци су видели књижевни текст као *плетеније словес* (Азбучник 1990: 252–255), „ткање” речима (РКТ 1992: „Текстура”) божанског порекла и садржаја. Усвојити књижевни текст, *наситити се словеса*, за њих је била својеврсна еухаристија¹ аналогна причешћу хлебом и вином („Једите, ово је тијело моје” и „Пијте, ово је крв моја”), литургијским симболима Христовог тела и крви. Није случајно Теодосије (13. век) назвао своје *Житије Светога Саве* „трпезом речи анђеоске хране” а архиепископ Данило Пећки (1270–1337) своје житије краља Милутина, према псаломској матрици, „животворећим пићем”. Њима су хтели да „насите” и „напоје” читаоце и тако испуне свој просветни, морални и естетски задатак јер „духовна повест носи гомилу радости послушним душама и лако одбацује и одгони читав облак печали” (Азбучник 1990: 71–72). Поређење

* vucilovac@hotmail.com

¹ Формулације „Једите, ово је тијело моје *новога завјета*” и „Пијте, ово је крв моја *новога завјета*” упућују на „усвојене” поруке текста као склопљени „нови савез” са Христом. То на визуелни начин потврђују и фреске на којима свеци гутају исписане ротулусе.

са трpezом (уп. Курцијус 1971: 143–145), поред симболичне истоветности *чулне* и *духовне* хране, упућује и на истоветност структуре књижевног дела и трpezе са свим сасудима, јер као што су поједина јела и пића на трpezи у различитим сасудима, тако је и књижевни текст, духовна храна и духовно пиће, у различитим књижевним облицима, (под)жанровима. Они у старој српској књижевности још чувају своју посебност, као „цветови у букету” с којим такође пореде књижевно дело, што потврђују етикетна именовања „похвале”, „слова”, „молитве” и „плача” у житијима; нпр, „*мољаше* се овако говорећи”, „и *са сузама* говораше”, „китећи *похвалама*”, „*плачући* жалосно говораше”, итд. Иста је функција и сасуда на трpezи и жанрова у делу: у сасудима су на трpezи главна храна и додаци, различити зачини, и пиће; у тексту су у жанровима главна прича и њени наративни, реторски и лирски додаци. И као што „прилози” и „зачини” треба да учине храну на трpezи пријатнијом, тако и мањи књижевни облици у делу, како стоји у *Речнику књижевних термина*, као „говорне вештине” и *украси* „треба да оживе текст и потакну код читаоца узвишене мисли и дубоке осећаје” (РКТ 1992: „Стил”). Слично и Теодосије жели „анђеоском храном” да „узбуди” своје читаоце, „лење духом”, и подстакне бар мало „ка врлини”.

2. „... достојно ко да исприча!”

Поред утилитарне, често пренаглашаване функције средњовековне књижевности, не сме се занемарити ни висок естетски захтев оновремених писаца. Код Теодосија га примећујемо у атрибуту „анђеоски” за „добар садржај” и „лепу форму”, а код архиепископа Данила у аналогiji житија краља Милутина са „венцем од неувелог цвећа”. Стефан Првовенчани, опет, псалме и појања у свом *Житију Светог Симеона* назива „цветићима”, тј. украсима житијне приче. Писци често истичу жељу да „слатко” говоре, да њихов текст буде „сат меда”, да поучне садржаје *зачине* разним додацима. На тај начин они указују да се књижевна уметност не обраћа само непосредно разуму. Још је св. Јован Злагоусти назвао чула *гледања, слушања, окуса и мириса* „капијама” кроз које се усељавају „добре мисли у град душе”. И Свети Сава говори о „премудрим чулима” *гледања, слушања, мирисања и миловања* кроз која се стари отац „насићавао” жељеног сина. И модерни теоретичари сматрају да читати на „структуралистички начин” значи „разабирати најједноставније гестове људске егзистенције и културе: гледање, говорење, слушање и читање” (РКТ 1992: 872). Чулна средства помажу да доживљај исказан артикулисаној речју буде потпунији, живописнији. Јер, слушањем се чује и разуме *реч* пуна „соли”, мисаоног садржаја и утилитарне поруке (Св. Симеон саветује: „храни речима срце своје, јер у њима је извор живота”), али слушањем се доживљава и *мелодија* као чулно деловање речи: Немања ужива у слушању „појања слаткогласне птице”, молитавна монаха Саве. У том „слаткогласном појању” треба подразумевати и уметничку функцију *мелодије* и

ритмике у појединим „говорним вештинама”, (под)жанровима. Пробуђена пролећна природа испуњава сва чула Деспота Стефана: слуха, *шумовима* које производи поветарац („ваздуха танкога неким гласовима глашењем”) милујући и његово лице, и *њуха* („од цветова пријатна мириса и травоносне”), и *гледања* прозрених слика („горама врхове, и луговима пространства и пољске ширине”). Сви ти чулни осети улазе „град душе” и слажу се у доживљај неисказиве лепоте („и самога човечанског јестатства обнављање и веселост”) садржан у усклику: „достојно ко да исприча?”

Према томе, сложени доживљај света је тешко адекватно изразити артикулисаној речју усмереном само разуму. Потребно је, каже Свети Сава, поткрепити изговорену реч и *погледом* („очи твоје нека право гледају”) и *већама* („веће твоје да се крећу на оно што је праведно”) и *ходом* („право ходи својим ногама и путове своје исправљај” – ССК 1970: 59). Ако се апстрахује морални смисао ових савета, онда се наведене чулне радње могу тумачити као атрибути „дживљенога говора”. Јер, очи су „прозори душе” па „гледање право” док се говори потврђује њихову истинитост и искреност, како каже Његош „очи зборе што им вели срце”; узвијање већама сугерише озбиљност речи и саживљеност говорника с њима, а ход (поред тога што синтагма „својим ногама” упућује на значај самосвести а савет „путове своје исправљај” на потребу самокритичности), може да буде и чулна потврда дубоких емоција, неисказивих речима. Такав је Теодосијев опис сусрета оца и сина на Светој Гори након више година: „... о несхватљиве им радости, што *исказати не умем!* Јер не беше *ни гласа* у обојице, и, *да не би задржан, отац наједном хоћаше пасти*”.

3. „Према вашем достојанству”

Иако је житије, као и други средњовековни књижевни облици, структурно и стилски канонизован жанр (Азбучник 1990: „Житије”), ипак се о сваком посебном тексту житија, и поред истог предмета, може говорити као засебној духовној „трпези” са различито *дизајнираним* „сасудима” већ према „достојанству” читалаца. Као што је познато, и Теодосије и Доментијан су писали житија о Светом Сави али су њихове „трпезе речи анђеоске хране” потпуно различите и по обради основне хране, приче о Светоме, и по „дизајну” сасуда на трпези, односно поджанрова у тексту. Теодосијева трпеза је намењена читаоцима скромнијег друштвеног статуса и знања („лењим духом”), јер треба са те трпезе да се „насите” поука и знања за што су услови „језик јасан и реч разумна”. Још су рани хришћански писци истицали да „онај који учи има нешто заједничко с оним који једе: једноме, као и другоме треба храну учинити *укуснијом* различитим зачинима” (Курцијус 1971: 144). Зато је на трпези храна, поучни садржај, на отвореним сасудима, као на дискосима „Тајне вечере”, да је разумеју и они „лењи духом”, односно „гледајући да виде”, и са онолико *зачина* колико је потребно, Теодосије каже „од чести” и

„с мером”, да лакше пробаве храну управо по улититарном ставу да „због непробављивости већине њих треба да се и сама она јела зачине” (Курцијус 1970: 144), и то у сасудима на које су они већ били навикли. Сам писац каже да су облици „приче” најважнији и најчешћи сасуди на његовој трпези у које ће разделити житије Светога, нпр: *прича* о Растковом бекству на Свету Гору, па *прича* о Стрезу, па *прича* о мирењу браће, итд. Најпре зато што омладина воли облик „приче” са ратничким, забавним садржајима, потом што је „лења духом” па им треба ангажовати чула, посебно вида: да „гледајући виде”. Узор му је Христос који је такође неуким говорио поуке „кроз приче”. Зато је његов сасуд отворен, дискос, на коме је *прича* о Светоме видљива, чулно конкретизована у „оживљени стуб”, у јасном хронотопу и чврстој узрочно-последичној вези приповедних делова. На „трпези” је, дакле, у првом плану „главно јело”, живот Светога, са умереном количином додатака и зачина,² што је аналогија превласти приповедног садржаја над пратећим поджанровима. С разлогом су књижевни историчари истицали да је његово дело „једножанровско”, „приповедачко”.

Доментијанова „трпеза” сасвим је другачија. Припремана је као „харизма” за краља Уроша, ктитора најлепших задужбина и фресака Милешеве и Сопоћана, доброг познаваоца уметности и књижевности. За његово префињено „непце”, на свечаној трпези је посебно припремљена духовна храна, у раскошним сасудима, како по етикецији и доликује владару. Причу о Светоме, чврсту храну, он је преточио у химну, божанско „пиће”, као што се и млеко, симбол основне хришћанске хране, умешним радом претвара у *сир*, алегорију препознатљивог садржаја за неуке, и у *маслац*, „сладак духовном непцу” учених. Очигледно су и њему биле познате ране хришћанске алегорије супстанци млека као троструког смисла Светог писма: прво „воденасте текућине” која приказује „хисторију”, „обичну супстанцију” у којој је „уживање оскудно”; потом супстанце сира као „круте хране, пуне садржине”, садржине „прича” намењених за поуке, и на крају маслаца, преобликоване изворне „воденасте текућине”, у „тропологију” која „прија *непцу духа најслађе*” (Курцијус 1971: 145). Доментијану су били важнији од основног „јела”, приче, свакојаки духовни ужици, сласни поетски „зачини”, од поучног приповедања *средњим* стилем, „јасним језиком”, важније узношење *високим* – метафоричним експресијама. На „трпези” за ученог краља нема „плитких” сасуда јер Доментијан прибегава узвишеном стилу чије су одлике „емоционалност појачана до егзалтације, експресија која се спаја са апстраховањем, апстракција осећања са апстракцијама богословске мисли” (Лихачов 1972: 137). За такав Доментијанов етерични садржај асоцијативних поетских слика, разуђених рефлексива и различитих филозофских реминисценција, били

² Хуманиста Марко Марулић, у Посвети свога житија о „пресветој Јудити” каже да неће читаоцима, такође неуким (који не знају учени латински језик), изнети само „причу о Јудити”, преузету из Библије, као што ни вешт кувар не износи на „господску трпезу” само „просто печено или кувано”, него ће причи додати разне „украсе” као што и кувар основном јелу, печењу, додаје раличите „зачине” („шафран, папар” и сличне ствари), да би слађе било оним који буду за том трпезом „благовали”.

су прикладнији *монументални* сасуди, тј. (под)жанрови развијани и на неколико страница; за пиће попут оног у *икосу* Светих отаца: „Чаша коју ја држим чаша је Премудрости / ово пиће Истине ја речју Божијом захватам” (Атанасије 2009: 16) били су прикладнији *дубоки* кондири да би задржали узбуркане „ритмичке валове” његових рефлексива и асоцијација; и *раскошног дизајна*, подобног његовом исихастички кићеном стилу и његовим метафорама светлости (уп. Трифуновић 1972: 349–371).

Зато је с правом речено да је његово *Житије Светога Саве* „поетско” и „вишежанровско”.

4. „Венац од неувелог цвећа”

Дакле, житије је духовна трпеза на којој је основно јело класична биографска прича на различите начине разрађивана. Да би та храна била „анђеоска” додају јој писци, попут куvara, бројне прилоге и зачине за које је потребан читав низ различитих сасуда приповедне, реторске или поетске природе. Тако је на „трпези речи анђеоске хране” и епска фабула с објективном тачком гледишта дистанцираног приповедача-аутора, и низ њених украсних додатака у облицима исказа литерарних јунака: њима се мења приповедна релација од спољашње ауторове до унутрашње јунакове, од посредног приповедања до непосредног казивања, од статичне (дистанциране) позиције свезнајућег приповедача у трећем лицу до динамичких промена казивачевих положаја и његовог непосредног миметичког говора. Према томе, дистанцирано објективно приповедање свезнајућег приповедача, *први је и најшири приповедни слој*, онај „видљив” и неуким. Ту причу допуњују и у њу се, као у Данилов „венац од неувелог цвећа”, *плету* „цвестићи”, друге „говорне вештине” карактеристичне за унутрашње казиваче, литерарно оживљене ликове („оживљене стубове”). Оне ће увек бити подешене према припадајућем жанру, нпр. похвали, молитви, плачу, слову, односно према етикецијама догађаја, понашања и подобне речи (уп. Лихачов 1972: 105–131). Тако су две сцене из Савиног житија „кир” Симеона, о абдикацији владара и смрти монаха, различите по жанру, сасуду „говорне вештине”, и по етикецијама усклађеним са природом догађаја и актера.

У првом случају Немања је још владар па је и његова геста у вези са тим статусом: заповедним „мир с вама” и „слушајте моје речи”, он је „оживљени стуб” моћног владара који доминира сценом. Његова реч надјачава жамор и плач масе, његова геста управља сабраним народом. Чак је и реч упућена синонима као аманет више опомена и наредба коју морају поштовати. Државни разлог је изнад родитељског осећања, у складу са сасудом реторског „слова”.

У другој сцени старац Симеон је „божји човек”, скромни монах на рогозници с каменим узглављем. Таквој сцени и тако фиксираном лику подешен је молитвени тон његових речи упућених присутним монасима, у топосима скромности баш према хришћанском ставу „бити мањи од најмањег”. Сада је његово

обраћање сину пуно нежности, а речи „чедо моје вазљубљено” пропраћене су и „говором” чула: *узимањем* Савине главе у руке, *љубљењем*, *миловањем* и *мирисањем*. Та нежност и благод изазивају у Савином сећању контрастне слике: „зар је то онај од ког су дрхтали многи!” Грађење слике и асоцијативно уоквиривање Немањиног живота у сасуд *некад* и *сад*, чине Савино приповедање на моменте изразито лирским. Он лиризам постиже „плетенијем” речи у „ритмичким валовима” подобним његовим емоцијама и асоцијацијама, стварајући од њих сасуд песме (Калезић 2010: 45-48). Миодраг Павловић (1973: 3) је последњи пасус његовог житија штампао у својој *Антологији српског песничтва* као малу песничку целину („Слово о мукама”) која се конотативно шири у универзалну рефлексију, чију је етеричну општост Свети Сава „заокружио” ритмичким границама у сасуд поетске „чаше”.

5. „Скратићу причу да не умножим писање”

Историчари књижевности оценили су Светога Саву као доброг приповедача, јасног и сажетог, писца који је умео да усклади пропорције свога житија са оквирним жанром типика и да пажљиво гради структуру своје приче. Свој сасуд ктиторског житија *дизајнирао* је према трпези правног типика одређивши се само за исечак из Немањиног монашког живота. Уоквирио га је уводном напоменом „Као што знате овај наш манастир” и завршном „Треба и ово да знате”, и тако истакао његову разлику од опширног сасуда житија којем би предмет приче биле и оне теме у завршној напомени (о рођењу, два крштења, два монашка лика, две сахране, итд) и његову функцију мањег сасуда у већем некњижевном сасуду *Студеничког типика*. И поред композиционог и тематског скраћивања предмета житија, он напомиње читаоцима „скратићу причу да не умножим писање”. То „скратићу” значи да ће о започетом причати тако да са што мање речи каже што више, што је блиско Андрићевом идеалу „да речима буде тесно а мислима пространо”. Да би то остварио Свети Сава прибегава разним „говорним вештинама” којим у мање поетске сасуде „кондензује” епско причање.

На пример, када Стефан Немања приликом абдикације код Петрове цркве држи опроштајни говор и при томе истиче искушења која је имао као владар Србије, он целу историју своје владавине сажима у псаламску слику: „А многи иноплеменици устадоше и нападоше ме *као пчеле саће*.” Ту није реч само о поетској слици „пчела и саћа”, него и о „скраћивању” дугих приповедања о рајском богатству Србије, о бројности непријатеља и тежини тих борби. Читава слика је мали поетски сасуд за „ритмички вал” емоција и рефлексија у инверзивном поретку реченица са акцентованом енклитиком на крају, као стиху.

За други пример кондензовања приповедног материјала у конотативни контекст може да послужи Савина скраћена „прича” о преносу Немањиних моштију са Свете Горе. Познато је да је „пренос моштију” и засебан жанр

(Азбучник 1990: 283–287), већи сасуд, и чест поджанр, мањи сасуд, у структури светачких житија са низом жанровских мотива и топоса. Свети Сава је целу причу, карактеристичну за тај (под)жанр, сажео у песничку слику: „прођоx што се каже *кроз огањ и воду* цео и сачуван и ничим повређен”. Слика „огањ и воде” постала је метафора избегнутих и савладаних препрека на дуготрајном путовању од Свете Горе до Студенице. Метафором је замењена прича, сликом приповедање, па отуда и нема „транслације” као сасуда, поджанра. То сажимање приповедног контекста у његов „топос”, Свети Сава чини на принципу сажимања шире приче у пословични облик па ће се и сам послужити њеним обртом: „*што се каже*, кроз огањ и воду”. Чињеница је да хагиографском жанру „преноса моштију” и није било места у житију „господина” Симеона, јер је писано пре његове канонизације за свеца, али је овде индикативан поступак претварања епске приче у поетску слику као начин да се „скрати причање” и „не умножи писање”.

Поступак Светога Саве згодан је пример за поступке и других српских средњовековних приповедача, само што га је он и поетички образложио. Стари књижевни текстови су препуни жанровских и стилских топоса као *сасуда* и *микросасуда* кондензованог приповедног материјала али и имплицитног приповедног тока. Примери могу да буду атрибути у облицима синтагми „небопарни орао”, „грлица једномужица”, „недремани лав”, те библијске аналогije „други Аврам”, „праведни Јов”, „премудри Соломон”, итд, које наши писци употребљавају као *знак* емблематичан за поједине литерарне јунаке. Тада топос није само „епитет”, мада је и у тој функцији, него је и „глоса” читавог литерарног или библијског текста. Тако наведени стилски топос постаје мали, и то „затворени сасуд” за „исцеђењу” етеричну супстанцу, попут мириса, са „етикетом” за њен садржај. За неупућене читаоце, то је празан „сасуд” а „етикета” нешто као непозната реч. За упућене, опет, то је *знак* за асоцијативну шетњу по широком пољу *означеном* етикетом, за напоредно „читање” и додатне имплицитне приче. На пример, када уз име кнегиње Милице читамо *етикету* „грлица једномужица”, прва асоцијација је на средњовековно „слово о грлици”, порекло топоса, а онда се из међуодноса *знака* („грлица”) и *означеног* (Милица) умножавају и преплићу многе асоцијације метатекстуалног карактера: *историјске*, о Милице, жени, удовици, мајци, монахињи, ктиторки; *симболичне*, о Милице, парадигми за судбину српске жене уопште, па о Милице *инспирацији* бројних уметничких дела, ликовних, писаних и усмених, од њених до наших дана.

На тај начин писац не нуди читаоцу само „готову причу”, него му омогућава да је сам „допуни” асоцијацијама на основу искуства и лектире и тако осети како се „благоухани мири” из приповедних „микросасуда”, топоса,³ конотативно шири у разним правцима. Према томе, књижевно дело у

³ Слично је и са топосом „небопарни орао” уз име Светог Симеона. „Слово о орлу” каже да орао живи 100 година, да му се од старости (грехова) залију очи па онда „дође на рајско језеро на истоку, и опет падне на прост камен, и стоји осам дана на камену, и спадне му сва болест на камену. И опет се купа у рајском језеру трипут на дан, и стоји на сунцу, кад се разгреје од сунца, тада му се очисте очи, и буде као млад”. Укратко, Немањин владарски живот је „овоземаљски

средњем веку и јесте било „трпеза речи анђеоске хране” у бројним *сасудима*, некад више усмерена да буде „извор животу” у облику чврсте поучне приче, а некад, за читаоце више културе посебно, да буде слатка храна префињеном „духовном непу” и лествица души у просторе виших лепота.

ЛИТЕРАТУРА

- Азбучник 1990: Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд, Нолит.
- Атанасије 2009: Атанасије, еп. ЗХП, *Бог отаца наших*, Манастир Хиландар.
- Калезић 2010: Димитрије М. Калезић, „Слово о уму” Светога Саве, *Прилози за КЛФ*, Београд, 252–255.
- Курцијус 1971: Ernst Robert Curtius, *Европска књижевност и латинско средњовјековље*, Загреб, МН.
- Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд, СКЗ.
- Павловић 1973: Миодраг Павловић, *Антологија српског песничтва (XIII – XX век)*, Београд, СКЗ.
- РКТ 1990: *Реџник књижевних термина*, Београд, Nolit.
- ССК 1970: *Стара српска књижевност*, Нови Сад – Београд, Просвета.
- Трифуновић 1972: Ђорђе Трифуновић, Доментијан песник светлости, у: Ђ.Трифуновић (ред), *Српска књижевност у књижевној критици*, књ. 1, „Стара књижевност”, Београд, Нолит.

Branko Letić

“VESSELS” OF THE WORDS OF ANGELIC FOOD AND “GLASSES” OF THE LIFE-GIVING DRINK IN MEDIEVAL SERBIAN LITERATURE

(Summary)

The paper indicates the explicit and applied poetics of narration in medieval Serbian literature. The literary text was explicitly named as “spiritual food” and “spiritual drink”: it was supposed to “feed” the readers and to “quench” their thirst. According to that analogy, the literary work was a “table” with plenty of food and drinks in various “vessels”, specially prepared for common and eminent guests. It may be described as a narrative text in the form of the main “story” and its additions, various “speaking skills”. So, the literary work is a combination of “useful” and “pleasant”, utilitarian “food” and “spices” which should make it good tasting. Depending on the possibility of readers’ reception, sometimes the *narrative content* is simplified, in order to be understandable to the ignorant, and sometimes, concerning literate readers, it is flamboyant as abundant offerings at the table for eminent guests and connoisseurs.

Key words: work – table, vessels – genres, story – food, speaking skills – decorations.

лет”, окончан *очишћењем* у монаштву на Светој Гори – „рајском јзеру”, после чега је уследио његов нови живот, „небопарни лет” у светитељском лику. Емблематични топос („небопарни орао”) подстиче асоцијације на сва историјска и литерарна знања о Стефану Немањи.

Славица М. ВАСИЉЕВИЋ-ИЛИЋ*
 Универзитет у !!!
 Филолошки факултет Бања Лука

Оригинални научни рад
 Примљен: 01. X 2011.
 Прихваћен: 04. V 2012.

ФОРМЕ ПРИПОВИЈЕДАЊА У СРЕДЊОВЈЕКОВНОЈ ПРИПОВИЈЕЦИ СТЕФАНИТ И ИХНИЛАТ

Средњовјековно преводно дјело *Стефанит и Ихнилат* има веома занимљиву и „модерну” форму. По многим карактеристикама оно одудара од канона средњег вијека. У дјелу се налазе наративне цјелине у виду приповијетке, новела, басни, скица до микроформи и сентенци. Наративни текстови на неколико нивоа су складно повезани и створили су једну изузетно сложу мозаичку цјелину¹. Учили смо да приповиједање иде до четвртог (односно петог) нивоа, те да, сем више наратора, постоји и више фокализатора. Уметнути наративни текстови објашњавају, одређују али најчешће служе као огледала примарне фабуне.

Кључне ријечи: форма, наративни текст, нивои приповиједања, приповједач.

Кад помислимо на средњовјековну литературу, већина најчешће помисли на канонска дјела у којима унапријед знамо шта нас очекује: догађај који се одвија по канону свјетског поретка, јунак који се понаша по канону понашања и писац који је то записао по канону изражавања. Али у старој српској књижевности равноправно, што значи не мање вриједно, свој живот су живјела и многобројна преводна дјела, која су добар примјер својеврсног књижевног реализма и одупирања правилима. Једно од њих је *Стефанит и Ихнилат*. За разлику од световне литературе, писане по строгим канонима и намијењене за стварање култа изузетним појединцима те поуку: како се и чиме у овом животу заслужује сигурно вјечни живот, ова неканонизована литература имала је задатак да забави и да поучи. Не смијемо занемарити ни њен утицај на појединце и на заједницу. Она је прије свега намијењена двору, што се види и из ове приповијетке.

Дјело *Стефанит и Ихнилат* потиче из индијске књижевности из Панчатантре из III или IV вијека, а неки претпостављају да је из I вијека и имало је, како и име упућује, пет књига – пет цјелина. Првобитни облик дјела није

* ilics@teol.net

¹ Не улазећи у различите теоријске одреднице термина *форма*, ми јој прилазимо као начину постојања чињеница и њихових односа у дјелу, односно као самом значењу књижевног дјела (Форма, Речник кв. термина 1985: 209–210).

сачуван, већ многобројни преписи, од којих је један из V вијека. Преко арапског превода дјело је затим, преко грчког језика, стигло на Запад.² За Словене је битан превод на грчки из XI вијека,³ када су „преведена” и имена главних ликова: Калил је прочитано као *Иклл*, тј. *вијенац*, а Димна као *Дима* тј. *траг*, односно *знак*. Тако смо добили Стефанита и Ихнилата на грчком и тако је остало у словенским преводима. Грчки текст као и индијски припадао је због ликова *баснама*, али и жанру који се зове *огледало* са задатком да покажу идеални лик кнеза/вадара, у њему је добро очуван и жанр *поуке* (Лурје 1969: 160–161).⁴ До данас су сачувана четири српска преписа овога дјела, од којих је најстарији с краја XIV и почетка XV вијека (Јовановић 1999: 158–159). Уз то, Даничић је тврдио да је београдски рукопис, из кога је дјело штампао, најпотпунији (Даничић 1870: 262). Руски научници (Лурје 1969: 164–165) инсистирају да је за староруске читатеље била необична и оквирна поставка прича и ликови звијери, али да се упркос необичности дјело показало ближе читаоцима него поучна литература.

Композицијски, дјело је замишљено као оквирна приповијест, разговор филозофа и индијског цара. Каже се да је оваква „оквирна прича најпростији облик повезивања новела” (Томашевски 1972: 276⁵). Циклус се састоји од десет цјелина, од којих су најдуже и умјетнички најзанимљивије прве двије, које као актере имају насловне јунаке, и то животиње. Цјелине су јасно уочљиве,⁶ јер свака цјелина је замишљена као једна теза, затим слиједи наратив који ту тезу потврђује и на крају резиме те тезе.⁷ Међутим, наратолошки нивои не завршавају се са ових десет цјелина. Указујући на сложеност овога дјела желимо да скренемо пажњу на сву сложеност књижевних форми средњега

² О историји текста види код Ђ. Даничића, Т. Јовановића и Лурје.

³ То је превод Симеона Сита, по налогу цара Алексија I Комнина. Он је садржавао само првих седам књига и девету, а каснији преводиоци су употпунили ово дјело (Х. Г. Бек, *Путеви византијске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1967, 159). Симеон Сит је већ унио дио цитата из Библије и античких аутора (Гранстрем и Шандровска 1969: 105–114).

⁴ То је алегоричко-дидактичко дјело које приказује моралне истине о људским односима, врлинама, пороцима, у облику је басне (Д. Богдановић, Предговор, *Путеви византијске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1967, 73). Ђ. Даничић назива дјело индијском причом. Јован Деретић наводи да је ово дјело роман о животињама (Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, 1980, 60), а Д. Павловић да није прави роман већ више збирка басни са тенденциозном улогом да поучи владаре и великаше животной мудрости (Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност*, Научна књига, Београд 1971, 49). Х. Г. Бек тврди да је дјело поуке о понашању кнезова у облику басне.

⁵ Томашевски управо као примјер везивања новела наводи *Калла* и *Димну* тј. како су ове приче преведене на Запад.

⁶ Прва прича је настала на тези да варљив и лукав човјек уноси мржњу међу пријатеље. Друга наставља причу о Ихнилатовој судбини и нема уводне тезе али има резиме или поуку. Трећа говори о пријатељству које издржи сва искушења. Четврта говори како се треба чувати од непријатеља који се лицемјерно претварају да су пријатељи и нема на крају поуку. Пета потврђује тезу да је кратког вијека оно што не може да се сачува. Шеста говори о напраситим људима, седма поучава како да се царство сачува и остаје без поуке. Осма о злопамћењу и како се чувати од непријатеља и без директе је поуке. Девета говори о томе како цар да прихвати оне који су му вјерни а отишли су од њега због неке неправде. Посљедња је о правичним савјетницима и како цар да их изабере и нема на крају поуке.

⁷ Ова структура је типична и за један веома популаран средњовјековни жанр, а то је бесједа, која обједињује поуку и усмено излагање, поготово када имамо у виду симултаност казивања и рецепције дјела.

вијека и да још једном покажемо да на средњовјековну књижевност не треба и не смијемо да гледамо једнострано као умјетнички мање вриједну. При том су се новије методе књижевног истраживања показале као веома захвалне. Нарација изведена кроз дијалог даје динамичност казивању и усредсређеност на битно.⁸

Ниво текста⁹

У *Стефаниту* и *Ихнилату* ријеч имају индијски цар и филозоф. Тако је бар у оквирној нарацији остала успомена на изворно поријекло овога текста. Цар је повод да се „приче” испричају. Он од филозофа захтијева да му исприча „приче”, што уводи симултаност говорења и казивања. Филозоф је екстерни приповједач, он не прича о себи и нигдје није објект причања, лик у фабули. Сем њега, морамо претпоставити и још неколико, чак за сваки наративни текст, различите екстерне приповједаче који су били посредници између учесника у догађајима и филозофа као оквирног наратора. Ријеч је о свезнајућем приповједачу који прича из трећег лица (извандијегетичан). Оквирна приповијест омогућава да се у тексту искажу различите тачке гледишта и да коегзистирају често опречни идеолошки, етички ставови. Њена мозаичност управо је нашла своју најувјерљивију форму у овако осмишљеном дјелу. Сви наративни текстови другог и сљедећих нивоа почињу уводним

⁸ У анализи овог дјела искористили смо оне наратолошке појмове за које смо мислили да ће најбоље да окарактерису његову специфичност. Наративни текст или наратив можемо одредити као темпорално и логичко-семантички повезан приказ догађаја. Иако постоји разлика између наратива као дјела наративног текста и наративног текста као цјелине, одлучили смо се да користимо термин *наративни текстови* и *наративи* као синониме. При анализи смо се држали теоријских опаски М. Бал (Бал 2000), која наративни текст анализира кроз три нивоа: текст, прича и фабула. Фокусирали смо се на позицију приповједача и нивоа приповиједања – ко прича; споменули и ко гледа – фокализацију. Мике Бал је у својој наратологији поменула циклус прича *Хиљаду и једне ноћи* као примјер наративних текстова уметнутих у примарни текст. Називајући их *кадровским причама*, она истиче да и јесу примарне приче на другом нивоу. Слично је и у нашем дјелу *Стефанит и Ихнилат*. (Велику захвалност дугујемо колегиници Сањи Мацури за драгоцене теоријско/наратолошке сугестије и литературу.)

⁹ На нивоу текста Бал анализира идентитет приповједне инстанце, на који начин је он означен у тексту као један од фактора да се тексту да специфичан изглед (Бал 2000: 21). Идентитет приповједне инстанце одговара на питање ко прича и гдје се налази тај који прича. Он може искључиво приповиједати, приповиједати и опажати и приповиједати и бити актер који прича о себи. Односно, постоје сљедеће могућности да је то: екстерни приповједач који се нигдје не појављује као актер и не указује на себе; постоје приповједачи свједоци – споредни актери који стоје по страни уочавају догађаје и дају сопствено виђење догађаја; и приповједачи ликови који причају о себи и дају своју верзију догађаја (Бал 2000: 23–28). Овај циклус је занимљив и због више фокализатора и више нивоа фокализације. Под термином *фокализација* подразумијева се однос између визије, инстанце која то види и онога што се види (Бал 2000: 123). Фокализатор (субјект фокализације) јесте тачка са које се елементи посматрају. Она може бити при лику, унутар фабуле или изван фабуле. Постоје двије могућности да је вањска фокализација с интегралним субјектом приповједачем било да је извандијегетичан (у 3. лицу) или унутардијегетичан (у 1. лицу) или да је унутарња фокализација с подвојеним субјектом као у текстовима (у 1. и 3. лицу) гдје је приповједач извандијегетичан, а фокализатор унутардијегетичан (Бити 1997: 101). У текстовима често долази до промјене фокализације.

формама: *говори се, прича се*. Она указује на личну незаинтересованост наратора и сугерише, према томе, већу објективност. Несумњиво, она је значила и избјегавање оштре цензуре јер су изречени ставови и судови били туђи. Дистанцу од догађаја, али сада за средњовјековне српске/словенске читаоце, уноси и мјесто радње, односно поријекло цара – Индија. Морамо извести и још једну претпоставку: уз сву горенаведену жељу за објективношћу, наш наратор је ипак поданик, и његове „приче” бар подсвјесно имају за циљ да удовоље цару.

Наративни текстови о Стефаниту и Ихнилату, за разлику од других из овога циклуса, имају један уводни наративни текст који наглашава поучну страну цјелине, јер сам припада жанру поуке. Трговац поучава лијене синове шта је у животу битно и на тај начин уводи главну „причу” о Стефаниту и Ихнилату. Наратив о трговцу представља, значи, уводну „причу” и начин да се постепено дође до главне теме. Наратив о трговцу и лијеним синовима једини је наратив који није завршен и по томе он функционише као пролог. Својим поучним тоном он даје цијелом дјелу специфичну ноту. Ми знамо да су синови послушали оца, али не какав је њихов крај. Трговцу је остао на путу во и преко овог споредног лика ми долазимо до главних ликова Стефанита и Ихнилата и њихове „приче”. Приповијест о Стефаниту и Ихнилату казује нам екстерни приповједач, који је и екстерни фокализатор. Тај приповједач одмах на почетку даје прву карактеризацију ликова: *овон разлнчнн н моудроуџнн, окате нхннлатъ лоукаванъ вѣше некако доушею, н много разоумевак вѣштедъ достнзнѣа*. Ипак, наратор најчешће уступа ријеч насловним јунацима Стефаниту и Ихнилату, који се појављују у персоналним језичким ситуацијама, али се појављују и као наратори слједећег нивоа, јер казују наративе у којима нису актери. Они су и ликови и приповједачи. При том су фабуле њихових прича повезане са догађајима у којима су они актери. У оквиру прве цјелине о Стефаниту и Ихнилату представљено је једанаест појединачних наративних цјелина – од новела до скица, а у оквиру друге три наратива. Једна од њих је посебно занимљива јер се у оквиру наративног текста о филозофу и цару, те наратива о Стефаниту и Ихнилату, налази и Ихнилатова басна о врани и змији, а онда у оквиру ње, нека звијер, пријатељ врране, прича и басну о ждралу и риби. Тако да се мијењају четири наратора и прича на четири нивоа (ЕПФ-ЕП2-ЕПИхнилат-ЕПзвијер).¹⁰ Ипак, већи дио прича иде само до трећег нивоа јер су Стефанит, Ихнилат и во ти који казују „приче”. Овако сложена наративна цјелина асоцира на приче из *Хиљаду и једне ноћи*, *Декамерон*, а налазимо је и код Андрића у *Проклетој авлији*.

У првој цјелини није само више наратора већ је и више тачака гледишта. Сем наведеног екстерног фокализатора који се појављује у првој наративној цјелини имамо чешће ликове као фокализаторе: нпр. када се описује изглед лава због страха то је виђење Ихнилата: *дроуџе, зроу лава непрѣходнаа, тако лѣдъ*

¹⁰ Док је код Грка Симеон Сит писац који је записао циклус, у словенској редакцији дјело приписују Јовану Дамаскину, провјереном ауторитету и већ познатом писцу хришћанске литературе.

подръзшаа, н по обнчаю ннкодоу наснлоушта. Затим је ту и фокализација лава: ... дного раската се лъвъ о посланн его, н въ себѣ подншлаше глаголюк: что се сътворихъ еже къ ихнилату своа словеса въвѣрнхъ... сѣа н такова подмышляюштоу... Овдје свезнајући приповједач казује унутрашњи говор актера – лава и оно што он „види”. У другој наративној цјелини која се односи на суђење Ихнилату очигледније су још промјене тачака гледишта када се актери фокусирају на положај Ихнилата. Ту су фокуси вола, леопарда, лавове мајке и различитих судија. Свако од њих другачије гледа на догађаје и има другачији став према њима. Како су у оквиру ње испричане и друге „приче”, фокализатори се умножавају и мијењају. Сматрамо да је нарација о Ихнилатовом суђењу најсложенија у погледу фокализације јер се на један догађај гледа из различитих углова.

Тих једанаест нартивних цјелина у оквиру приповијетке о Стефану и Ихнилату су о: мајмуну и дрвосјечи; лисици и бубњу; врани и змији /ждралу и рибама; лаву и зецу; три рибе; вашки; вуку, лисици, гаврану, камили и лаву; норцима и корњачи; мајмуну и камену; лукавом и простодушном човјеку; трговцу и жељезу. Сви приче имају своје нараторе, а за карактеризацију ликовна битно је ко које приче прича¹¹ као и ко слуша, коме су намијењене. Ове приче имају спољашњу форму басне, новела. У већини се појављују персоналне језичке ситуације другог нивоа, сем о мајмуну и дрводјељи; лисици и бубњу и вашки, за које можемо рећи да су више у форми скице¹². Оне су без дијалога, препричане, односно не можемо препознати пресоналне језичке ситуације, долази до преплитања два приповједна нивоа приповједача и актера, те долази до текстуалне интерференције између наратора и актера. Наративи су представљени чистом нарацијом. У сљедећој уметнутој цјелини описана је судбина Стефана и Ихнилата послије убиства вола, централни догађај је суђење Ихнилату. Ту су само три уметнуте цјелине: скица о врачу и двије новеле.

Са уводном причом о трговцу, причом о приближавању лаву и интриги против вола, те смрти Стефанита и Ихнилата заокружена је приповијетка о овим ликовима. При том прихватамо одредницу руских научника: да се прва цјелина, због свога обима али и због ликовна који нису носиоци једнога својства већ карактери, може назвати приповијетком, док остале имају фому новеле (Лурје 1969: 166).

Сљедеће наративне цјелине су краће и разнолике и тематски и по актерима, већ смо рекли, повезује их оквирни разговор филозофа и цара. У оквиру њих у свакој постоји, сем Филозофа као екстерног приповједача, и претпостављени екстерни приповједачи који су и екстерни фокализатори. Постоје и неколико, у оквиру њих, уметнутих краћих суптекстова. При том су и овдје фабуле уметнутих наратива у вези са примарном фабулом. Као и

¹¹ Стефанит прича о мајмуну и дрвосјечи, мајмуну и свијетлећем камену; лукавом и простодушном човјеку и трговцу са жељезом. Ихнилат о лисици и бубњу; врани и змији, а у оквиру ње нека звијер о ждралу и рибама; о лаву и зецу; три рибе; о вашки и буви, норцима и корњачи. Во је наратор басне о вуку, лисици, гаврану и камили. У другој наративној цјелини Ихнилат прича о врачу, двије наге жене и крагуљару и господаревој жени. Он је једини наратор друге цјелине.

¹² Управо смо под скицом и означили наративне текстове у којима нема промјене приповједачког нивоа.

у ранијој приповијести, и овдје су ликови описани кроз поступке и директан говор, те напомене екстерног приповједача. У трећој новели миш је и лик и наратор, који прича свој пријашњи живот и ту је и субјект и објекат приче. У четвртој новели актер првосвештеник постаје и екстерни наратор и уводи још један ниво, те прича о историји непријатељства између сова и гаврана и о змији и жабама. У шестом наративу уметнута је наративна цјелина у којој жена постаје наратор и уноси подтекст о човјеку са судом меда и уља¹³. У оквиру седмог наратива казује се о пару голубова и влажној пшеници, која је једина у форми скице. Осма је прича о цару и папагају, девета о непорочној звијери и лаву, те десета о мишевима и немају уметнуте наративе. Треба да се напомене да и посљедња наративна цјелина нема резимеа, што може да упућује на отвореност ка новим садржајима. И овдје екстерни фокализатори повремено дају тачке гледишта и ликова посебно када се ради о осјећањима, запажањима, унутрашњим мислима. Најдужа фокализација једног лика је у случају басне о гаврану, голубовима, мишу и срни, када је гавран лик фокализатор у цијелом првом дијелу. Исто је са дијеловима приче гдје миш ретроспективно прича раније догађаје. Циљ његове нарације јесте да објасни свој положај.

Уметнути наративни текстови и промјене нивоа приче морају имати своју сврху. Бал тврди да уметнута фабула може објаснити примарну фабулу, може одредити је, или да личе једна на другу, бити њен знак или текст огледало. Објашњене фабуле на претходном нивоу имамо када миш који је био код монаха прича зашто је страшљив и када гавран објашњава свом цару откуда непријатељство међу њима и совама. У оба случаја употребљена је ретроверзија. Суптекстови о три рибе и вашки може се рећи да одређују примарну фабулу јер су лава покренули против вола и довели до промјене у оквиру прве фабуле. Исто је са причом о корњачи и норцима, која је вола натјерала да повјерује Ихнилату. Ипак је чешће да секундарни наративни текстови/суптекстови служе као огледало примарне фабуле. Нпр. Стефанит на самом почетку упозорава Ихнилата да његова жеља за успоном не води добру и да ће проћи као мајмун коме су мошнице упале у дрво јер се угледао на дрвосјечу. Већ овај уметнути текст могао је да послужи као предвиђање Ихнилатове судбине. И друге двије Стефанитове нарације можемо схватити као алегорије исхода Ихнилатове судбине због безумља и гордости: о мајмуну и камену, те о лукавом и простодушном човјеку. Слично је са причом о лисици и бубњу, која предвиђа чињеницу да вола лав не треба да се плаши, или када во прича о лаву, лисици, гаврану вуку и камили и кроз лик камиле алегоријски тумачи као знак његове судбине. Успјех Ихнилатове намјере да завади вола и лава предвиђа суптекст на два нивоа о врани и змији и ждралу и рибама као и наратив о зецу и лаву. Огледало представља и наратив о меду и уљу и сиромашном човјеку те наративни текст о два голуба. У циклусу налазимо и примјер да текстови огледала представљају ретроспективу примарне фабуле, нпр. наратив о змији и жабама је огледало гаврановог

¹³ Познатија код нас као дјевојка са крчагом млијека.

понашања међу совама. Суптекстови о двије наге жене; врачу, крагуљару и жени господара приче су огледала које прво Ихнилату служе за одвраћање пажње са њега на судије. Нараторова прича уноси немир међу судије и додатно их, пошто ионако немају доказа, поколебава у њиховој осуди. Али оне потцртавају основну идеју ове приповијетке да они који окружују цара нису моралнији од Ихнилата. Тако долазимо до циља суптекстова огледала а то је проширење значења примарне фабуле. Уметнуте приче служе доказивању теза изнијетих у примарној фабули и као одговор на царева питања. Оне допуњавају или појачавају идеје примарног текста и дижу те идеје на једну универзалну раван, а тако је и на осталим нивоима.

Рашчлањивање овога текста не завршава се подјелом на десет цјелина. У оквиру сваке од наведених ми можемо издвојити и суптекстове много сажетије форме, тзв. микроформе¹⁴. Покушали смо да издвојимо неке. Високоуман човјек тежи за вишим као и: лѣбъ аште заѣца дрѣжнтъ, н виднтъ велѣлоуѣда, оставнѣъ заѣца і велѣлоуѣда гоннтъ. Управо је овај наратив језгро Доситејево басне о лаву и зецу. Јакоже бо разлчнтнаа сѣмена въ землн лежешта не познавают се какова соутъ, аште не оуть землне въспаютъ, тако н всакъ оуть свонхъ словесъ познаваѣт се каковъ ѣсть. Наслањајући се на библијску параболу о зрну горушице (Матеј 13/31) и ова поредба веома лако може се развити у већу форму. нествонн бо лоуѣжь прѣжде смѣреніѣ показоуѣтъ, дондеже достигнутъ оупованіа н егда полоуѣнтъ пакы на лоуѣжавн свон обнчан обраштаѣт се јакоже н жїа опашъ естастѣомъ крнѣва соуштїн і не исправлена. Во је због незаситости настрадао подобно бѣзозумннѣ пшелаѣмъ, ндѣже добро мннт се сестн на нндѣсовъ цвѣтъ, н не въстаютъ, дондеже лнствїѣ събраѣше се оудавнтъ нхъ, или као мухе: тѣм бо не доволно ѣсть лѣтатн по дрѣвѣсохъ н цвѣтохъ, нъ множнцѣю н въ оушн елѣфандовн вѣлѣтѣѣше оудавленн бнѣвуютъ.

Јакоже бо ветрѣ въземлетъ смрадъ, н носнтъ по всоудоу н всѣхъ посмраждаѣтъ, тако нже съ лоуѣжавнѣмъ чловѣкомъ бѣседоуѣтъ, посмраждаѣт се оуть него.

Ихнилат каже да је савладан незаситошћу: подобно пострадахъ больнынхъ нже знають јако неполазно ндѣ ѣсть оуть некоѣго ѣстїа, нъ лакодѣствомъ въкоушаюште поврѣж дають себе.

Дроузн же тѣлеснїѣ радн потрѣбы любокъ творѣтъ, і подобнн соутъ сїн ловѣцоу, нже помѣтаѣтъ пшеницоу въ льштенїѣ пѣтнцѣмъ, не птнцѣмъ бо ползоу творнтъ нъ себѣ.

нже ногою болѣн, аштен начннаѣтъ, скоро ходутн бѣзь болѣзнн не боудѣтъ, н болѣн очнѣмъ, аште протнвоуѣж вѣтрѣн олоу анханїю възрнтъ, вѣд(ѣ) ослѣпенѣтъ, н аште помннатѣлъ злоу съ мѣстннкомъ бѣседоуѣтъ, прнлагаѣтъ страстн къ страстѣмъ.

тѣльць бо аште н бѣз млѣка матеръ свою съсѣтъ, прогнѣтаѣтъ ю н јако прогнѣтенѣоу бнтн оуть нѣѣ.

Ради се о мудрим изрекама у форми поредби у једној сложеној реченици или евентуално двије. Не улазимо у то да ли су све овдје сажете за потребе примарне фабуле или су се из неких од њих као језгра касније развиле „при-

¹⁴ Ако прихватимо формулацију Х. П. Абот, који наратив дефинише као „представљање једног или више догађаја” (Х. Портер Абот, *Увод у теорију прозе*, Службени гласник, Београд 2009, 37), онда овдје такође имамо наратив.

че”. Њихова сврха у тексту истовјетна је уметнутим баснама и новелама – треба да поткријепе идеје примарног наративног текста и ставове актера.

У тексту налазимо и многобројне сентенце, мудросне изреке, које своје изворе имају или у античкој књижевности или, чешће, у хришћанској литератури, а неке можемо назвати и општим добром. На њих је у српскословенским текстовима већ скренута пажња (Јовановић 1999: 160–161). Неко ове сажете форме одређује и као протонаративе. Расуте су по цијелом циклусу. Највише их је о мудрим људима и насупрот њима безумним. Навешћемо само неке:

разоумни бо моужь можетъ паѳоумѳти н ближнаго своего помышленіе съмотрае его по прѣложенію н по образоу.

моудріе моужь вѣсть ходити н въ ннхже искоушеніа не имать, бѣзоумни же н въ немже се естъ наоучиаль, і ва томь сѣгрѣшаеть.

великооумни моужь присон творятъ въскожденіе, скоудооумни же присон съходнтъ.

моудрость бо пате многи силнѣе побѣждеть.

подоблетъ бо въсакомоу моудромоу изберати оть врѣменннхъ присон прѣбнваюштъ.

подоблетъ бо моудромоу сила нескати, а немоштѣна небрѣштн.

великооумни бо моужь избераетъ пате славноую смьрть неже ли бѣзчѣстно житіе.

подоблетъ моудромоу оть любовннхъ своныхъ прѣдматн словеса тѣтїю.

моудри бо поучаютъ се оть поднатѣла злоу присон бяютн се.

не обличан бѣзоумнѣ, да не възненавидѣтъ тебѣ.

расмотрѣхъ і виддѣхъ тако хитростїю і разоумомь больше естъ побѣждити неже ли протнвленіемь.

У цијелом дјелу налазимо и сажетих мудрих савјета, лапидарно набрајање шта ваља, шта је добро и шта није. Већ у уводној причи о трговцу набрајају се синовима три ствари битне за стицање богатства и још четири за његово очување. Даље у циклусу наилазимо на: три ствари којих се мудри људи боје, три ствари којих се боје страшљиви, три ствари којих треба да се држе мудри: којих шест ствари треба да се цар држи; двије ствари због којих се живи зближавају; набраја пет ствари које су непостојне; четири ствари које не треба запоставити; три ствари којим се стиче велико задовољство; три ствари којима се утврђује љубав; три велике биједе.

И ови наведени нивои теста у идејној су вези са њиховим нараторима и потцртавају идеје њихових носилаца те дижу појединаче судбине на универзални ниво. Они су строго функционални.

Управо разни нивои нарације омогућавају да се испоље различити етички ставови. Зато у овом дјелу имамо оштре контрасте, иначе карактеристичне за слику средњовјековног човјека, по којима: не има богатства скрѣбанъ естъ вѣсегда, н мрѣзакъ вѣсмь гавлаеть се н безоуманъ н непотребанъ, аште оубо нншн і оубоги моужь храбрѣ обрѣштеть се, богатн того наричутъ безоумна н боуга. аште ли кротакъ смѣренъ боудеть немоштѣнъ нарицаеть се. аште ли бесѣдоуетъ, блѣдннкъ нденоует се. аште ли мьталнѣ боудеть, безоумнѣ нарицаеть се. Овај властелински став супростављен је хришћанском и монашком ставу по коме: познахъ бо азъ искоушеніемь тако

не подбаеџь моудромоу моужоу нно ннчџо множаншене нскатн, тџџо доволное ндџнџе, доволное же нџсть нно ннчџо, тџџо хлџбџ н вода. Или: вџланкоуџмнн бо моужџ н без богатаџтва почнџтаеџ се.

И мудрост се у овом циклусу различито схвата као најбољи савџетник за духовно уздизање: моудра бо моужа добродџель тџлчџо оуподобн се благооуханџю, еже нарнџетџ се грџтаскыџь езыкомџь масхос, еже і покрнџваеџо явџает се благооуханџемь свонџь; али і могућност да се за личну корист изокрене истина моудрн бо моуж њ і разоуџмнн моужетџ і истннџоу прџблџожнтн і џьжоу сџставнтн, такоже і нзрџднн пнсџць прџзнаџмџноуџсть истннџоу, вџлагаеџь вџсџдн некџе прнлнчнтн брџдџенџоу.

Надам се да смо показали да не само да имамо више нивоа приповиједања већ имамо и више различитих форми или микроформи наратива у оквиру овога дјела и то дјелу даје изузетну сложеност. Композиција овог циклуса није симетрична јер је највише простора дато насловним јунацима, али оваква композиција омогућила је једну врсту отворености и могућност преписивачима да буду и редактори и писци овога дјела и да уносе нове наративе без бојазни за увјерљивост садржаја. Треба указати да наша варијанта коју је издао Даничић има десет цјелина, па се овдје не смије занемарити ни симболика, која је у средњем вијеку била основ схватања свијета средњовјековног човјека. При томе број десет свакако има позитивне конотације.

Надам се да смо започетом анализом успјели да покажемо сложеност овога дјела. Као смјернице за даља истраживања остаје анализа ликова, који су у прве двије цјелине издиференцирани, али се може направити и подјела по типовима, о чему смо у усменом дијелу реферата већ нешто рекли.

ЛИТЕРАТУРА

- Бал 2000: М. Бал, *Naratologija, teorija priče i pripovedanja*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd 2000.
- Biti 1997: V. Biti, *Forma u Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1997, 102b – 105a.
- Гранстрем и Шандровска 1969: Е. Э. Гранстрем и В. Ц. Шандровской, Греческий текст Стефанита и Ихнилата у Стефанит и Ихнилат, *Средновековная книга басен по русским рукописям XV–XVII веков*, прир. О. П. Лихачева. Я.С. Лурье, Ленинград 1969.
- Daničić 1870: Gj Daničić, *Indijska priča prozvana Stefanit i Ihnilat, Starine Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, II, Zagreb 1870, 261–310.
- Јовановић 1999: Т. Јовановић, *Стефанит и Ихнилат*, Источник, VIII, 29/30, Београд 1999, 158–197.
- Лурје 1969: Я. С. Лурье, Стефанит и Ихнилат в русско литературе XV в, у: *Стефанит и Ихнилат. Средновековная книга басен по русским рукописям XV–XVII веков*, прир. О. П. Лихачева. Я.С. Лурье, Ленинград 1969.
- Marčetić 2001: Marčetić, A., *Ženetova teorija pripovedanja*, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, Matica srpska, 1–2, Novi Sad, 157–178.

Marčetić 2003: Marčetić, A., *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd 2003.

Речник књ. термина 1985: *Речник књижевних термина*, Институт за књижевност и уметност, Нолит, Београд 1985.

Симић, Р., Ј. Јовановић, *О тексту са гледишта наратологије*, <http://www.fil.bg.ac.rs/anali/5.%20radoje%20simic%20i%20jelena%20jovanovic.pdf>; 21. 9. 2011.

Томашевски 1972: Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1972.

[www.scribd.com/doc /тумачење књижевног дела 18–21. 9. 2011.](http://www.scribd.com/doc/7044447/Тумачење-књижевног-дела-18-21-9-2011)

Slavica M. Vasiljević-Ilić

THE NARRATIVE FORMS IN THE MEDIEVAL SHORT STORY
OF *STEFANIT AND IHNILAT*

(Summary)

A medieval work in translation, a short story called *Stefanit and Ihnilat*, has a very interesting and *modern* form. Judged by many features, it is inconsistent with the medieval canon. There are various narrative passages in this piece, ranging from a short story, novella, fable to microforms and maxim. The narratives at several levels are harmoniously connected and they create a complex mosaic whole. We notice that the narration reaches the fourth (fifth) level, and that, apart from multiple narrators, there are multiple focalizers. The embedded narrative texts explain, determine but most often serve as mirrors of the primary plot.

Key words: form, narrative text, levels of narration, narrator.

Јован М. ЉУШТАНОВИЋ*
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

„КОНСТРУКТ ДЕТИЊСТВА” И ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА У ПРИПОВЕТКАМА О ДЕЦИ ИВЕ АНДРИЋА

Рад се бави схватањем детета и детињства у приповеткама о деци Иве Андрића, пишевим односом према детињству као актуелном „социјалном конструкту” и утицајима тог конструкта на форме приповедања: на типове приповедача и начин конституисања имплицитног читаоца, као и на појаву колективне и појединачне дечје фокализације. Показује се да поједине форме приповедања у овим приповеткама имају одређене специфичности, али да су и саставни део опште пишчеве приповедачке визије света и човека.

Кључне речи: деца, детињство, социјални конструкт, приповедање, приповедач, хомодијегеза, хетеродијегеза, фокализација

Збирна именица *деца* трајно је обележила један део приповедачког опуса Иве Андрића. Потресни лирски запис младог Андрића о страдању деце од глади у време Првог светског рата насловљен је *Дјеца* (Andrić 1919: 324), док је *Деца* наслов гласовите Андрићеве приповетке из 1935. године (Андрић 1935). Најзад, иста именица – *Деца* – наметнула се као наслов девете књиге из Андрићевих Сабраних дела, откривајући се тиме као заједнички имени-тељ тринаест Андрићевих приповедака у којима су у центру пажње деца и детињство (Андрић 1963). Ако се томе додају и друге приповетке у којима детињство и деца играју важну улогу, као, на пример, *Смрт у Синановој те-кији*, или *Циркус*, па и оне које и није лако све побројати, а у којима су деца мање или више присутан чинилац приповедног света – слуги се *дадеца* и *детињство* јесу нераскидиви део Андрићевог приповедачког видокруга.

Смисао овог Андрићевог књижевног усредсређења, али и нека противречја везана за њега, садржани су већ у самом појму *деца*. Реч је о збирној именици која, по својој граматичкој природи, означава и много и мало, сву *децу* и било које *двоје деце* која су икада постојала у простору и времену. Код Андрића се, на пример, у *Дјеци* овом именицом означавају сва деца из неименованог градића и околних села, која се сливају у градић у потрази за храном. У приповеци *Деца*, то су на тренутке сва деца једног сокака, у највећем делу

приповетке то су тројицу дечака који су кренули да туку мале Јевреје, али и могуће и стварне жртве њиховог насилништва. Овај збирни појам, односи се, понекад, чак и на појединачне дечаке, на пример, на оног дечака који је потпуно сам док га туку у дворишту разуршеног мектеба, или на Приповедача, који је изневерио очекивања другова у тучи и који бива потпуно изопштен из дечје заједнице. Њихова усамљеност проистиче управо из мреже социјалних односа које конституишу *деца*.

Из свега овога наслућује се вишезначност појма *деца* и изузетна динамичност унутар семантичког поља које се око овога појма формира. Андрић нас, несумњиво, у својим приповеткама, преко појмова деца, дете, дечји, дечачки, свесно суочава с општим појмом *детињства* и његовом вишезначношћу. Са социолошке тачке гледишта „детињство се сматра друштвеним конструктом. Као такво, оно обезбеђује интерпретативни оквир за контекстуализовање првих година људског живота” (Praut – Džejms 2004: 52). То значи да је схватање *детињства* већ само по себи нека врста социјалног споразума који може, али не мора сасвим, бити заснован на искуственим, а у модерном добу и научним чињеницама о првим годинама људског живота, тако да је сам појам, ипак, само „интерпретација” неких чињеница, и, у крајњој инстанци – „социјална фикција”. Шта добија писац који гради аутономни приповедачки свет, ако се тако снажно везује за „социјални конструкт” какав је *детињство*?

Пре свега, самом Андрићу је изузетно стало до тог општег социјалног оквира у коме се конституише појам *детињства*. Он, несумњиво, дели општу усредсређеност на децу и детињство карактеристичну за модерно грађанско друштво. Уосталом, у својим приповеткама о деци он, очигледно, желида расправља, између осталог, и о антрополошкој и социјалној природи детињства. Истовремено, чини нам се, Андрић све то користи како би ресемантизовао актуелни социјални конструкт детињства и придобио за свет својих приповедака ону општу енергију која се у модерном друштву везује за децу и детињство.

Доминанту у схватању детета и детињства у другој половини 19. и првој половини 20. века можда је најбоље изразио Милан Богдановић, пишући о Змајевој поезији за децу. Он говори о Змајевом приказивању дечјих мана, па и дечје нагонске стране, као и о Змајевој слици социјалне неједнакости којој су изложена деца, али, упркос томе, он истиче, пре свега, Змајеву слику детета као „лутке и анђела” – дете је „сунчани накит домаћег огњишта” (Богдановић 1929: 590). Насупрот овој анђеоској слици, Андрић у *Деци* даје слику дечака која носе гумене цеви напуњене оловом и заломљене летве с ексерима и идуда туку, без разлога, другу децу. Андрић свесно дестабилизује уврежену слику идиличног, анђеоског *детињства*: „Мали људи, које ми зовемо 'деца' имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају” (Андрић 1963: 52). Понекад за те патње и нема правога заборављања ни у мудрости одраслог човека: „Целог живота се после лечимо од тог детињства” (Андрић 1963: 60). У Андрићевој „интерпретацији првих година људског живота” појављује се уместо идеализоване слике срећног и идиличног детињства истинска драма људске егзистенције.

Занимљиво је да такав општи однос према деци и детињству донеклеутиче и на *фигуре приповедања* у Андрићевим приповеткама о деци. Тај однос се свакако рефлектује на конфигурацију приповедних субјеката, на *гласи начин*, казано терминологијом Жерара Женета, како је преводи Андријана Марчетић—(в. Marčetić² 2004). Тако се, утицај Андрићевог схватање детињства, што се *гласа* тиче, може препознати и у појединим Андрићевим приповедним лицима и у појединим начинима творења имплицитног читаоца (наратора), као што се донекле слути, што се *начина* тиче, у различитим облицима *фокализације* појединачног детета—лика, али и деце као колективног субјекта.

Андрићево откриће детињства као времена спољашњег и унутрашњег насиља, патње и бола, изазива снажно осећање самилости, што је дубоко повезано са емотивним регистром који преовлађује у односу модерног друштву према деци. Управо уз помоћ тог осећања, Андрић гради једну уникатну форму приповедања смештаног између неких типичних облика хомодијегезе и хетеродијегезе.¹

Реч је, формално гледано, о приповедању у првом лицу, о хомодијегези. Притом, приповедање у првом лицу превасходно служи за успостављање особене врсте милосрђа према дечјој патњи и страдању. Приповедачу је и те како стало до онога о чему приповеда, емотивно је инволвиран у збивања као да учествује у њима, а ипак, строго узевши, није лик у самој причи, или је, можда, присутан, али на самој периферији збивања. По томе, овакво приповедање се приближава и хетеродијегези. Овај приповедачки глас репрезентује емотивно становиште одраслих према деци и детињству у модерном грађанском друштву и на основу тога тражи споразум са самим читаоцем. Због тога, јавља се и особено двојство у његовој фокализацији. Он изражава социјално распрострањено мњење о деци и детињству, то је нека врста свезнања, тако да је реч о варијанти свезнајућег приповедача — *нулта фокализације*. С друге стране, постоји одређена рестрикција онога што он зна и хоће да зна, приповедач је усредсређен само на децу и њихову судбину. Пошто је то, ипак, *хомодијегетички приповедач*, постоји његова емотивна инволвираност у општа питања која покреће, постоји, понекад, чак и траг његове унутрашње фокализације везане за доживљај дечје патње.

Такав приповедач конституише се већ у раној Андрићевој лирској прози *Дјеца*. Он описује приказ гледи у неком неименованом градићу 1917. године, када су деца из града и околине изашла на улице у потрази за храном, јела све што се може и не може јести, и, често, умирали на улици. Ова проза је у језичко-стилској равни казана изразито експресивно, по томе је, умногоме, и лирско дело, и само је условно епска структура који се нуди нараторолошкој интерпретацији. Ипак, може се рећи да *Дјецу* приповеда хомодијегетички приповедач, чије се Ја не појављује непосредно у току приповедања, изузев једном, али тада веома упечатљиво, кроз спрегу снажног вредносног, ироничног суда и експресионистичке синегдохе у којој би трочлани низу удаље-

¹ Термини Жерара Женета *хомодијегеза* и *хетеродијегеза* понајвише одговарају ономе што се у традиционалној нараторологији називало *приповедање у првом лицу*, односно *приповедање у трећем лицу* (в. Marčetić² 2004: 50).

них појмова требало да сугерише обухватан поглед на суштинска питања света: „Ne znam kako je bilo te godine s vrapcima i ljljanima, ali tu decu Bog[je] očito zaboravio” (Andrić 1919: 324). Андрићев приповедач привидно описује гладну децу поступком спољашње фокализације, непрестано побраја шта чине да би дошла до хране, али његова опсесивна усредсређеност на дечју муку, која улази у ритам његове реченицеидоноси кумулацију слика очајничке дечје борбе за опстанак, прошарана повременим одесчним вредносним судовима, има лирски интеситет и показује изузетну саживљеност с дечјом патњом. Текст се завршава сликом страшног суда којом субјекат, чини се, жели да постигне опште осећање ужаснутости и самилости: „И страшна је помисао да ће једном можда сва та дјеца бити сабласни свједоци на неком страшном суду гдје ће се боље гледати и праведније судити него у априлу мјесецу 1917.” (Andrić 1919: 324).

Андрићев самилосни хомодијегетички приповедач јавља се и у приповеци *Књига*, али сасвим различитим поводом, који није страхан као смрт дече од глади, али јесте, такође, повезан са великом дечјом патњом. На почетку приповетке стоје два мота која су својеврсни основ снажног емотивног ангажмана приповедача. Један је питање које поставља Леопарди: „Зашто је детињство тако несрећно?”, други је народна песма која говори о мејтефу (муслиманској основној верској школи) као институцији непријатној и тешкој за дете – као „великом страху” (Андрић 1963: 61). Овакав почетак обезбеђује интерсубјективно утемељење приповедачеве индивидуалне емоције и даје социјални легитимитет његовом осећању самилости према детету које страда.

Приповедач већ у првој речиници васпоставља неку врсту *унутрашње фокализације*, изражава властито осећање „слично страху”, зато што почиње да исписује „кратку историју једног дугог и великог [*дечјег*, прим. Ј. Љ.] страха”. Међутим, већ у следећој реченици приповедач излази на општи ниво, смањујући нагло степен фокализованости: истиче начелну разлику између страхова одраслих који су везани за „борбу за опстанак и утакмицу за имање, бољи живот, положај, славу и првенство, за стицање и очување и увећање већ стеченог” и „оног тешко објашњивог страха невиних људских бића пред појавама овог света”(Андрић 1963: 61). И у овом исказу остаје приповедачева снажна емпатија с дечјим страдањем, али он превасходно говорио начелним стварима. У том духу он види два исхода таквог „детињег страха”, један у коме страх „ишчезава доцније са годинама, умним развитком и правилним васпитањем” и други у коме страх „остаје у детету, расте са њим заједно, ломи и сатире му душу”.

Тиме, писац, практично, постиже интерсубјективни споразум с читаоцима о социјалној перцепцији онога о чему ће причати, увлачи читаоце у причу, конституише имплицитног *наратера* који граматички бива само наговештен², али се, с обзиром на укупан приповедачев напор да подели с другом своје схватање детињства и дечје патње, на неки начин – подразумева.

² На пример, када говори о гимназији у коју дечак иде, Андрић каже да је то „једна од оних наших гимназија старог и хладног аустријског типа” (Андрић 1963: 61). Овде, управо, присвојна

Између осталог, приповедач изводи на сцену, као да хоће да га покаже другима, дечака који се с распуста враћа у школу (у трећи разред гимназије). Дечак у приповедачевим исказима није именован, он је само жив пример за који су везани разумевање детињства и емпатија одраслог. Притом је приповедач, у главном делу приповетке, по свему, сем по емоцији, изван света о коме приповеда. Приповедајући о болним преживљавањима дечака који је поцепео књигу позајмљену из библиотеке, он исказује једну особену општу социјалну емпатију, која је начелно задатана почетку приповетке, али се пројектује на целу њену садржину и бива појачана непосредном сликом дечаковог проживљавања страха због штете коју је ненамерно начинио.

Трагове оваквог приповедача можемо пронаћи и на другим местима у приповеткама о деци Иве Андрића, на пример, у приповеци *Деца*. Ова приповетка је причана поступком сказа, екстрадијегетички приповедач конституише свет приче само у првој реченици, тек толико да би препустио приповедање лику, хомодијегетичком приповедачу: „проседи инжењер” који прича „сећање из свог детињства”.

Инжењер прича догађај у коме је ишао с двојцом дечака да туче јеврејску децу. Он у цео подухват креће вољно, „са узбуђењем”. Њих тројица успевају да издвоје једног јеврејског дечака и околљавају га у дворишту полуразрушеног мектеба. Приповедач, суочен са избезумљеним, на смрт преплашеним дететом, пушта јеврејског дечака да побегне. Друга двојица дечака, доживевши приповедачев гест као неку врсту издаје, презиру га и одбацују.

До тада траје типично „аутобиографско приповедање”, у коме се мешају тачка гледишта одраслог приповедача и тачка гледишта детета. Међутим, у драматичном тренутку потпуног социјалног изопштења „издајце”, нагло се прекида приповедање везано за време инжењеровог детињства и јавља се један неодређени приповедачки глас који у виду општег коментара исказује онај чувени општецитирани пасус о боловима и патњама „малих људи”.

„Мали људи, које ми зовемо 'деца' имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају. Управо, губе их из вида. А кад бисмо могли да се спустимо натраг у детињство, као у клупу основне школе из које смо давно изашли, ми бисмо их опет угледали. Тамо доле, под тим углом, ти болови и те патње живе и даље и постоје као свака стварност” (Андрић 1963: 52–53).

Ко казује овај универзално формулисан став о природи детињства и дечјих патњи? Могао то бити и „проседи инжењер”, хомодијегетички приповедач који прича највећим делом ову причу, он се кроз приповетку повремено бавио и општом природом дечјег понашања. Могао би то бити и екстрадијегетички приповедач, који се јавио само у првој реченици да би поставио оквир приповедања, а ево, у једном од драматичних тренутака приче, не може да се уздржи од свог општег коментара. Цео коментар би, по својој опшности могао бити и исказ некога ко је у потпуности изван света приче, неког до тада

заменица „наша” указује на претпостављеног читаоца с којим приповедно лице дели не само причу него и емоцију.

непостојећег хетеродијегетичког приповедача, који је, ипак, одлучио да се умеша у приповедање својим најопштијим коментаром.

Ако се ове наше претпоставке провере са становишта употребе личних заменица, открићемо да постоји у цитираном пасусу исказ који говори прво лице множине ми: „А када бисмо (*ми*, прим. Ј. Љ.) могли да се спустимо у детињство...” Очигледно, реч је о некој врсти колективне хомодијегезе. У име ког колективног субјекта говори тај приповедачки глас, у име оног имагинарног круга људи који су се окупили око „проседог инжењера”, па се уживљавају у његову причу, или у име свих одраслих за које „спуштање у детињство” значи поновно откривање „ болова и патњи” који, под дејим „углом”, и „даље постоје као свака стварност”?

Једнозначног одговора на сва ова питања нема. Сигурно је, и у овом као и у претходним примерима, реч о некој врсти дискретне, али ипак присутне колективне *фокализације*. Тиме се подстиче емпатија с ликовима деце, као и читаочево самопрепознавање и огледање у властитом детињству. Елементи видљиве и скривене колективности, као и специфична фокализација веома усредсређена на дете, детињство и однос одраслих и деце, али и, истовремено, склона уопштавањима, сродна оним општим знањима приповедача који све зна и зато има нулти степен фокализације – битне су карактеристике овога приповедања.

Иако је овде реч о веома суптилној врсти дијегезе, уметност Андрићевог приповедања показује се у пуном светлу тек када се с овом формом приповедања укрсте глас и тачка гледишта детета. Можда је најбољи пут за откривање природе овога приповедања води кроз Андрићев аутобиографски текст: *Kako sam ulazio u svet knjigei književnosti* (Andrić 1954: 16).

Сваки аутобиографски текст изазива питање о односу оног што је у њему документарно и фактографско и оног што је фикцијско и литерарно, па и овај Андрићев. Многи делови текста садрже факте која се могу сматрати веродостојним и тичу се времена, простора и живота Иве Андрића, „дечака у трећем разреду гимназије”. Када Андрић каже да се живело у оскудици и да у „*sirotinjskim stanovima nije bilo knjiga, osim udžbenika ili nekog ubogog kalendara*”, или када описује сарајевске „књижаре и папирнице” тога времена и тврди да су у њима „*knjige bile sporedan, a kancelarijski materijal glavni artikal*” (Andrić 1954: 16), он гради мрежу поузданих података која, на неки начин, даје ауру поузданости, па и истиности, целом његовом тексту.

С обзиром на све то, приповедач се, у приличној мери, може идентификовати са самим писцем. Тај утисак аутентичности, не омета Андрићев глас да поприми неке форме хомодијегезе типичне и за фикционално приповедање. Тако, на пример, Андрић–приповедач отпочиње своје казивање, што је такође у аутобиографском приповедању релативно често, истицањем непоузданости властитих успомена: „*Ne sećam se i ne bih mogao pouzdano odrediti kada sam роћео да ришем*” (Andrić 1954: 16). Та непоузданост, ипак, ничим не омета упечатљивост временске инстанце аутобиографског приповедања која је везана за време детињства.

У тексту је најмање развијена фокализације деце као групног субјекта, мада се више пута јавља, и има важну улогу у спрези с другим врстама дечје фокализације. Тако, на пример, „одрасли” приповедач говори о свом искуству с књигама у име заједнице деце сличног социјалног, интелектуалног и емотивног положаја: „А књиге, то је била велика strast i velika muka наших младих година” (Andrić 1954: 16). Већ следећа реченица садржи фокализацију појединачног детета: „Она је (књига, прим., Ј. Љ.) била и остала жеља мог детинства” (Andrić 1954: 16). Говорећи о својој младалачкој „жеђи” за књигом, која је „била утолико већа што се до књиге теже долазило”, Андрић не може а да не укаже на узроке те фрустрације која је била социјална и није се тичала само њега већ и шире дечје социјалне заједнице: „У нашим sirotинским станovima nije bilo књига, osim udžbenika ili nekog ubogog kalendara” (Andrić 1954: 16).

Ипак, чини нам се да је најзначајнији облик фокализације дечјег колективног субјекта у овом тексту присутан само као део једне подуже реченице која показује да дечак који је главни лик ове приче – млади Андрић – припада психолошкој и интелектуалној заједници дечака и да га та припадност покреће на делање: „У кишним popodnevim, kada dečaci mojih godina čeznu za nečim novim, lepim, uzbudljivim, traže hranu duhu i mašti, hranu koja im je potrebna kao hleb i voda, a koju im u našim tadašnjim prilikama ni kuća ni škola ni društvo nisu mogli da pruže, ja sam često napuštao našu neveselu sobu i strmim sokacima, po izlokanoj krupnoj kaldrmi, slazio u ravan i lepši deo grada” (Andrić 1954: 16). У овој реченици имамо најмање три приповедачке инстанце, у зависном делу, дата је, кроз неку врсту унутрашње фокализације колективног субјекта, слика општедечачке чежње „за нечим новим, лепим, узбудљивим”, али је, истовремено, дат и коментар одраслог приповедача о „тадашњим приликама” у којима нису могле да буду задовољене потребе дечјег духа и маште, а у главном делу реченице сугерисана је, претежно сопљашњом фокализацијом (мада је реч о напуштању „невеселе собе”), слика дечака којег општедечачка чежња покреће на, слути се, далекосежну, промену простора – „силазак у равни део града”.

Силазак води дечака пред излог „папирнице и књижаре”: „...Била је једина која је, поред нешто наших, имала и доста страних књига на немачком језику, у једном на савремен начин аранжираним, добро осветљеном излогу”. Управо, тај и такав излог постао је оличење дечачких жеља, капија за унутрашњу фокализацију. Андрић–дечак зна само то да га књиге из тог излога „... својом сјајном опремом, тајанственим насловима и непознатом садржином неодољиво привлаче, и да их страсно жели”. И када би се вратио „горе у махалу свом стварном животу”, „osvetljeni izlog nije bilo lako zaboraviti”: „У ноћним деčачким snovima i polusnovima он је bleštao i kružio u fantastičnim preobražajima; то више није био обични градски излог са књигама, него васионаска svetlost, deo nekog savezđa kome sam težio silnom željom, ali sa bolnim saznanjem da mi je nedostižno” (Andrić 1954: 16). У тој „силној жељи” налази се и зачетак Андрићевог будућег стваралачког живота: „...Сваки од тих наслова изазивао је на свој начин моју машту да ради и да нагађа шта би могло иза њега да се крије и да, после узалудног нагађања, сама измишља садржи-

ну тих неприступних књига”, али је ту је и зачетак других, социјалних самоспознаја, сазнање : „šta znači: *imati i nemati*” (истицање И. А.), откриће „zida koji deli mnoge ljude od onog što vole i žele” (Andrić 1954: 16).

Управо, излог књижаре из ове Андрићеве аутобиографске прозе, као особена капија дететове спознаје и самоспознаје, може се узети и као парадигматични пример Андрићевог приповедачког поступка, у коме важно место заузима унутрашњи доживљај детета. Овај приповедачки модел се, с извесним варијацијама, понавља у многим Андрићевим приповеткама о деци, а пошто је јасно артикулисана у наведеној аутобиографској прози, може се у извесном смислу тврдити да Андрић све време варира, и у различитим облицима презентује, својевластитоискуство. А тај општи модел је, у основи, једноставан: деца, о којој приповеда Андрић, најчешће имају, на почетку, своје утемељење у општедечјој природи и у општедечјем понашању, али та природа и то понашање воде дете до сугестивног призора или необичног догађаја који, изненада, постаје капија спознаје и самоспознаје, пут до већег и сложенијег света. То може бити опсесија наивне дечје свести, али, несумњиво, доноси неку врсту нестабилности, када се неочекивано нађе на тој капији сазнања, дете остаје потпуно само. Упечатљив призор или догађај снажно активирају жеље, спознаје и страхове које припадају само појединачном детету, на тим „вратницама” дете или доноси неке одлуке и, тиме, стиче слободу, или, неодлучно, ипак зачиње властиту рефлексiju о свету – постаје Субјект у хегелијанском значењу те речи.³

Бројни су примери за ову форму приповедања у Андрићевим приповеткама о деци. У приповетци *Панорама* сама направа којом се на жив, пластичан начин посматрају слике света постаје капија кроз коју ученик трећег разреда гимназије прелази у свет маште: „Све што је дотле значило мој стварни живот, тонуло је у непостојање. А све што сам читао у романима или желео и градио, све се могло повезати са овим сликама” (Андрић 1963: 120). Тиме хомодијегетички приповедач, који се сећа свог дечачког сусрета с панорамом, прелази у неку врсту паралелног, односно, за њега, стварнијег живота, који истрајава до његових зрелих година.

У приповеци *Кула*, коју приповеда хетеродијегетички приповедач, али је значајан фокализатор главни лик, дечак Лазар, сабирају се три догађаја, три „кратка и нејасна призора”, као три потпуно индивидуализоване, ненадне „капије” Лазареве самоспознаје, и удружује се у исто осећање неизвесности пред великим светом и урезају се у памћење „по оном што је у њима било неизречено и несхватљиво” (Андрић 1963: 16).

Лазарев пролазак кроз те „капије” одиграва се у простору старе, полу-разрушене турске барутане – куле. Кула је привилеговани простор дечје игре, место на коме се објављује слобода и радост игре као суштаства детињства: „За њега се [Лазара, пр. Ј. Љ.] време од раног пролећа до касне јесени делило на два једнака дела. На једној страни варош с грађаним и чаршијом, са

³ „Када Хегел означава физиогномију *новог времена* (или модерног свијета), ’субјективност’ објашњава ’слободом’ и ’рефлексijом’” (Habermas, 21).

школом, кућом и породицом, а на другој – кула. Цео живот оног првог света био је њему и његовим друговима досадан, изгледао неважан и нестваран, а прави, главни, истински свет, – била је кула са игром и доживљајима које само игра даје, и само у детињству, у доба када се живи животом својих жеља и тако доживљује све што се жели” (Андрић 1963: 10).

У тај идеални свет дечје игре продире индивидуално искуство. У игри рата, док осваја зид куле хватајући се за греду на врху зида, Лазар добија, ненадано, ударце по прстима. У страху и болу он доживљава неку врсту откровења које прелази границе светлог простора дечје игре, открива да може постојати „прави рат и прави непријатељ”: „Неслућено, несхватљиво огњено поље бола отворило се пред Лазаром и у том огњу у трен ока су изгореле све речи и сви појмови са којим је досад живео и са којима је весело кренуо у дивну и безазлену битку” (Андрић 1963: 11).

Друга „капија” кроз коју пролази Лазар јесте, такође несвесно, одвајање од сигурне колективности дечје игре, јесте пролазак кроз мрачан, влажан и прљав кружни ходник куле, кроз који је „весело и лако” пролазио у игри с друговима, али никада није прошао сам „без пратње, трке и урнебеса”. Крећући се по томе кругу Лазар почиње да бежи: „Бежао је напред. Ни сабље ни барјака, ни другова око њега, ни стварног ’непријатеља’ пред њим, само тама, зидови и тескоба, задах свакојаког измета трулежи и влаге, и – страх, безразложни, свемоћни страх, који га засипа хладном језом по леђима” (Андрић 1963: 12–13).

Трећа „капија” јесте прво, нејасно откриће еротског, које се, такође, догађа у привилегованом простору дечје игре – у кули. У ходник улази девојчица, „као створење са другог света”. „Најстарији и најснажнији међу дечаца” устремљује се на на њу, обраћа јој се „неприродним гласом” и пружа руку према њој: „Лазар је осећао како му срце бије јако. Мислио је живо, али мутно и неодређено. У ствари, он се само са страхом питао шта ће бити. Хоће ли је ударити или помиловати? И како? Или ће се десити оно нешто – он сам не зна шта! – што се, по његовом нејасном сазнању, дешава између жене и мушкарца, а чему он не зна имена и не сме и не уме да замисли облик” (Андрић 1963: 15).

У суштини, Лазарев пролазак кроз ове три „капије” почетак јенапуштања колективног идентитета детињства и чињење првих, нејасних и драматичних корака на путу индивидуације. Већина оваквих пролазака кроз „капије самоспознаје” у Андрићевим приповеткама о децинаговештава психолошки процес откривања субјективности карактеристичан за пубертет. Ипак, Андрића, чини нам се, у суштини не занима књижевна транспозиција одређене развојне и психолошке ситуације, већ се он уз њену помоћ усредсређује, пре свега, на драму људске егзистенције. Та драма, судећи по по Андрићевим приповеткама, излази из оквира младих година и рефлектује се, слабије или снажније, на цео људско живот.

Уосталом, о егзистенцијалној и метафизичкој далекосежности оваквих искустава Андрић приповеда у *Смрти у Синановој текији*. Дервиш, чувен по својој учености и светости, Алидеда, који је прошао, или, можда, и није,

неке од оваквих „капија” у младости, поново их пролазина самрти. Њега, на последњим вратницама, које дели наш пролазни свет од вечности, чекају сећања на две жене. Прво јесећање на искуство десетогодишњака или једанаестогодишњака који је у поплављеној башти, усред безазлене дечје игре, угледао наго тело утопљенице. Страх и стид, недоумица: казати или неказати, чинити или нечинити – јесте оно што измешта дечака који је видео утопљеницу из сигурности детињства, али и, на неки начин, најављујеи животни пут дервиша који ће ићи стазом учености и светости издвојеном од свакодневног живота. Побожност и светост су, као и детињство, својеврсна заветрина од живог, делатног, противречног света. Али деда у самртној молитви каже: „Без тегаба сам живео, пловехи као ситно зрно прашине у сунчевом зраку” (Андрић 2011: 206). Смрт као да је излазак из свих заветрина, потврда „да се са овог света на онај бољи не може прећи док се као зрела воћка не откине, не полети у болном и стрмоглавом паду, и не тресне на тврду земљу” (Андрић 2011: 206). У Андрићевом приповеткама о деци као да је одвајање од колективности детињства прво искуство у том човековом великом и свеопштем „болном и стрмоглавом” падању.

Збирно гледано, Андрићеви приповедачи, било хомодијегетички или хетеродијегетички, знају много, можда и све што се може знати – теже *нултој фокализацији*. Унутар тог њиховог свезнања, рађају се специфичне приповедачке констелације и микроформе, међу које спада и Андрићев самилосни приповедач усредсређен на дечје патње, приповедач који имагинира свог имплицитног читаоца као сабрата у саосећању. Ту су и разнолики видови дечје колективне и појединачне фокализације. Иницијално, као прапочетак, стоји социјални „конструкт детињства” и Андрићева заокупљеност њиме. Ипак, у Андрићевим приповеткама о деци нема ни трага ни педагошке ни социолошке фикције. Андрић се, и када пише о *деци*, бави најопштијом човековом природом и човековом судбином.

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 1919: I. Andrić, Crveni listovi, Djeca, Zagreb: *Jugoslavenska njiva*, III/20, 324.
 Андрић 1935: И. Андрић, Деца, Београд: *Српски књижевни гласник*, књ. 44, 7, 485–490.
 Andrić 1954: I. Andrić, Kako sam ulazio u svet knjige i književnosti, Sarajevo: *Oslobođenje* XI/2863, 16.
 Андрић 1963: И. Андрић, *Деца*, Сабрана Дела И. Андрића, књига 9, Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна заједница Словеније.
 Андрић 2011: И, Андрић, Смрт у Синановој текији. У С. Гордић (пр.), *Иво Андрић II*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
 Богдановић 1929: М. Богдановић, Дечја поезија Змајева, Београд: *Српски књижевни гласник*, књ. 26,8, 588–594.

- Marčetić² 2004: A. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga / Alfa.
- Prout, Džeјms 2004: A. Prout, A. Džeјms, Nova paradigma za sociologiju detinjstva? Poreklo, obećanja i problemi. У: S. Tomanović (red.), *Sociologija detinjstva*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 51–76.
- Habermas 1988: J. Habermas (1988), *Filosofski diskurs moderne, Dvanaest predavanja*, preveo s njemačkog Igor Bošnjak, Zagreb, Globus.

Jovan M. Ljuštanović

THE CONSTRUCT OF CHILDHOOD AND NARRATIVE FORMS IN IVO ANDRIĆ'S
NOVELLAS ON CHILDREN

(Summary)

This work deals with idea of the child and childhood in Ivo Andrić's novellas, the writer's attitude towards childhood as an „contemporary construct” and the influences of that construct on the narrative forms: types of narrators and ways of constituting an implicate reader, as well as on the phenomenon of collective and individual child'slike focalisation. It has been proven that individual forms of narration in these novellas have certain specific characteristics but also that there are an integral part of the writer's general vision of the world and the man.

Недељка В. ПЕРИШИЋ*
Институт за књижевност и уметност

Оригинални научни рад
Примљен: 01. X 2011.
Прихваћен: 04. V 2012.

ДИЈЕТЕ КАО ФОКАЛИЗАТОР У ПРИПОВИЈЕТКАМА ИВА АНДРИЋА¹

Као кључни проблем овог рада постављен је један особит начин грађења перспективе у појединим приповијеткама Ива Андрића: случај када свезнајућа наративна инстанца прилагођава своју визуру посматрања, а тиме и приповиједања, сужавајући је на видно и доживљајно поље дјетета које је лик у приповијечи. Један добар дио богатог приповиједног опуса Ива Андрића посвећен је приповиједању о дјечи, њиховом одрастању, доживљају свијета, формирању слике о њему, и коначно одрастању. Дијапазон приповиједних поступака који је присутан у грађењу приче изванредно је изнијансиран: иако најчешће свезнајућа, безлична наративна инстанца у потпуности управља наративном ситуацијом, фокализација се често сужава на видно поље лика, у овом случају дјетета, да би се један догађај приказао посредно, онако како га дијете доживљава, или се пак нарација нијансира у том правцу да говор уживљавања постаје непосредни показатељ емоција и реакција лика који је у фокусу приповиједања. Тим неосјетним сужавањем видног поља онога ко приповиједа на доживљајно и перцептивно поље јунака, а затим враћањем на позицију екстрадијегетичког приповједача добија се сложен мозаик наративних поступака, једна од најпрепознатљивијих одлика Андрићевог приповиједања.

Кључне ријечи: фокализација, приповиједање, приповједач, наративна инстанца, доживљени говор, психологија дјетета, дјечје опажање, перцепција, језик, игра

1.

„Кулом су дечаци звали стару турску барутану, сазидану некад у влажној удолини на крај вароши. У то време она је била већ одавно напуштена, сва у рушевинама, зарасла споља и изнутра у шипраг и коров. Округла грађевина била је опасана двоструким каменим зидом. Ветрови, кише, снегови, људи и животиње уништавали су и разносили све

* nperisic@gmail.com

¹ Текст је резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

што није од камена, па и ти камени зидови осипали су се и нестајали, само теже и спорије. Кров је на средини одавно проваљен и све се више руши.”²

Одломак из Андрићеве приповијетке „Кула”, сврстане у збирку „Деца”, парадигматичан је из неколико разлога: прво, јер на први поглед представља типичан примјер онога што се у теорији приповиједања назива панорамским приказивањем. Кула, која је скоро у потпуности описана са позиције нулте фокализације, без икаквог присуства приповиједног лица, ставља се у видно поље читаоца у својеврсном пресеку просторне и временске перспективе, која укључује и помало патетичну димензију (везану за констатацију о разоношењу свега што није од камена). Ипак, одломак крије назнаке фокализације, односно преламања кроз свијест која посматра кулу, и то свијест која *снима* простор који јој припада, како спољашњи, тако и унутрашњи, и који се одаје у презенту који однекуд искаче у одломку: „кров... све се више руши”, дајући на знање да постоји један пар очију који у тренутку описа фокализује кулу. Вјероватно би било преслободно истог часа претпоставити да је фокализатор Лазар, јунак чије име узвикује његова мајка и тиме отвара приповијетку. Претјерано је претпоставити, такође, уз све поштовање заводљивости те претпоставке, да је приповједач рецимо одрасли Лазар, будући да приповиједна свијест има неограничен увид како у оно што дјечак види, тако и у његов унутрашњи живот. Уосталом, наративни глас назива Лазара „он”, а себе не представља, тако да се мора уважити да нема заправо никаквог приповиједног *лица*, већ да је ријеч о неидентификованом гласу који приповиједа. Остаје, пак, поменуто поигравање фокализацијом, искакање из зацртане линије приповиједања, ограничавање прво виђеног, па доцније исприповиједаног на визуру лика, али и метанаративно удаљавање од самог приповиједног тока, тако карактеристично за Андрића. У вези са овом темом, мјестом дјечје тачке гледишта у Андрићевом приповиједању, важан је покушај да се пронађу (али и да им се донекле покуша одредити функција) ти тренуци у којима се фокализација „спушта” на хијерархијски нижи наративни ток. Таквих је тренутака, иако цијела једна збирка Андрићевих приповједака носи назив „Деца” – сразмјерно мало. У некој врсти основног прегледа главних токова поменуте Андрићеве збирке да се грубо сумирати да се приповиједање добрим дијелом своди на дијегезу, односно извјештај о нечему: „У тој сумрачној кули (...) дечаци су проводили дуге, светле и лепе сате, доживљавајући само ретко и тамне тренутке које и најлепша игра понекад доноси”. Таквом приповједачу, или таквом приповједном гласу, изванредно је важно да држи све конце приче у својим рукама. И није нарочито битно да ли су сви извори испричаног у потпуности освијетљени, повјерљиви, поуздани: важно је да глас који говори никада не буде угрожен у оној мјери у којој ће сама прича бити доведена у питање. Чак и кад се читаоцу учини да постоје секвенце које су проблематизоване, открива се да су проблеми искрсли на „нижем нивоу” у причи, и да је наводно проблематизовање заправо *извјештај* о

² Иво Андрић, „Деца”, *Сабрана дела Иве Андрића*, IX, Београд, 1981. Сви цитати из приповједака које припадају овој збирци дати су према наведеном издању.

нечијем колебању или сумњи: „То сећање он неће моћи, чини му се, потпуно избрисати док год носи своје две руке и десет прстију на њима” (подвукла Н. П.). Тај крајњи напор да *истина приче, истина испричаног* буде цјеловита и неупитна, води ограничавању спектра приповиједних поступака који могу (као *могући* и *вјероватни*) да буду употребљени: из тог разлога, перспектива дјетета никад и не може бити тотална, јер такав вид посматрања нужно мора да ограничи перцепцију у тој мјери у којој исприповиједани догађаји могу бити искривљени тако да цјелокупно приповиједање доспијева под нимало пријатну лупу тражења извора непоузданости. Самим тим, ни језик којим се приповиједа не може бити језик дјетета, глас који прича увијек мора бити глас одраслог приповједача.

Чак и кад је тај приповједач у првом лицу, или је пак уведен (кратко представљен или скоро па потпуно скривен, као у приповиједи „Књига”), он мора да посједује одређени легитимитет, али је такође неопходно и да се према сопственој причи односи са дистанце, са знатног временског одстојања, пошто је добар дио свега што се догодило одболовао и предао заборава („Панорама”, „Деца”, „Прозор”, „Књига”). Детаљ који илуструје поменути поступак налази се, заправо, на крају прве приповијетке ове збирке – пошто је у „Кули” завршен опис неколиких догађаја из Лазаревог дјетињства, графички одвојен и назначен звјездицом слиједи пасус у коме наративни глас извјештава да је испричано заправо осврт на понеки „призор који се, управо по оном што је у њему било неизречено и несхватљиво, задржао негде у памћењу”. Та наглашена ретроспективна природа овог закључка потцртава једну од најважнијих особености Андрићевог приповиједања: закључивање причом и намиривање рачуна испричаним. Такво је сјећање истовремено и вјечно памћење и коначни опроштај.

На сличан начин нас наративна инстанца извјештава и о шпијунирању одраслих које спроводи брижљиво сакривен у крошњи дрвета, неименовани дјечак, јунак приче „У завади са светом”. Поигравање фокализацијом очито је на неколико мјеста, а тачка гледишта (и у физичком, непренесеном смислу: са висине, из крошње дрвета, па са неке пројектоване, идеалне тачке ван равни приче са које се види све; као и у оном метафоричком: начину гледања на ствари) мијења се из часа у час: *одрасли, бркати људи* (фокализатор дјечак) сваке недеље седе са *његовим* оцем (свезнајућа наративна инстанца). Тако је појава гостију дјечаковог оца заправо двапут преломљена кроз посматрачку призму: једном кроз дјечаков поглед, помало искоса и вирећи из крошње, а други пут кроз свевидеће око гласа који говори причу – који сопственом магијом види и кроз дјечакове очи, али и цијелу сцену, дакле много више од њега. Тако је и неразлучиво ко је фокализатор приповијетке „Мила и Прелац” у првим пасусима: иако наративни глас констатује дјечака који се игра на друму, поглед који је спазио странца који тек приспијева у касабу и који је излазећи из кривина „све већи и јаснији” не може бити ничији други до дјечаков. Дјечаков је поглед и онај који види тетку Милу, њену бујну косу и вјеште руке у којима се све претвара у нешто радосно и лијепо, али је то његово виђење ипак извјештај надређеног наративног гласа. Ужаснутост, пак, и

трауму *након* посматрања Прелца могао је испричати само један „одрасли” глас.³

Овакав поступак носи своје оправдање у простој чињеници да дјечја свијест и дјечији језик нису у стању да на такав начин уопште и децидно искажу свој однос према свијету који развијају кроз прва искуства о њему: („Било је и других искушења и сазнања”), али је истовремено нешто од тог погледа на свијет морало бити конзервирано, очувано у неповријеђеном, неизмијењеном облику, да би уопште могло да буде представљено на такав начин. Ту истовјетност искуства, емоције дјетета са емоцијом одраслог човјека, ту истоврсност напора да се у раном добу, као и знатно касније пробијемо кроз живот Андрић ће неколико пута и јасно исказати: „Реч је о оним ситним, невидљивим и судбоносним догађајима који често ломе душе тих малих људи, које ми зовемо децом”. У тој је чињеници основ повремених „спуштања” до дјечје перспективе, и наизглед случајних искакања из преовлађујућег наративног тока. Иако су такве назнаке ријетке, добро прикривене и толико вјешто уткане у приповиједно ткиво да се онај ко их тражи понекад осјећа као стрпљив, а опет недовољно извјежбан ловац, приповиједни глас понекад, а најчешће док посматра двије истовремено опречне и блиске ствари: игру дјетета и његову сталну борбу да одрасте, ухвати и пренесе понешто од изворно дјечјег погледа на свијет, макар то значило да се унутрашњи говор дјетета константно преображава у извјештавању у говор одраслог приповједача, задржавајући ипак понешто од својих изворних одлика. Јован Делић примјећује (истовремено упућујући на књигу „Приповедачева естетика” Ива Таргаље, који се детаљно позабавио тим аспектом Андрићеве прозе) да је говор уживљавања најзначајнија стилска особина Андрићевог приповиједача (Делић 2011: 30–31). Кроз тај доживљени говор сазнаје се много више него што би дијете могло, или хтјело, да каже о себи.

³ Занимљиво је, можда, установити који приповиједни гласови, касније подложни знатним модификацијама, отварају приповијетке из збирке „Деца”, и један индикативан одломак из романа „На Дрини ћуприја”: од тринаест приповједака у девет (као и у назначеном одломку романа) приповиједача неидентификовани приповједач, тачније „свезнајући” наративни глас који по потреби сужава или шири фокализацију (односно претвара је у унутрашњу или нулту). Приповијетка „Деца” отвара се у реалистичком проседеу сказа, из којег је пак изостављен топос времена и мјеста, а уведени приповједач (представљен само једном реченицом) говори у првом лицу. Занимљиво је да је та надређена, првостепена наративна инстанца заправо неко магловито, прилично неодређено „ми”: „наш друг, проседи инжењер, причао нам је једне вечери”. То чудновато „наше” искрсава и у приповијетци „Мила и Прелац”: „падине тога необично стрмог брега стоје изнад *наше* касаве готово окомито”. Сљедећа у збирци (да ли се сигнализира наставак приче истог приповједача?) дата је потпуно из перспективе првог лица, као и приповијетка „Панорама”. Занимљив поступак налази се у приповијетци „Књига”, која се отвара исказом у првом лицу: „Са осећањем сличним страху почињем да пишем кратку историју једног дугог и великог страха”. Читалац би помислио, крајње оправдано, да слиједи исповијест, односно историја *личног* страха, али даљи ток приповијетке не пружа довољно поткрепљења за ту почетну претпоставку, нити прилику да се приповједач изједначи са ликом који страх осјећа. Ријеч је о дјечаку чије се само презиме дознаје (Латковић) и који на позорницу приче доспијева споразумом између приповиједне инстанце и спремности читаоца да себи представи дјечака: „*Овај* дечак, који се са летњег распуста у септембру враћа у босанско окружно место, треба да уђе у трећи разред гимназије...”.

2.

„Али живот је пред дечака стављао са сваким даном нове загонетке. Било је тешко или узалудно тражити им решења од старијих, а још теже носити их у себи нерешене”.

У тексту „Елементи филмске технике у Андрићевој прози”, а разматрајући Андрићев поступак формирања „замраченог места”, Татјана Росић уочава да је у основи поменутог замрачивања, недоречености, прећуткивања и резова „неизбрисива траума”, која изазива осјећање „вечног стида пред страшним открићем сопствене пустоши/ пошасте која се у свету не сме десити никада” (Росић 2004: 313–318). Ипак, та траума, у случајевима који нас интересују, иако брижљиво препокривена свим оним што остаје неиспричано, истовремено је резултат једне свемоћне, разорне и конструктивне жеље дјетета да се по сваку цијену упозна са свијетом. Та жеља у готово свим случајевима остаје главни покретачки импулс радње и замајац догађаја. Уколико се центар трауме не да вербализовати и уколико биће одбија да спозна укупну истину о трауматичном догађају, још увијек се да испричати све оно што је до тог догађаја довело, и оно што му слиједи, и што ће вјероватно, по оној логици које само приче имају, донијети на крају сопствену неокрњену истину. И онда, упркос томе што је једна књига оштећена непоправљиво и ужасно, што је бог глув на молбе да се она чудом поправи, што свијет, након оштећења књиге, себично наставља неизмијењен да бивствује као да се ништа није догодило, тај исти свијет, са невјешто поправљеном и враћеном књигом и дјечаком у њему, неће престати да постоји. Као што не престаје да постоји након тетка-Миљине срамне сузе, након безглавог трчања кроз кулу, очевић ужасних батина, краја заслепљујуће циркуске представе и одласка „Панораме”. И то је, такође, само за себе огромно чудо и посебан науч.

Срећом, тај тежак и тјескобан начин није једини којим се открива логика овога свијета. Онај основни, важнији је – игра, игра у свим својим облицима и могућим значењима. Она је толико важна да јој је, на свој начин, посвећена једна велика алегорија – „Аска и вук”. Пијаже у „Психологији детета” констатује да је дијете просто приморано да се стално прилагођава оном устројству свијета које представљају одрасли, и чија правила још не разумије изнутра, па је стога нужно да оно, кроз симболичну игру, „може да располаже делом активности чија се мотивација не састоји у прилагођавању стварности, већ напротив, у асимиловању тих стварности себи, без принуда и казни” (Пијаже 1990: 67–70). Иако је и таква игра привидна имитација спољног свијета, наставља Пијаже, она је много више задовољавање потреба дјечјег „ја”, неопходна за његову „афективну и интелектуалну равнотежу”.

И Андрићев приповједач/приповиједни глас изричито говори о таквој игри. „На једној страни варош са грађанима и чаршијом, са школом, кућом и породицом, а на другој – кула. Цео живот оног првог света био је њему његовим друговима досадан, изгледао неважан и нестваран, а прави, главни, истински свет – била је кула са игром и доживљајима које само игра даје (...)”. Та игра је, дакле, далеко од безазлене разбибриге, како су одрасли

склони да је посматрају. Она је танка линија, и капија, међу једнако стварним и важним свјетовима и начин на који и један и други остају утврђени и стабилни. На сличан је начин и сан гранично стање људског бића, а „символика сна аналогна је симболици игре” (Пијаже 1990: 67–70). О томе много говори случај јунака приповијетке „Панорама”, чији истински живот, заједно са сликама које снива, „почиње тек после, кад се вратим кући и легнем у постељу”. Ово је потцртано посебно у оном дијелу, благо хуморно осјенченом, када је читалац обавијештен о дјечаковом пењању на комшијска дрва у потрази за раскошним сунцем Цејлона, и постиђености и жалосном пепелу који остаје кад оскрнављени сан/игра изгори као „прашка барута”.

Такође, Лазарева одлука да прође кроз злокобни простор куле (који се у такав преображава пошто је дјечак сам, и недостаје му помоћ других да га претвори у лијепо и свијетло мјесто игре), у којем му пријети егзистенцијална угроженост, подсјећа на Мерло-Понтијеву констатацију да је наше тијело „скица нашег комплетног бића и средство нашег општења са свијетом” (Мерло-Понти, 1979). То општење је једнако важно и онда кад је „озбиљно”, и онда кад је кроз игру. Јер, само одраслима игра изгледа као шала. Чак је, на свој округан начин, и онај поход на јеврејску дјецу нека врста ужасне игре, у којој се провјерава пријатељство, ударају печати припадања сопственој заједници и донекле опонашају одрасли, који су с научили да под пријетњом казне морају да обуздавају своје агресивне импулсе. „Већ у својим најранијим сукобима дијете се среће са основним модалитетима своје културе” (Ериксон 2008: 140–143). Тада се тај свијет одраслих показује у једном од својих правих лица, и дјечак наслућује праву природу, „непознатог, великог, узбудљивог, страшног света у ком се носи кожа на пазар” и у коме се „дају и примају ударци, мрзи и ликује, пада и побеђује”. До истовјетног открића долази и јунак приповијетке „Кула”, када у болу од првог истинског ударца што га је задао друг у игри „у огњу у трен ока изгоре све речи и сви појмови са којима је досад живео”.

3.

„То је била, углавном, једна брига; али дечак тада још није знао шта то значи. То је била реч коју старији често изговарају и која само за њих и важи.”

Свијет се најбрже и најлакше упознаје преко језика. Андрићев приповједач успијева да пажљиво изнијансираним појединостима оцрта контуре дјечјег свијета у коме се говори посебним језиком („Не знам сада како сам то рекао језиком којим смо као дечаци говорили”), и у коме се пажљивије и темељније вреднује изговорено. Приповиједање само је у својој основи језички чин, представљање језика, унутар приповиједања, сразмјерно је тешко извести ненаметљиво. Зато је говор о дјечјем језику и о мјесту причања у дјечјем свијету увијек уско везан и дат као узгред, уз неку драматичну, важну

ситуацију; често је таква констатација истакнута да би означила нови степен развитка дјетета које је фокус посматрања.

Тај језик, чаробна алатка која још није постала само средство свакодневног општења, често празног, „стару турску барутану” претвара у „кулу”, а име града Рио де Жанеиро у чудесну ракету „која сукне увис у летњој ноћи и распрскава се на тамномодром небу”. Приказани су и процеси савладавања и потчињавања језика и напори које дијете улаже да би разумјело говор одраслих. Рецимо, у приповиједи „У завади са светом”, надређена наративна инстанца извјештава да је неименовани дјечак често прислушкивао одрасле који долазе његовом оцу у госте, „не због онога што говоре, јер од тога није много разумевао, него због њиховог понашања и начина на који говоре”. Свакако није без значаја ни то што приповиједни глас, као узгред, напомиње да дјечак не воли те људе који оцу долазе „јер их није волела ни мајка”, правећи даље један танани прелаз према оцртавању дјечакове перцепције тих разговора: посматрајући их и не разумијевајући садржину разговора, дјечак доноси сопствене закључке и жали оне који у њему учествују, јер му се чине налик марионетама и приморани на нешто што им се никако не допада. Опажајне моћи дјечакове и његова тежња да на основу спољашних знакова реконструише позадину те гестикације и израза лица одраслих у једном тренутку достиже пресудну тачку за развијање приче: онда када је изговорена ријеч „сумњив”, и кад су сва „лица одједном одрвенила, наступила је нека неприродна тишина у којој се чуло збуњено кашљуцање, али само на тренутак”. То придавање значаја покретима, изразима лица и њиховој предности у дјечјем поимању у односу на изговорено истиче се у приповиједи „Мила и Прелац”, када „један висок момак” кори дјечакову тетку због њене поноситости: „Ништа није разумевао, али је целим бићем осећао да су то неке крупне и тешке ствари у којима тетка Мила игра неку узвишену улогу, као што јој и припада”. Није претјерано рећи да се у наведеном примјеру да наслутити примјеса и благе, доброћудне ироније приповиједног гласа, уперене ка перцепцији фокализатора, јунака. Сличан примјер налази се у приповиједи „У завади са светом”, када је стара Тасија, непосредно пошто је дјечак „прешао границу која га је делила од тајанственог света сумњивих”, наишла и упитала га да ли хоће мало јомуже. У истој приповиједи да се видјети колико другачије, пресудније, гледају дјеца на ријеч и на причу: „Замислио је да изговара непознату реч која се не казује и не сме казати, а после које се постаје – сумњив.

– Ето!

Стајао је још једно време тако, очекујући да ће неке тешке и незнате промене одмах наступити. Али ништа се није десило”.

У роману „На Дрини ћуприја” чудесним нијансирањем, у свега двије ријечи, приповиједни глас потцртава разлику између дјечијег поимања предања и начина на који се према причи односе одрасли:

„У том стубу, *каже се*, има велика соба, мрачна дворана у којој живи црни Арапин. То *знају* сва деца.” (Подвукла Н. П.). Дјеца, такође, утврдо *знају* да су удубине у кречњаку „трагови давних времена и великих ратника”. Ово

запажање о дјечијој непоколебљивој вјери да се закључити једним пасажом из приповијетке „На другој обали”. Главни јунак приповијетке, Марко, ни више дијете, а још ни одрастао човјек, сјећајући се „бакиних” (ситан језички сигнал који упућује на доживљени говор и поунутрашњену фокализацију) прича, бајки које се не остварују никад и које су смишљене само да ублаже немаштину, закључује да би би требало једном заувјек одбацити „та смешна плетења маште” и „под неумољиви испит истине” ставити све што се само чини стварним и истинитим. Том пресудом бајкама, чини се, и скоком у ону ледену воду од које се и сам претворио у лед, Марко је, и симболично и стварно, одрастао и прешао на ту другу обалу.

Наративној инстанци је, с друге стране, такође стало да нагласи да у приповиједану самом нема ничега од мистификовања дјечје интуиције, па често проблематизује дјечју перцепцију: „кад је требало да наслути – уколико дете може да наслути – шта је и ко је Прелац”. Зато наративни глас остаје помало загонетан, не давши нам ниједну даљу информацију која би могла у потпуности да расвијетли ту тајанствену и мрачну природу Прелчеву. На том мјесту се читалац мора ослонити на оно што сам дјечак види, назнаке нечег демонског у скитници која је доспјела у касабу и појединости које је дјечак уочио док га је посматрао да једе, при чему су нарочито важне оне „зле очи”, које по сваком завршеном залогу „почињу да траже”. То је исти онај гладни поглед који је збунио дјечака када је први пут видио Прелца, „поглед који газдинско дете није ни разумевало ни познавало”. Ограниченост сопствене перцепције подвлачи и инжењер, приповједач приповијетке „Прозор”: „а све је мучно и необјашњиво и замршено до бесмисла и потпуног несхватања”. Најдесидније је то неразумијевање подвучено када исти приповједач, који говори о своме дјетињству, тврдом и немилосрдном оцу и силним батинама које је од њега добио, а силно ојађен и озлојеђен због неправедне казне, ујутро посматра како се рађа нови дан и у његовом свјетлу помалца „спољни свет, пун бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности”.

4.

„Од такве тихе, оштроумне, осетљиве и у себе повучене деце тешко је те ствари сакрити. Јер, ма колико се родитељи трудили да се пред дететом не одају, она се ипак на махове и у наступима гнева и мржње заборављају, или губе из вида да дете поред њих расте и сазрева и другим очима гледа и слуша сада, него што је слушало и гледало лане.”

Занимљиво је, и вјероватно не без значаја, да су готово сви фокализатори у збирци „Деца” дјечаки. Понекад се иза тог лика види у неколико потеза оцртана фигура мајке заштитнице, или неког другог важног женског створења, као што је тетка Мила, у чијем портрету има нечег Софкиног. Једина дјевојчица чијем је унутрашњем свијету посвећено нешто више пажње, „господско дете” Роза Калина, „дружило се и играло са мушкарцима више него са девојчицама”. На почетку одјељка наведени одломак односи се ко-

лико на њу, толико и на сву дјецу, јунаке Андрићеве прозе: тиха, оштроумна, осјетљива и у себе повучена. Иако сазрела прије времена, често нису у стању да проблематичну ситуацију обухвате и процијене у цјелини, и то може да учини „ствар само још страшнијом и наказнијом”. Уопште, дјеца у Андрићевој прози нису нимало поштеђена свих могућих зала која их могу задесити. Једно од тих зала, које и одређује доцнији карактер и природу одраслог човјека, јесте – страх, и Андрића та тема скоро па опсесивно заокупља. Приповијетка „Књига”, једна од најљепших Андрићевих, има за тему тај дјетињи страх, страх сиромашног дјечака који је нехотице оштетио туђу књигу и коме та кривица изједа душу и загорчава живот. Таква осјетљива, сиромашна, паметна дјеца налазе се често у Андрићевим дјелима: немаштина им изоштри чула тако да су преосјетљива на сваку љепоту, а нарочито на ону која им недостаје. Осјећајући одвратност према тим коришћеним, умрљаним и исподвлаченим књигама, које добија на коришћење јер је сиромашан, јунак ове приповијетке сања „о неким чистим, лепим књигама у којима на нетакнутим белим страницама пишу крупним и разговетним словима нека горда и радосна открића”. Исту жељу, за љепшим, шаренијим и чистијим свијетом, гајили су и дјечак који је опсесивно посјећивао „Панораму” и Марко који је гутао бакине приче о изненадном богатству које пада у крило сиромашној породици.

О дјетињем страху има ријечи и у свим другим приповијеткама. Како о страху, тако и у стварној или уображеној кривици која је у вези с њим. Кривица је оно што остаје да „ломи и сатире душу” ако се безразложан страх дјетета не искоријени са „умним развитком и правилним васпитањем”. Отуда и тако честа прича о осјећању тешке, необјашњиве кривице код дјецe. На тој емоцији се инсистира у приповијети „Смрт у Синановој текији”, када се стари Алидеде пред смрт сјећа једног трауматичног догађаја из свог дјетињства, када је поплава донијела утопљеницу коју се само он видио: то сјећање трансформише се у „неку нејасну кривицу која га је мучила и нагонила да све одмах исприча мајци, да се исплаче, да тражи објашњења” (Андрић 2008). На сличан начин, јунак приповијетке „Мила и Прелац” сцену са повријеђеним Прелцем доживљава „као ужас и сопствену кривицу”, а дјечак из приповијетке „Књига” крије оштећену књигу као „незгоду и кривицу коју не сме ником да призна”. Таква кривица не оставља несрећну дјецу чак ни у сну, када оштећена књига поприма чудовишне размјере и кад јеврејски дјечак мученичког израза лица протрчава кроз тај сан, ни у тренуцима преко потребних предаха, у негда освједоченим уточиштима, кад се јавља опет знакажено лице странца који је доспио у чаршију. Таква незаслужена мука гони приповједача „Панораме” да се запита „ко је крив за снове који муче невину децу?”

Таква кривица, и такав страх, изгубе се донекле временом, прекрију их нови страхови, нова искуства, и нова сјећања. И онда, иако наратор приповијетке „Деца” изричито тврди да су трауматични догађај избрисале „потпуно” младићке године, што је уједно била и „смрт дегитињства”, он нешто раније такође сасвим озбиљно тврди да „кад бисмо могли да се спустимо

натраг у детињство (...) ти болови и те патње живе и даље и постоје као свака стварност”.

Без овога потоњег, уосталом, никако не би могло ни бити његове приче.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1981, И. Андрић, *Деца*, Сабрана дела Иве Андрића, IX, Београд: Просвета.
- Андрић 2011, И. Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Делић 2011, Ј. Делић, *Иво Андрић – Мост и жртва*, Нови Сад: Православна реч, Београд: Музеј Ива Андрића.
- Ериксон 2008: Е. Ериксон, Животни циклус – епигенеза идентитета, *Развојна психологија*, зборник радова, Београд: Учитељски факултет.
- Мерло Понти 1979: Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Пијаже 1990: Ж. Пијаже, *Психологија детета*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад : Добра вест.
- Росић 2004: Т. Росић, Елементи филмске технике у Андрићевој прози, *Андрић у систему уметности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Бања Лука: Књижевна задруга Бања Лука.

Nedeljka V. Perišić

DAS KIND ALS FOKALISATOR IN IVO ANDRIĆ'S GESCHICHTEN

(Zusammenfassung)

Die vorliegende Arbeit analysiert eine besondere Art der Konstruktion der Erzählperspektive in einigen Erzählungen Ivo Andrićs: jenen Fall nämlich, in dem die allwissende narrative Instanz ihren Beobachtungs- und somit auch Erzählblickwinkel einschränkt und folglich auf das Sicht – und Erfahrungsfeld des Kindes, das als Figur in der Erzählung auftritt, schmälert. Ein beachtlicher Teil des reichen Erzählwerks von Ivo Andrić ist dem Erzählen über Kinder, ihr Weltempfinden, die Ausformung ihrer Weltsicht, und letztlich dem Erwachsenwerden gewidmet. Die beim Aufbau der Erzählung verwendeten narrativen Verfahren sind außerordentlich breit gefächert: die Fokalisierung wird häufig auf das Blickfeld der Figur, in diesem Fall auf das des Kindes, eingeschränkt, um ein Ereignis indirekt, so wie es das Kind erlebt, darzustellen; oder die Narration wird in die Richtung hin gesteuert, dass die Sprache der Einfühlung zum unmittelbaren Indikator der Gefühle und Reaktionen der im Erzählfokus stehenden Figur wird. Durch diese kaum spürbare Schmälierung des Blickfeldes der narrativen Instanz auf das Erlebnis – und Wahrnehmungsfeld des Helden und durch die anschließende Rückkehr zum Standpunkt des extradiegetischen Erzählers entsteht eine komplexe Vielfalt narrativer Verfahren, die zu den signifikantesten Eigenheiten von Ivo Andrićs Erzählwerk gehört.

Schlüsselwörter: Fokalisierung, Erzählen, Erzähler, narrative Instanz, erlebte Rede, Kinderpsychologie, Kinderwahrnehmung, Perzeption, Sprache, Spiel

Садржај

Миодраг Б. Лома АНДРИЋЕВ АЛИЈА ЋЕРЗЕЛЕЗ.....	5
Светлана С. Шеатовић Димитријевић НАЦИОНАЛНИ И ВЕРСКИ ИДЕНТИТЕТ ЖЕНА У ПРИПОВЕЦИ „ПУТ АЛИЈЕ ЋЕРЗЕЛЕЗА”.....	15
Радивоје Б. Микић „МРАЧАЈСКИ ПРОТО” И „МУСТАФА МАЏАР” – ГЕНЕЗА ЈЕДНОГ ТИПА КЊИЖЕВНОГ ЈУНАКА	27
Драган Б. Бошковић БИТИ ЋАМИЛ ИЛИ НЕ БИТИ: Онтолошко заснивање идентитета у прози Иве Андрића	41
Слободан В. Владушић ЋАМИЛ И ОМЕРПАША ЛАТАС – ДВА ТИПА ХИБРИДНОГ ИДЕНТИТЕТА КОД АНДРИЋА.....	49
Гордана С. Покрајац ИСТОРИЈСКЕ ИНСПИРАЦИЈЕ <i>ПРОКЛЕТЕ АВЛИЈЕ</i>	61
Бојан Т. Чолак ПРОГОНИТЕЉ, ПРОГНАНИ: „МУСТАФА МАЏАР” ИВЕ АНДРИЋА	73
Јана М. Алексић ПРИЧА О ИСТОРИЈИ (ЈЕДНО ЧИТАЊЕ ИСТОРИЈСКЕ ФИКЦИЈЕ У <i>ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ</i> ИВЕ АНДРИЋА)	87
Бранко М. Вранеш ТУЖНА СРЕЋА ПОСЛЕДЊИХ ВИТЕЗОВА: АНДРИЋЕВ ЋАМИЛ И КНЕЗ МИШКИН ДОСТОЈЕВСКОГ	105
Лидија К. Гаврјушина БОГ И ЧОВЕК У ЛИРСКОЈ ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА	123
Јован М. Делић „ДА ОСТАНЕ ОНО ШТО ЈЕ – КУЛТУРАН АЛИ СВОЈ” Иво Андрић, Његош, Љубомир Ненадовић, Италија и Европа	133

Лидија Р. Томић АНДРИЋЕВО ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКО НАСЛЕЂЕ.....	143
Силвија Новак-Бајцар ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА И КОЈЕ ИМА. ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ КРАКОВСКЕ БИОГРАФИЈЕ ИВЕ АНДРИЋА	151
Корнелије Д. Квас ГРАНИЦЕ АНДРИЋЕВОГ РЕАЛИЗМА	159
Соња В. Веселиновић ЛИРСКИ ПОСТУПАК У ОСНОВИ НЕКОЛИКО АНДРИЋЕВИХ НОВЕЛА	171
Zdzisław Darasz ЈЕВРЕЈИ У АНДРИЋЕВОМ СВЕТУ ИЛИ О РАЗОРУЖАВАЊУ ЕТНОКУЛТУРНИХ СТЕРЕОТИПА	179
Кринка Б. Видаковић-Петров ЈЕВРЕЈСКИ ЛИКОВИ У ДЕЛУ ИВЕ АНДРИЋА.....	189
Јасна В. Стојановић ШПАНСКИ ДОПРИНОС НАСТАНКУ СРПСКОГ ХУМОРИСТИЧКО-РЕАЛИСТИЧКОГ РОМАНА	203
Весна З. Дицков ИВО АНДРИЋ И ХИСПАНСКЕ КУЛТУРЕ	211
Горана С. Раичевић АНДРИЋЕВА СЛИКА О АУСТРОУГАРСКОЈ МОНАРХИЈИ НА БАЛКАНУ	227
Јелена Н. Пилиповић <i>EX RONTO</i> ПРЕОБРАЖАВАЊЕ САМОЋЕ У АНДРИЋЕВИМ ЛИРСКИМ ЗАПИСИМА И ОВИДИЈЕВИМ ЕЛЕГИЈАМА ИЗ ИЗГНАНСТВА	239
Владимир В. Гвозден ПУТОПИСНЕ РЕПОРТАЖЕ ИВЕ АНДРИЋА	249
Валентина Д. Питулић ФОЛКЛОРНИ ПОДТЕКСТ У „АНИКИНИМ ВРЕМЕНИМА” ИВА АНДРИЋА	257
Снежана Д. Самарџија ПОЕТИКА УСМЕНОГ ПРИПОВЕДАЊА У АНДРИЋЕВОЈ <i>ПРИЧИ</i>	265
Бошко Ј. Сувајџић АНДРИЋ И КОЧИЋ – КНЕЖЕВИЋИ И КНЕЗОВИ	279

Јеленка Ј. Пандуревић ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА ИВЕ АНДРИЋА И СРПСКА УСМЕНА ТРАДИЦИЈА	289
Сунчица М. Денић ВОЉА И ОТПОР КАО ЧИН НАДЖИВЉАВАЊАУ АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА И СРПСКИМ НАРОДНИМ ПЕСМАМА.....	305
Јасмина С. Јокић ИСТОЧЊАЧКО ПОЗОРИШТЕ СЕНКИ И АНДРИЋЕВА <i>ПРОКЛЕТА АВЛИЈА</i>	311
Тамара Р. Грујић ФОРМА УСМЕНОГ КАЗИВАЊА У АНДРИЋЕВОЈ <i>ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ</i>	325
Gerhard Ressel (Trier)/Svetlana Ressel (Heidelberg) ПРОСТОРИ САМОЋЕ У ДЕЛИМА ИВЕ АНДРИЋА И МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА.....	337
Оливера В. Радуловић ПРИЧА И КОМЕНТАР У РОМАНИМА <i>ПРОКЛЕТА АВЛИЈА</i> <i>И ДЕРВИШ И СМРТ</i>	355
Ненад В. Николић ИВО АНДРИЋ О ВУКУ КАРАЏИЋУ	367
Александар Ж. Петровић ЂУПРИЈА И КАНАП: ИВО АНДРИЋ И Б. ВОНГАР	385
Мина М. Ђурић <i>ГНОМОН</i> И <i>UNCANNY</i> – ЦОЈС И АНДРИЋ.....	393
Vladimir В. Osolnik ИВО АНДРИЋ И СЛОВЕНЦИ.....	405
Ivan Dorovský РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋАУ ЧЕХОСЛОВАЧКОЈ (ЧЕШКОЈ).....	413
Горан П. Коруповић „МЕРА ЖЕНСКОГ БИЋА”: ОБЛИКОВАЊА ИДЕНТИТЕТА ЖЕНСКИХ ЛИКОВА У ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА И ЕМИЛИЈАНА СТАНЕВА.....	427
Марија Ђ. Циндори-Шинковић РЕЦЕПЦИЈА ИВЕ АНДРИЋА У МАЂАРСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	443

Татјана Самарџија-Грек ИВО АНДРИЋ И АМЕРИЧКА КЊИЖЕВНОСТ: МОТИВ БЕЛИНЕ У <i>ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ</i> И <i>МОБИ ДИКУ</i> ХЕРМАНА МЕЛВИЛА.....	451
Немања Ј. Радуловић СМРТ ОД ЖАБЕ/КОРЊАЧЕ У УСМЕНИМ НАРАТИВИМА О СУДБИНИ (АТУ 934)	471
Смиљана Ђорђевић ОД НАРАЦИЈЕ ДО РЕФЛЕКСИЈЕ – ХИПЕРТРОФИЈА АУТОРСКИХ КОМЕНТАРА У НОВИЈЕМ СЛОЈУ ХРОНИЧАРСКЕ ЕПИКЕ.....	479
Саша Д. Кнежевић ШТО СЕ ОНО ТРАВНИК ЗАМАГЛИО?.....	489
Александра Р. Попин ЕЛЕМЕНТИ СОЛАРНОГ КУЛТА И ВЕРОВАЊА У ЖЕНСКЕ ДЕМОНЕ У ТРИПТИХУ <i>ЈЕЛЕНА</i> , <i>ЖЕНА КОЈЕ НЕМА</i>	497
Буба Д. Стојановић НАРОДНА МУДРОСТ У ДЕЛУ „АСКА И ВУК” ИВА АНДРИЋА.....	507
Бојана С. Стојановић Пантовић НАРАТИВНИ И ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ ИДЕНТИТЕТ АНДРИЋЕВИХ ПРИЧА О ГРАДОВИМА	517
Ина Илиева Христова ГРАД У РОМАНИМА ИВЕ АНДРИЋА (<i>На Дрини ћуприја</i> и <i>Травничка хроника</i>)	527
Тихомир Д. Брајовић АНДРИЋЕВ И КРЛЕЖИН ГОЈА: ДВА ВИДА МОДЕРНИСТИЧКОГ РАЗУМЕВАЊА УМЕТНИКОВОГ ОДНОСА ПРЕМА СТВАРНОСТИ	535
Бранимир Ђ. Човић ДИХОТОМИЈА „СВОЈЕ” – „ТУЂЕ” У НАРАТИВНОЈ СТРУКТУРИ <i>ТРАВНИЧКЕ ХРОНИКЕ</i>	545
Предраг Ж. Петровић АНДРИЋЕВ <i>ОМЕРПАША ЛАТАС</i> КАО РОМАНО УМЕТНИКУ	555
Часлав В. Николић ИСТОРИЈА, КУЛТУРА, ГОВОР: СВЕДОЧАНСТВО ТРАУМЕ У РОМАНУ <i>ТРАВНИЧКА ХРОНИКА</i> ИВЕ АНДРИЋА	563

Мирјана Д. Стефановић „УБИЛАЧКИ ИДЕНТИТЕТИ” У КРАТКОЈ ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА.....	573
Павел Н. Рудјаков ТРИ ВРСТЕ ПРИЧАЊА И ЋУТАЊА КОД АНДРИЋЕВИХ ЈУНАКА ...	581
Маја М. Анђелковић „ПИСМО ИЗ 1920. ГОДИНЕ”: МРЖЊА И СТРАХ КАО ОСНОВА ИДЕНТИТЕТА	589
Magdalena Koch АНДРИЋЕВО ДЕЛО КАО ИНСПИРАЦИЈА У САВРЕМЕНОЈ БОСАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ. ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ И ДИЈАЛОШКИ КАРАКТЕР „ДРУГОГ ПИСМА ИЗ 1920. ГОДИНЕ” И ОСТАЛИХ ТЕКСТОВА МУХАРЕМА БАЗДУЉА	595
Милан Д. Алексић ЗЛО КАО ОБЕЛЕЖЈЕ СВЕТА У ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА ...	607
Предраг М. Јашовић ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ ЕКСПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ ИВЕ АНДРИЋА	623
Полина Ј. Зеновска СИСТЕМ УМЕТНИЧКОГ ВРЕМЕНА И ПРОСТОРАУ ФРАТАРСКОМ ЦИКЛУСУ ИВА АНДРИЋА	637
Bogusław Zieliński ИВО АНДРИЋ КАО ПИСАЦ МЕЂУКУЛТУРНОГ ДИЈАЛОГА	643
Софија М. Кошничар ИНТЕРАКЦИЈА КУЛТУРА У АНДРИЋЕВОЈ ПРОЗИ С АСПЕКТА СЕМИОСФЕРЕ И СЕМИОСФЕРНОГ САМООПИСИВАЊА	651
Јелена Р. Новаковић ФРАНЦУСКА ПУТОПИСНА ЛИТЕРАТУРА У АНДРИЋЕВИМ ЗАПИСИМА	671
Миленко Пекић И АНДРИЋ ИВО ЈЕ РУШИО АУСТРОУГАРСКУ МОНАРХИЈУ	689
Олена Дзјуба-Погребњак ИВО АНДРИЋ И ПРВИ СВЕТСКИ РАТ	703
Мирјана К. Дрндарски АНЕКСИЈА БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕУ ВИЂЕЊУ ИВЕ АНДРИЋА ...	713

Бранко Р. Златковић ИВО АНДРИЋ У СЕЋАЊИМА И КАЗИВАЊИМА САВРЕМЕНИКА ...	719
Љиљана Бањанин ПРИПОВЕТКА ИВЕ АНДРИЋА „ПУТ АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА” У ИТАЛИЈАНСКИМ ПРЕВОДИМА	733
Александра Љ. Корда-Петровић ПРЕВОДИ АНДРИЋЕВИХ ДЕЛА НА ЧЕШКИ	751
Милунка Љ. Митић ПРИПОВЕТКА „САН БЕГА КАРЧИЋА” ИВЕ АНДРИЋА И ЊЕН ПРЕВОД НА ТУРСКИ.....	761
Јованка С. Ђорђевић Јовановић ИВО АНДРИЋ У ПРЕВОДИМА НА ГРЧКИ	771
Предраг Ј. Мутавџић ПРВИ ПРЕВОД <i>НА ДРИНИ ЋУПРИЈА</i> ИВА АНДРИЋА НА САВРЕМЕНИ ГРЧКИ ЈЕЗИК	781
Драгана Б. Вукићевић ПРОТИВ СТРАСТИ И ДРУГИХ ДЕМОНА (ПРОСВЕТИТЕЉСКА ПАРАДИГМА СТРАСТИ).....	793
Бојан М. Јовић СЕДМА УМЕТНОСТ И ПРИПОВЕДАЊЕ АВАНГАРДЕ (Претпоставке разматрања интермедијалног утицаја филма на приповедне теме и поступке у српској авангарди)	805
Снежана М. Милосављевић Милић ВИРТУЕЛНИ НАРАТИВ КАО ЗНАК МОДЕРНИЗАЦИЈЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ НА ПОЧЕТКУ ХХ ВЕКА.....	817
Лидија Д. Делић ФОРМА И ЗНАЧЕЊЕ: <i>МИ</i> -ПРИПОВЕДАЊЕ ЋАМИЛА СИЈАРИЋА....	827
Виолета П. Јовановић КОНСТРУКЦИЈА И ВИЗУРА НАИВНЕ СВЕСТИ У ДЕЛУ ДРАГОСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА	837
Марко С. Аврамовић РОМАНИ ВЛАДИМИРА ТАСИЋА У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ	845
Бранко С. Летић „САСУДИ” <i>РЕЧИ АНЂЕОСКЕ ХРАНЕ</i> И „ЧАШЕ” <i>ЖИВОТВОРЕЋЕГ ПИЋА</i> У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ.....	857

Славица М. Васиљевић-Илић ФОРМЕ ПРИПОВИЈЕДАЊА У СРЕДЊОВЈЕКОВНОЈ ПРИПОВИЈЕЦИ СТЕФАНИТ И ИХНИЛАТ	865
Јован М. Љуштановић „КОНСТРУКТ ДЕТИЊСТВА” И ФОРМЕ ПРИПОВЕДАЊА У ПРИПОВЕТКАМА О ДЕЦИ ИВЕ АНДРИЋА	875
Недељка В. Перишић ДИЈЕТЕ КАО ФОКАЛИЗАТОР У ПРИПОВИЈЕТКАМА ИВА АНДРИЋА	887