

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

SCIENTIFIC MEETINGS

Book CLXX

DEPARTMENT OF LANGUAGE AND LITERATURE

Book 30

THE WORK OF IVO ANDRIĆ

Accepted at the III meeting of the Department of language
and literature, on 27th of March 2018, on the basis of reviews from
prof. dr *Snežana Samarđžija*, prof. dr *Jovan Delić* and prof. dr *Radivoje Mikić*

Editor

Academician

MIRO VUKSANOVIĆ

BELGRADE 2018

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига CLXX

ОДЕЉЕЊЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Књига 30

ДЕЛО
ИВЕ АНДРИЋА

Примљено на III скупу Одељења језика и књижевности
27. марта 2018. године на основу рецензија проф. др *Снежане Самарџије*,
проф. др *Јована Делића* и проф. др *Радивоја Микића*

Уредник
академик
МИРО ВУКСАНОВИЋ

БЕОГРАД 2018



АНДРИЋЕВИ ПРСТЕЊОВИ (За поетику композиције Андрићевих романа)

ЈОВАН ДЕЛИЋ*

С а ж е т а к. – У раду се показује да је прстен омиљена композицијска фигура Андрићевих романа.

Кључне ријечи: поетика композиције, прстенаста композиција, роман, двоструки прстен, лајтмотив, руски формализам, руска семиотика, оквир, почетак и крај романа

Питање којим ћемо се овдје позабавити тиче се поетике композиције Андрићевих романа. Наиме, упадљива прстенаста композиција *Проклетје авлије* навела нас је да се позабавимо питањем композиције Андрићевих романа уопште и појединачно, а прије свега њиховим оквирима, почетком и крајем романа. Теоријски подстицај за овакво истраживање нашли смо у радовима руских формалиста (Виктор Шкловски, Борис Ејхенбаум, Борис Томашевски), затим у раду *Поетика композиције* Бориса Успенског, односно у радовима Новице Петковића о формализму и семиотици, па у изузетној студији *Пријоводачева естетика* Ива Тартаље и у *Великој синтези* Радована Вучковића, књигама у којима су дати и неки значајни увиди и у композицију Андрићевих романа.

Бавећи се тиме како је књижевно дјело склопљено, сачињено, „направљено“¹, бавећи се трансформацијом фабуле у снже и развојем си-

* Филолошки факултет Београд, jovandelic.delic@gmail.com

¹ Право првијенства припада раду Виктора Шкловског „Уметност као поступак“ у: *Поетика руског формализма*; превео с руског Андреј Тарасјев; избор текстова, предговор и белешке: Александар Петров, Београд, Просвета, 1970, стр. 81–94. први пут на руском језику „Искусство как приём“, у: *Сборники по теории поэтического языка*, II, Петроград, 1917, стр 3–14. Ове и сличне идеје Шкловски је развијао у својој књизи *О теории прозы*, Москва, 1925. 1929². Најречитији је у овом смислу наслов Бориса Ејхенбаума „Како је направљен Гогољев *Шинел*“, у: *Поетика руског формализма*, стр. 245–263, изворно „Как сделана *Шинель* Гоголя“, *Поетика*, Петроград, 1919, стр. 151–165. Видјети и: Vladislava Ribnikar Perišić, *Ruski formalizam i književna istorija*, Beograd, 1976; Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд, 1975.

жеа², руски формалисти су разликовали три типа развоја сижеа: степенасти, прстенасти и паралелни³. Они су такође истицали значај почетка и краја књижевног дјела као повлашћених мјеста на којима се обично налазе значајни аутопоетички, односно метапоетски сигнали о природи дјела. Борис Успенски је развио цијелу поетику оквира пишући о поетички композиције и, нарочито, о семиотици иконе⁴, а онда о перспективи и четири типа перспективе, што је битно ново и различито у односу на западне теоретичаре⁵. Настojeћи да приближи идеје Успенског српском и југословенском читаоцу, Новица Петковић⁶ је илустровао његове теоријско-методолошке ставове на примјерима из српске књижевности (Станковић, Настасијевић), па и самога Андрића, и то баш на примјеру *Проклеће авлије*. Иво Тартаља је дао оригиналну и веома подстицајну књигу *Пријоводачева естетика*⁷, превасходно – *Проклећој авлији*, али са драгоценим освртима на Андрићеве есеје и на друга његова прозна дјела, нарочито на *Травничку хронику* и њенога јунака Марија Колоњу. Вучковићева *Велика синџеза*⁸ насловом открива ауторове амбиције да синтетизује и обухвати све своје истраживачке резултате проучавања комплетног Андрићевог опуса. Зато је ова књига вјероватно најобухватнија и најцјеловитија књига о Андрићу, са често сјајним увидима, и повременим не баш срећним формулацијама, али је за нас веома подсти-

² Први је разлику између фабуле и сижеа направно Виктор Шкловски, али ју је у науци о књижевности учврстио и „озваничио“ Борис Томашевски у својој *Теорији књижевности*, коју је на српски превела Нана Богдановић, Српска књижевна задруга, Књижевна мисао 6, Београд, 1972, стр. 196–209. Изворно: Борис Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Лењинград, 1925. Томашевски не помиње Шкловског као изворног аутора ове разлике фабула-сиже, због чега га аутор иронично и љутито помиње. Упоредити: *Материјал и стил в романе Льва Толстого. „Война и мир“*, Москва, 1928, стр. 220; на српском језику: Виктор Шкловски, Грађа и стил у Толстојевом роману „Рат и мир“, Београд, Нолит, 1984. Упоредити: Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд – Приштина, 1984, стр. 93.

³ Виктор Шкловский, *О теории прозы*, Москва, 1925.

⁴ Б. А. Успенски, *Поетика композиције, Семиотика иконе*, превод, предговор и коментари: Новица Петковић, Београд, 1979.

⁵ Успенски разликује четири плана, позиције, тачке гледишта: психолошку, идеолошку и аксиолошку, фразеолошку и просторно-временску. Ово разликовање омогућава другачију наратологију од оне настале у основи на искуству Прустове прозе. Немачки слависта из Хамбурга Волф Шмид у својим *Елементима наратологије* уважава достигнућа руске науке о књижевности и Бориса Успенског: Wolf Schmid, *Elemente der Naratologie*, Berlin – New York, 2008².

⁶ Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд–Приштина, 1984, стр. 223–226 и 270–331.

⁷ Иво Тартаља, *Пријоводачева естетика. Прилози познавању Андрићеве поетике*, Београд, 1978.

⁸ Радован Вучковић, *Велика синџеза. О Иви Андрићу*, Београд–Ниш 2011.

цајна, нарочито када сагледава Андрића у контексту европске модерне класике.

1.

Елементе прстенасте композиције могућно је уочити и препознати већ у роману *На Дрини ћуприја*. Роман је састављен из двадесет четири главе, чиме се сугерише аналогија са Хомеровим епом, а број 24 већ сугерише собом идеју круга.

Вријеме о којем роман приповједа траје скоро четири столећа, од 1516. године, када Турци одводе будућег Мехмед-пашу као дјечака из Соколовића, до 1914. године, када је мост минираан. Идеја о мосту, односно о потреби да се савлада Дрина – водена стихија – јавља се управо у дјечаковом болном срцу и мисли управо пред ријеком, у митизованом тренутку док чека такође митизованог скелесију Јамака. Ту и тада се по први пут јавља црна пруга која сијече болом груди дјечака, па ту унутарњу, разорну црну пругу ваља премостити⁹. Та пруга, односно бол у грудима, јављаће се повремено великом везиру, нарочито при крају његовога живота. Ту пругу ће везир премостити тек смрћу, погибијом. Лежећи мртав и опружен, гологлав, без спољних знакова достојанства, везир је личио на своје сељаке и братственике из Соколовића, и тако је у смрти поново постао један од њих¹⁰. Тако је митска црна пруга склопила прстен око везировог живота од тренутка јављања идеје о мосту из бола у грудима дјечака из Соколовића до погибије тога бившег дјечака који је код три султана био велики везир и царски зет. Тако би изгледао тај први, мали, везиров прстен црне пруге.

Али црна пруга гради и велики прстен око романа у цјелини. Ту унутарњу, невидљиву црну пругу која болом сијече груди осјетиће и Али-хоџа Мутевелић, чувар задужбине, метонимијски задужбином, али и црном пругом, полазак с великим везиром. Црна пруга ће се јавити Али-хоџи непосредно пред његову смрт, пошто је чуо, видно и доживио рушење моста¹¹. Тако лајтмотив црне пруге гради два прстена: један око великог везира и његове судбине и други око ћуприје – везирове задужбине – и њенога чувара Али-хоџе Мутевелића. Црна пруга постаје лајтмотив који се јавља на повлашћеним мјестима у роману градећи два композицијска прстена, велики и мали, један око великог везира, а други око његове задужбине и романа у цјелини. Тако црна пруга постаје симбол највише сугестивне моћи. Тако чињенице композицијског реда постају и чињенице симболичког, значењског реда. Таква су два прсте-

⁹ *Sabrana djela Iva Andrića*, I, *Na Drini ćuprija*, Sarajevo, 1986, str. 21–27.

¹⁰ *Истио*, стр. 79.

¹¹ *Истио*, стр. 382–389.

на црне пруге. Црном пругом су, као и мостом, нераскидиво повезани Мехмед-паша Соколовић, у чијој се глави и срцу родила идеја моста и који је као задужбину ту идеју реализовао, и мудри Али-хоџа Мутевелић, што додатно продубљује значење романа и односе у њему.

Овим се потврђује исправност тезе Радована Вучковића да је Андрићев роман *На Дрини ћурџија* веома близак Прустовом циклусу романа *У трајању за изубљеним временом*: оба романа тематизују умјетност и показују како се умјетничко дјело рађа из скривеног унутарњег бола; оба писца користе лајтмотиве дајући им симболичку функцију и значење¹². Вучковићева је изузетна заслуга што је посебно овај Андрићев роман, али и највеће српске романе двадесетог вијека уопште посматрао у контексту модерног свјетског романа. Тиме је српска књижевност двоструко добила: показало се да су се поетичка помјерања, процеси, па и смјене поетичких парадигми у свјетском роману XX вијека готово истовремено одвијали и у српском роману, а да су најбољи српски романи достизали највиши ниво свјетске прозе. У томе видимо изузетан значај Вучковићевог рада на пољу свјетског романа XX вијека и компаративног гледавања мјеста и домета српских романа и романописаца у том шиљком компаративном контексту¹³.

2.

У *Травничкој хроници* је наглашено успостављен прстен „Прологом“ и „Епилогом“. И „Пролог“¹⁴ и „Епилог“¹⁵ су штампани курзивом – другачијим слогом од основног типа романа и што се може протумачити као графостилем којим је „оквир“ издвојен и истакнут. „Пролог“ и „Епилог“ чине основни или главни прстен овога веома сложеног и, по нашем увјерењу, недовољно пажљиво прочитаног романа који је донио иновације што ће – савршене и избрушене – заблистати пуним сјајем у *Проклејој авлији*. И „Пролог“ и „Епилог“ тематизују сусрет и развој истих јунака – травничких бегова – у временском размаку нешто преко седам година, колико траје вријеме о којем се у роману приповједа. Ликови бегова су остали неиндивидуализовани изузев главног и најстаријег Хамди-бега Тескеречића. Ниједан од бегова у самом роману нема неку значајнију улогу. Појављује се само Хамди-бег који узалудно моли везира Али-пашу да поштеди живот старом и заслужном травничком кајмакаму¹⁶. Везирово од-

¹² Радован Вучковић, *Велика синџеза*, стр. 313.

¹³ Радован Вучковић, *Модерни роман XX века*, Источно Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 207–228; 291–325; 401–450; 534–563; 622–658.

¹⁴ *Sabrana djela Iva Andrića*, II, *Tравничка hronika*, Sarajevo, 1986, str. 9–13.

¹⁵ *Исџо*, стр. 531–533.

¹⁶ *Исџо*, стр. 472.

бијање Хамди-бегове молбе показује сву пашичку суровост, неразумност и неуважавање заслуга, старости и мудрости, што ће га довести у сукоб са локалним беговатом. Ти локални угледни људи, с јаком породичном традицијом, добили су улогу да својим разговорима уоквире роман.

Мјесто на којем се бегови састају и разговарају – Лутвина кахва – пажљиво је описано и митизовано: издвојено је на крај травничке чаршије, испод извора Шумећа, а првог власника кахве нико нити зна нити памти, као што се не зна ни колико је стара та кахва са баштом и Софом, старом липом и од дуге употребе излизаним и искривљеним клупама, сраслим са осталом земљом и камењем¹⁷. Лутвина кахва је, дакле, изван времена, од памтивијека, издвојена и просторно из чаршије. Та временска и просторна издвојеност вјечног беговског састајалишта чини ово мјесто изузетним и мистизује га.

Хамди-бег Тескеречић је кључна фигура међу беговима. Он је у „Прологу“ крупан старац спорих покрета, али још увијек снажног тијела, чак циновских размјера, огромног ратничког и животињског искуства са веома бројним потомством. Његова ријеч је спора и јасна, па та ријеч има повлашћену позицију да оцијени најаву доласка конзула у Травник последњег петка у октобру 1806. године, односно припрему њиховога одласка последњег петка у мају 1814. За седам и по година Хамди-бег је постарао и урушио се, али је ментално јак да каже завршну ријеч у роману. Хамди-бег је архетип мудрог и искусног старца, а ријеч младића и ријеч старца није иста ријеч.

Стари бег вели млађима да је одувијек тако било да они који дођу једнога дана и оду, без обзира што су планирали да вјечно остану. Остају они који су своји на своме, а они који дођу на туђем су, и нема им дуга останка. Старац се не понаша пословицом: „Ничија није до зоре горела, па неће ни тога... тога...“¹⁸ Стари бег не може да изговори име човјека од кога и пред којим 1806. године дрхти свијет, у чему видимо двоструку иронију, иначе мајсторски и богато коришћено у овом роману, више него у било ком другом Андрићевом дјелу. То је иронија Хамди-бегова према Наполеону – травнички најугледнији бег, старац и мудрац, не памти нити може, или неће, у „Прологу“ да изговори име човјека пред којим се тресе континент, а његов конзул, ето, куца Травнику на врата – али и алегоријска пишчева иронија према освајачима и окупаторима. *Травничка хроника* је писана у жеку Другог свјетског рата, у окупираном Београду, док је други један вођа, Адолф Хитлер, напредовао према Русији. *Травничка хроника* има у свом главном прстену и алегоријско значење.

¹⁷ Исто, стр. 9–10.

¹⁸ Исто, стр. 12.

„Епилог“ ће потврдити Хамди-бегова предвиђања: конзули одлазе, а Наполеон је срушен. Сјећање на конзуле ће остати у понижавајућој дјечјој игри:

„Дјеца ће се на јалији играти конзула и кавазе, јашући на дрвеним приткама, па ће се и они заборавити ко да никад нису ни били.“¹⁹

Конзули и конзулска времена су прошли кроз Травник. Остали су бегови у Лутвиној кахви да их, пушећи, разговором и тишином испрате. Потврдила се симболичка слика Травника као *пролаза* и тијесног мјеста. Тај пролаз је град само за домаће становништво, које је од тога тијесног пролаза град и направило. За конзуле и везире то је пролаз; пролазно и привремено мјесто.

Хамди-бег Тескеречић је, дакле, она овлашћена свијест која уоквирује роман и поентира га, иако нема статус главног јунака. Та свијест склапа прстен око романа као цјелине.

Други прстен је у знаку главнога јунака, француског конзула Давила. Његов долазак и одлазак граде прстен и тај поступак ће Андрић примијенити у недовршеном роману *Омер-џаша Лаџас*. Давил долази у тренутку Наполеоновог планетарног успона, када је француска војска у Далмацији, а одлази после Наполеоновог слома и пораза. Долазак је скроман, по зими, па јахачи у чизмама имају сијено како би утоплили ноге; обучени су у грубо одијело, став им је згрчен од зиме, а ход брз²⁰. Наполеонов конзул пред одлазак остаје без новца, па је повратак могућ захваљујући позајмици јеврејског локалног првака Саломона Атијаса²¹.

Оквир у *Травничкој хроници* садржи симболизацију и митизацију простора, „славу свијест“ романа оличену у архетипу старца-мудраца који је прошао „сито и решето“, поенту романа и њено алегоријско значење и успоставља иронију и као ауторску дистанцу према главном јунаку, и као однос према свима онима којима је свијет мали. Оба централна оквирна прстена *Травничке хронике* наглашено су емисионо обогаћена и бриљантно склопљена; оба су велике тематске, значењске и емотивне носивости и симболичке сугестивности.

3.

Некоректно је заобићи *Госпођицу* зато што се она сасвим не уклапа у овдје описани поетички модел. Међутим, и овај роман има уводни оквир, али не и прстен. Роман има на почетку два мота и увод од непуне

¹⁹ *Исто*, стр. 532.

²⁰ *Исто*, стр. 24–25.

²¹ *Исто*, стр. 516–524.

двје стране текста²². У ненасловљеном уводу се саопштава вијест о смрти главне јунакиње. Оно што је у традиционалним романима долазило на крају, код Андрића је на почетку, у уводу. Смрт јунакиње се одмах демистификује – комисијски налаз недвосмислено потврђује да је у питању природна смрт – чиме је роман избјегао искушења криминалистичког или детективског типа романа. Уз слат крпежа – крпећи своје већ више пута окрпљене чарапе – пред Госпођицом се ретроспективно одвија њена животна прича. Користећи се трећим лицем и доживљеним говором, писац повремено субјективизује, а повремено објективизује причу, да би завршна сцена умирања била дочарана из унутрашње, Госпођичине перспективе. Она, која је уживала у слатком крпежу и слатком мраку, избјегавајући непотребне издатке, умире уплашена од сопственог мокрог капута на клајдерштоку и дала би *злато за дах*. Андрић поентира роман шекспировском иронијом – *злато за дах* умјесто *Краљевско* *за коња*²³ – и, ипак, спаја круг. Вијест о смрти Рајке Радаковић из увода спојена је са сликом њеног умирања на крају романа. А и то је својеврстан прстен.

4.

Проклећа авлија је несумњиво, најсавршеније и најстроже компонован роман Иве Андрића, и то не само на плану композицијског оквира, већ и на плану приче и причања, односно приповједача и перспективе приповједача, али и на плану односа међу главама романа. Композиција романа у цјелини може се представити као систем концентричних прстенова.

Оквирни прстен је најочљивији и најнаглашенији. То је сада усавршен поступак уоквиривања који је испробан у два претходна велика романа. И стегнут да краћи и ужи не може бити. Тај прстен чини ненасловљен и нумерисан пролог и сам крај – завршна три пасуса осме главе, наглашеном бјелином благо издвојена као цјелина која тој глави и припада и не припада.

Пролог почиње описом зиме и снијега који је „свему одузео стварни облик, а дао једну боју и један вид“. У том једноличном пејзажу уочава се мало гробље у којем „само највиши крстови врхом вире из дубоког снега“, па јуче пропрћена стаза „за време фра-Петрова погребача“ на чијем се крају „танка пруга пртине шири у неправилан круг“, а снијег око ње „има боју развишене иловаче“, тако да „све изгледа као свежа рана у општој белини“. Та слика се види са прозора ћелије зацвијело оком неименованог младића поред прозора, свједока и слушаоца фра-Петрових предсмртних прича и причања, што сазнајемо на самом крају романа.

²² *Sabrana djela Iva Andrića*, III, *Gospodica*, Sarajevo, 1986, str. 9–10.

²³ *Истито*, стр. 214.

Из младићеве психолошке перспективе слика око фра-Петровог гроба „изгледа као свежа рана у општој белини“.²⁴ Младић крај прозора има отворен поглед кроз прозор, а свједок је збивања у ентеријеру. Његов је „видик на двије воде“: према гробљу и по ћелији.

А у ћелији двојица фратара, старац и младић, фра-Мијо и фра-Растислав, праве инвентар фра-Петрове оставштине тако што стари фратар диктира, а млађи записује. Тај посао је праћен благом ауторском иронијом према обојици, према „победницима“, односно онима који су надживјели фра-Петра, и такође благим хумором којим је оживљен однос старога фратра према млађем:

„– 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 јесте

[...]

Људи који пописују заоставштину иза покојника који је још пре два дана био ту, жив као што су и они сад, имају неки нарочит изглед. Они су представници победничког живота који иде својим путем, за својим потребама. Нису то лепо победници. Сва им је заслуга у том што су надживели покојника. И кад их човек овако са стране посматра, изгледају му помало као отимачи, али отимачи којима је осигурана некажњивост и који знају да се сопственик не може вратити ни изненадити их на послу. Нису сасвим то, али по нечем на то подсећају.“²⁵

Фра-Петрова заоставштина се у инвентару двојице фратара своди на попис нових предмета, а нестанком фра-Петра nestало је и приче и причања.

Остао је, међутим, још један живи „инвентар“ – младић крај прозора, свједок и слушалац фра-Петрових прича и причања. Отуда он – младић крај прозора – непозван и незваничан међу инвентарском комисијом. Његов инвентар је најдрагоценији. Отуда и његов повлашћени поглед: напоље, на гробље у снијегу, и унутра, у ћелију. То што зна и носи у себи младић крај прозора и што ће за који минут активирати, то је оно истинско што остаје иза фра-Петра, мајстора прича и причања; то је оно чиме се побјеђује смрт. То су приче о Проклетој авлији и из Проклете авлије које је фра-Петар донио из Цариграда; то је цијела серија приповједача од којих је фра-Петар те приче слушао и који граде ову сложену, згуснуту и пренапрегнуту полифонијску творевину. Тешко је наћи

²⁴ *Сабрана дјела Иве Андрића у 20 књига, XII, Проклетиа авлија, Београд–Подгорица, 2011, стр. 7.*

²⁵ *Истио, стр. 8.*



примјер у свјетским размјерама да је на мање страница уведено више наратора, приповједачких перспектива и гласова – нараторско вишегласје, ријетко у свјетској књижевности.

Фра-Петрова прича о *Проклећој авлији* је тестаментарна прича, причана „последњих недеља много и често“. Двомјесечно тамничко искуство старога фратра надмашује све што је у свом дугом и богатом животу доживио и о њему је причао „више и лепше него о свему осталом“²⁶. То тамничко искуство је заједничко и самом писцу, Иви Андрићу, и једно је од његових кључних животних искустава, ако не и кључно. Њему се враћао од *Ex Ponta*, преко *Немира*, напуштеног романа *На сунчаној сирани* и приповједака о Томи Галусу све до *Проклеће авлије*.

Фра-Петар је причао са обале смрти, свјестан граничног тренутка у којем се налази; причао је „на прекиде“, како већ може да прича „тешко болестан човек који се труди да сабеседнику не покаже ни своје физичке болове ни своју честу мисао на блиску смрт“. Некад би понављао већ испричано, некад прескакао „добар део времена“. За њега, самртника, вријеме „нема више значења“, па стога „ни у туђем животу не придаје времену ни редовном току времена неку важност“²⁷. Прича живи изван времена, у митској вјечности, па се казује као посљедња и најважнија истина, са ивице гроба. Прича – сада запамћена и „инвентарисана“ у свијест младића поред прзора – остаје једино што брани од смрти заборав чак и када се мајстор приче и причања преселио на гробље. Остале су у њој неке празнине и необјашњена мјеста, а и „младићу је било незгодно да прекида причање, да се враћа на њих и поставља питања. Најбоље је пустити човека да прича слободно“²⁸.

Ова реченица: „Најбоље је пустити човека да прича слободно“ – поентира увод, први је став приповједачеве поетике и најава прве главе, односно свих осам глава *Проклеће авлије*. Фра-Петрова прича је испричана у младићевом „заносу сећања“ на причу старчеву, а у том „заносу сећања на причу“, младића поред прозора је „осенила мисао о смрти“, амбивалентна по својој природи, разорна и креативна. Младић се из тога заноса сјећања на причу буди и чује „тврди глас фра-Мије Јосића, који диктира попис алата, заосталог иза покојног фра-Петра:

– Даље! Пиши: једна тестера од челника, мала, њемачка. Једна.“²⁹

То су посљедње ријечи *Проклеће авлије*, у знаку материјалног инвентара онога што је иза фра-Петра остало. Круг је затворен између великих

²⁶ *Исто*, стр. 9.

²⁷ *Исто*, стр. 9–10.

²⁸ *Исто*, стр. 10.

²⁹ *Исто*, стр. 88.

крешевских клијешта и њемачке тестере, у чему би се могла наћи веза са приповједном ситуацијом и дубља симболизација. А у том кругу је испричана фра-Петрова прича о Проклетој авлији као „сећање на причу“ младића „осећеног смрћу“ који стоји крај прозора с погледом на мало гробље и са пажњом усмјереном на гласове из дворишта фра-Петрове ћелије.

Радован Вучковић износи идеју да је таквих кругова у *Проклејој авлији* више – укупно пет – односно да, унутар овог оквирног прстена, постоје још четири унутрашња, концентрично постављена, која повезују осам глава романа. Према Вучковићу, тим прстеновима су повезане прва и осма, друга и седма, трећа и шеста, и четврта и пета глава романа.³⁰

Ову идеју Вучковић увјерљиво образлаже: у првој глави се описује Проклета авлија, њен управник Карађоз и разноврсна група запосленика. У осмој се даје слика Проклете авлије из фра-Петровог угла приликом његовог изласка из затвора. У другој глави се појављује Ћамил и упознаје се са фра-Петром; у седмој Ћамил ишчезава послје сукоба са иследницима. У трећој је дат Ћамилов животопис; у шестој сажета драма султана Џема. У четвртој почиње прича о Џему, а у петој је та прича уобличена у кратак енциклопедијски извештај.

Ако је тако, онда је Проклета авлија једна од најпрецизније компонованих прозних књига у цјелокупној свјетској књижевности и по томе је поредива са композицијом најстроже компонованих пјесничких књига попут Настасијевићевих *Седам лирских крујова*, односно са Попиним пјесничким књигама, у првом реду са *Сјоредним небом* онаквим каквим га је описао Иван В. Лалић.³¹

Све и да није тако, *Проклеја авлија* је са својим вишегласјем наратора композицијски и уопште умјетнички подвиг првога реда не само у српској књижевности.

5.

Најзад, *Омер-паша Латас* је такође роман с оквирним прстеном. Истина, посљедње поглавље је остало у фрагментима, недовршено, али је несумњиво да је овај роман, као и *Травничка хроника*, уоквирен доласком и одласком главног јунака. Долазак је изузетно пажљиво и до детаља урађен: у Сарајево улази везир какав до тада није долазио, поготово не са намјером да гуши непослушност и побуну босанских и херцеговачких бегова, са војском каква до тада није виђена, у сјају какав је тешко замислити. При доласку сунце пада право на Омер-пашине груди обасјавајући га у свој његовој моћи коју симболизује полумјесец и звијезда на фесу.³²

³⁰ Радован Вучковић, *Велика синџеза*, стр. 412.

³¹ *Дела Ивана В. Лалића*, IV, *О њоезији*, Београд, 1997, стр. 113–116.

³² *Sabrana djela Iva Andrića*, XV, *Omerpaša Latas*, Sarajevo, 1986, str. 15.

Лудило и ирационално се не дају предвидети; не могу се укалкулисати у било чије рационалне рачунице и изрежиране параде. Несрећни Осман – градска луда – упркос свима заптијама и мјерама предострожности, истрчава пред упараћену војску царскога мушира и зауставља је. Тиме се најављује разобличење војне параде у велику маскарладу и баца снажна иронична сјенка на Омера и његов поход. Луди Осман и царски мушир Омер-паша безмало су једнако јунаци прве главе романа. Осману и његовом лудилу посвећен је добар дио прве главе.³³

Одлазак³⁴ није ни издалека тако свечан као дочек. Омер-пашу испраћају они који морају, а сви одреда се радују његовом одласку и бацају врабине да се то зло не врати. Цио роман је постепена детронизација Омера и разарање оне слике о њему и његовој војсци са почетка романа; разарање које је започело са лудим Османом. „Одлазак“ је, вјероватно, требало да буде само дио тог разобличења, па је утолико већа штета што завршна слава није до краја уобличена. Несумњиво је, међутим, да је *Омер-паша Лајнас* замишљен са прстенастим композицијским оквиром.

Ако један велики романописац од пет својих романа четири компонује према принципу оквирног композицијског прстена, а и пети је томе моделу близак, онда је то поетичка законистост. Андрићеви прстенови никада нијесу чињеница искључиво композицијског реда, већ су често носиоци поенте, лајтмотива и симбола, односно постају и чињенице значењско-симболичког реда. Оквирни прстенови су по правилу везани за поједине јунаке који тиме добијају повлашћену позицију у роману. Нема сумње, Иво Андрић је био мајстор прстенастог компоновања и нарочито је држао до оквирног прстена и његове симболике.

ЛИТЕРАТУРА

Sabrana djela Ive Andrića, Сарајево, 1986.

Иво Андрић, *Сабрана дјела у 20 књига*, Београд–Подгорница, 2011.

Радован Вучковић, *Велика синџеза. О Иви Андрићу*, Београд–Ниш, 2011.

Радован Вучковић, *Модерни роман XX века*, Источно Сарајево, 2005.

Дела Ивана В. Латића, IV, приредио Александар Јовановић, Београд, 1997.

Поетика руског формализма, текстове изабрао, коментаре и предговор написао Александар Петров, превео Андреј Тарасјев, Београд, 1970.

Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд, 1975.

Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд–Приштина, 1984.

³³ *Исто*, стр. 16–25.

³⁴ *Исто*, стр. 301–304.

Vladislava Ribnikar Perišić, *Ruski formalizam i književna evolucija*, Београд, 1976.

Иво Гартаља, *Пријоведачева естетика. Прилози познавању Андрићеве естетике*, Београд, 1978.

Борис Томашевски, *Теорија књижевности. Поетика*, превела Нана Богдановић, Београд, 1972.

Борис Успенски, *Поетика композиције. Семантика иконе*, превео, предговор и коментаре написао Новица Петковић, Београд, 1979.

Виктор Шкловски, *Грађа и стил у Толстојевом роману „Рај и мир“*, Београд, 1984.

Виктор Шкловский, *О теории прозы*, Москва, 1925 и 1929².

f Schmid, *Elemente der Naratologie*, Berlin–New York, 2008².

Jovan Delić

ANDRIĆ'S RINGS

(the poetics of the composition of Andrić's novels)

S u m m a r y

The paper examines the poetics of the composition of Ivo Andrić's novels and is written to offer a description and an explanation of a dominant poetic feature, characteristic of Andrić's composing the novels. It is the circular frame ring which, as a rule, encompasses a novel. These can be double rings – as in the novels *The Bridge on the Drina* and *Bosnian Chronicle*, where one ring encircles the hero (Mehmed Pasha Sokolović and Jean Daville) and the other goes around the novel as a whole – whereas the novel *Omer Pasha Latas* is encircled with the hero's arrival and departure, which resembles the ring made by Daville's plot line in *Bosnian Chronicle*. In *The Damned Yard*, however, Radovan Vučković noticed as many as five concentric composition circles, i.e. rings, which prove the precision and perfection of the composition of the novel. It is only in the novel *The Woman from Sarajevo* that Andrić does not follow this model closely, although we can say that the narration flowing from the news of the Woman's death in the introduction to the description of her dying at the end functions as a ring.

Although Andrić's rings are undeniably the facts related to the composition, they are never solely this, but are deeply multifunctional: they establish a chronicler distance from the heroes, activate the leitmotifs turning them into suggestive symbols, mythologize the novel and its heroes, and give a point to the novel. Andrić's rings, therefore, gain a symbolic value, convey the meaning and function as the main point of the novel.