

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 27<sup>th</sup> 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

# СВЕТ КАО ПОЗОРНИЦА У РОМАНИМА ИВЕ АНДРИЋА

ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ\*

„Понекад се цела ова шарена дневна светлост нашег живота зањише као танка кулиса и ми, за тренутак један, сагледамо оно што се налази иза ње.“

Иво Андрић, *Знакови поред пута*

С а ж е т а к. – У Андрићевом есејистичко-наративном тексту „Разговор са Гојом“ шпански сликар своје излагање о позицији уметности и уметника у свету почиње констатацијом да су „просте и убоге средине позорница за чуда и велике ствари.“ Овај став послужиће нам као поетички путоказ за разумевање слике света у Андрићевим романима. Док се у роману *На Дрини ћуприја* вишеградски мост симболично указује као друштвено-историјска позорница, у *Травничкој хроници* образује се политичка позорница која је поетички подржана расправама појединих јунака о поезији и драми. У роману *Госпођица* симболично је представљена позорница грађанског друштва. Коначно, у *Проклећој авији* Андрићев романескни свет у потпуности је у знаку великог театра, од преоблачења и замене идентитета до оријенталног позоришта сенки и естетике поновствешивања.

*Кључне речи:* роман, свет, позорница, приповедање, историја, поетика

Ако се, како вели приповедач *Романа о Лондону*, сви писци романа углавном слажу да је овај свет „нека врста велике, чудновате позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу“<sup>1</sup> и потом заувек силази са сцене не знајући ни ко му је ту улогу доделио и зашто је у том театру играо, онда је сасвим оправдано претпоставити да је међу тим свим писцима и Иво Андрић. Поетички дијалог Црњанског и Андрића започео је готово истог тренутка када су двојица аутора ступила на књижевну сцену и у својим различитим облицима, од експлицитног до иманентног, тај дијалог у многоме је обележио путање српског модернизма у прошлом веку. Зато и нема сумње да богато књижевноисторијско памћење последњег романа Милоша Црњанског међу бројним реминисценцијама на приповедаче којима је визија света као позорнице била блиска – од Сервантеса до Текерија и Дикенса, садржи и свест о Андрићевом романескном искуству.

\* Филолошки факултет Универзитета у Београду, pedja611@yahoo.com

<sup>1</sup> Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: НИН, Завод за уџбенике, 2004, стр. 9.

Поменута тврдња о свету као позорници којом отпочиње *Роман о Лондону*, свакако је један од најпознатијих поетичких исказа српске прозе и могао би бити, и код неких аутора то је и постао, херменеутичко полазиште за разумевање модернистичког романа у распону од Андрићеве *Проклетје авлије* до Кишовог *Породичног циркуса*.<sup>2</sup> Међутим, још средином тридесетих година прошлога века један Андрићев аутопоетички осенчен приповедач говориће о позорници и позоришту. У жанровски енигматичном, есејистичко-приповедном тексту „Разговор са Гојом“ (1935) знаменити шпански сликар свој монолог о уметности и животу почиње управо констатацијом да су „просте и убоге средине позорнице за чуда и велике ствари.“<sup>3</sup> Иако треба бити опрезан са олаким поистовећивањем исказа фикционалног Гоје са могућим Андрићевим списатељским уверењима, чињеница је да овај есеј, уз беседу „О причи и причању“, има повлашћено место у сваком покушају експлицирања Андрићеве поетике. У том смислу исказ о убогим срединама као позорницама необичних догађаја може постати важно полазиште за тумачење слике света у Андрићевој прози и поготову разумевање односа историјског и фикционалног у ауторовим романескним хроникама. Док се историографске хронике радије интересују, да парафразирамо Гојине речи, за лепоту и сјај палата и храмова, романескна хроника свој наративни интерес налази тамо где се историјска дешавања рефлектују у индивидуалним судбинама и интими појединца, у малим срединама у којима светскоисторијски процеси откривају своје право, трагично или гротескно лице. То је она „заистинска историја нашег духа и нашег тела“<sup>4</sup> како је назива приповедач *Травничке хронике*. Још одређенији биће наратор „Приче о везировом слону“: „Босанске вароши и касабе пуне су прича. У тим понајчешће *измишљеним* причама крије се, под видом невероватних догађаја и маском често *измишљених* имена, *стварна* и непризнавана историја тог краја, живих људи и давно помрлих нараштаја. То су оне оријенталне лажи за које турска пословица вели да су ‘истинитије од сваке истине’.“<sup>5</sup> Та жеља

<sup>2</sup> Види: Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, Priština: Jedinство, 1991, str. 137–157; Герхард Ресел, Светлана Ресел, „Свет као позорница у модерној српској књижевности“, у зборнику радова *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Међународни славистички центар: Београд, 2012.

<sup>3</sup> Иво Андрић, *Историја и лејенда*, Београд: Просвета, 1997, стр. 10.

<sup>4</sup> Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Нолит, 1982, стр. 25.

<sup>5</sup> Иво Андрић, *Сабране њриповејке*, Београд: Завод за уџбенике, 2008, стр. 265. Средином осамдесетих година сличне ставове о заснивању истријске истине у уметности имаће Борислав Пекић: „У историју, ону битну и одређујућу, улазе – али само кроз врата Уметности – и алтернативе које се нису реализовале, потенцијална стања, одлучујућа за разумевање епохе, па и све оно што се није збило, и што је, управо зато што се није збило, историјски важније од онога што јесте.“ (Borislav Pekić, „Istorijski roman i istorijska realnost“, *Stope u pesku*, Beograd: Službeni glasnik, 2012, str. 11).

приповедачког ума да у измишљеним причама и оним тананим и разноликим преливима између истине и лажи сагледа могући, алтернативни и дубљи смисао, често је у Андрићевој прози у дослуху са визијом света као симболичног театра у којем се индивидуални, национални и верски идентитет често скрива под маском а истина успоставља у игри различитих личних и политичких интереса. Коначно, и сам уметник је у „Разговору са Гојом“ одређен као „сумњиво лице, маскирани човек у сумраку, лице са лажним пасошем“;<sup>6</sup> због специфичног онтолошког статуса своје делатности произвођења нових и варљивих светова.

Међутим, Андрићев имагинарни Гоја врло се критички односи према самој позоришној уметности као јаловом и ништавном напору заснованом на све самим варкама и привидима. Разлози за такав суд могли би се наћи у томе што управо позоришна сцена чини очигледном беду и ништавност људског постојања на великој позорници света, како је у мрачним тоновима види Гоја: „У додиру са сценом и глумцима мене испуни такво осећање беде и узалудности да се питам: да ли ова ништавност позоришта није само слика онога што чека све вештине, пре или после, на њиховом путу?“<sup>7</sup>

Иако је метафора света као позорнице, позната у европској књижевности и као „*theatrum mundi*“, добила нека од својих најпознатијих реализација управо у позоришту, односно у драмској књижевности, у распону од Шекспира и Калдерона до Пирандела и Брехта, она је знатно старија од поетички јој блиског ренесансног и барокног доба и сеже у антику где се у различитим филозофским, теолошким и политичким варијацијама и метафорама јавља код Платона, Епиктета, Плотина, стоика, Августина као и њихових средњовековних настављача.<sup>8</sup> Као смисаоно ефектна и уметнички захвална за разнородне поетичке варијације ова слика људске позиције на свету, и поготову односа појединца према вишим, како метафизичким сферама тако и пољима политичке моћи, нашла је своје упориште и у роману. У једанаестом поглављу другог дела Сервантесовог *Дон Кихота* оштроумни племић од Манче објашњава своме слуги да на овоме свету, баш као и комедијама, сви играју неке улоге, али макар били и папе и цареви, на крају представе смрт свима скида

<sup>6</sup> Иво Андрић, *Историја и лејенда*, Београд: Просвета, 1997, стр. 10.

<sup>7</sup> *Истио*, стр. 15. Занимљиво је да се Андрић окушао као драмски писац. У младости је написао једночинку „Крај комедије“ која је остала у рукопису. Тек 1985. тај текст је приредио и објавио Предраг Палавестра. Аутор је и три драмска фрагмента о Вуку Караџићу. Успешнији је био као позоришни критичар. В. о томе: Petar Zec, *Andrićev teatar senki*, Београд: Rad, 1994, стр. 146–157.

<sup>8</sup> В. о томе: Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi : the history of an idea*, New York: Garland Publishing, 1987; Ronald Harvud, *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*, prev. Dorde Krivokapić, Београд: Clio, 1998.

одећу и у гробу их изједначава. „Сјајно поређење,“ рече Санчо, „мада не тако ново да га нисам чуо у многим и разним приликама.“<sup>9</sup> Символично размицање и спуштање завеса на романескним сценама приповедања могло би се пратити све до савременог доба и, рецимо, романа Бориса Акуњина *Цео свет је њозорница* (2009). Како се, међутим, та чудновата позорница света на којој своје улоге играју и са које силазе подједнако и књижевни јунаци као и приповедачи, указује у Андрићевим романима?

Да просте и убоге средине на рубу светскоисторијских дешавања могу постати позорнице на којима се одвијају необични догађаји, видно је у Андрићевом првом написаном роману, *Травничкој хроници*. У првом поглављу приповедач географски положај Травника пореди са напола расклопљеном књигом „на чијим су страницама, с једне и с друге стране, као насликани, баште, сокаци, куће, њиве, гробља и цамије.“<sup>10</sup> У контексту целине романа ово поређење задобија статус иманентнопоетичке фигуре која открива приповедачеву аутопоетичку свест о писању књиге односно о обликовању, како ће на једном другом месту бити речено, „стварности на хартији“.<sup>11</sup> Не само да је *Травничка хроника* настала на основу богате документарне грађе него и готово сви њени јунаци пишу различите књиге и списе, а неки повремено воде и расправе о књижевним поетикама. Андрић је свој први роман засновао на неким могућностима модернистичког приповедања, укрштајући карактеризацију јунака са њиховим списатељским или читалачким интересовањима. Док Давил пише еп о Александру Македонском у којем транспонује историјска дешавања с почетка деветнаестог века у епску прошлост, здушно бранећи принципе класицизма, дотле млади конзул Дефосе ради на етнографској студији о Босни и афирмише идеје блиске новом, романтичарском добу. Док Ана-Марија фон Митерер пати од онога што данас називамо боваризмом дотле њен супруг пише стратешке војне расправе. Травник је у роману, ипак, у првом плану као политичка а не поетичка позорница, али управо због списатељских пракси ликова и њихове потребе да расправљају о дOMETИМА, моћима, историјским темама и друштвеном смислу књижевности, постајемо свесни особене политике књижевности у Андрићевом роману као и успостављања политичког театра у њему.

Описујући први долазак француског конзула у Конак, на свечани пријем код травничког везира, приповедач представља јунака као глумца који ступа на позорницу: „Ту се дакле отварала позорница на којој ће Жан Давил непуних осам година играти разне сцене једне исте тешке

<sup>9</sup> Мигел де Сервантес, *Оштроумни њлемеић Дон Кихоти од Манче*, књига II, превео Душко Вртунски, Београд: Завод за уџбенике, 1998, стр. 90.

<sup>10</sup> Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Нолит, 1982, стр. 11.

<sup>11</sup> *Истио*, стр. 134.

и неблагодарне улоге“,<sup>12</sup> односно нешто касније: „То су биле једине две просторије Конака које ће Давил за свога боравка у Травнику упознати и две позорнице многих његових мука и задовољстава, успеха и неуспеха.“<sup>13</sup> Убрзо ће му се на сцени као ривал придружити аустријски конзул фон Митерер чиме почиње непрестано одмеравање снага двају дипломата, загледаних у своје далеке империјалне престонице. Обликовање јавног живота Травника као позорнице најпре је у функцији романеског промишљања позиције човека у историји, његове немогућности да самостално делује у пољима политичке моћи и империјалних интереса чији крајњи циљ и смисао појединцу, на рубу велике светскоисторијске сцене, остају непознати. Чим би односи између Наполеона и бечког двора почели да се затежу, конзули би у јавним наступима постајали воштане фигуре, лутке без своје воље које послушно подржавају покрете својих далеких и невидљивих наредбодаваца: „Тада су оба уморна човека отпочињала опет своју борбу, подражавајући, као две послушне лутке на дугим концима, покрете велике и удаљене борбе чији су им крајњи циљеви били непознати и која их је, својом огромношћу и жестином, испуњавала у дну душе сличним осећањима страха и неизвесности.“<sup>14</sup> Док приповедач има то епистемолошко преимућство да својим писањем продира у интиму јунака и у њој открива емоције и стања какве су страх и неизвесност, дотле јунаци ту могућност немају, штавише они, првенствено конзули, властиту интиму пред другим скривају иза углађене дипломатске маске. Тако се слика света као позорнице указује и у функцији разликовања јавне и интимне сфере постојања и деловања ликова. У трагичном процепу између Истока и Запада, који је описао травнички *dottore illyrico* Ђовани Марио Колоња, и сам лице под маском испод које би се могла скривати фигура свезнајућег приповедача,<sup>15</sup> у тој фаталној верској, националној и политичкој подељености, играње улога и скривање интима иза маске указује се као једина могућност опстанка.

Слика света као позорнице додатно је у *Травничкој хроници* подржана и расправом о француској класицистичкој драми коју Давил води са Мехмед-пашом. Конзул чита везиру одломак из Расинове оријенталне

<sup>12</sup> *Истио*, стр. 29.

<sup>13</sup> *Истио*, стр. 31.

<sup>14</sup> *Истио*, стр. 102. У једној знатно широј перспективи која промишља односе босанског становништва према светским центрима моћи, млади конзул Дефосе у „марionетском“ односу верски подељених народа према далеким метрополама види један од разлога за несрећу овога простора: „Четири вере живе на овом уском, брдовитом и оскудном комадићу земље. [...] Сви живите под једним небом и од исте земље, али свака од те четири групе има среднште свога духовног живота далеко, у туђем свету, у Риму, у Москви, у Цариграду, у Меки, Јерусалиму или сам бог зна где, само не оиде где се рађа и умире“ (*Истио*, стр. 256).

<sup>15</sup> Уп. о томе: Иво Тартаља, „Травнички *dottore illyrico* и његов трећњи свет“, *Приповедачева естетика: прилози познавању Андрићеве поезије*, Београд: Нолит, 1979.

трагедије *Бајазид* (1672) покушавајући да му објасни шта је западно позориште и који је смисао глуме као уметности. Међутим, турски званичник остаје разочаран таквом духовном забавом која жели да створи илузију стварности. Расинова уметничка слобода у приказивању оријенталног света у којем се сукобљавају емотивне страсти и политичке интриге,<sup>16</sup> делују Мехмед-паши као драстично изневеравање обичаја отоманског живота и етикеције. „Узалуд је Давил, непријатно дирнут, настојао да му протумачи значење трагедије и смисао поезије. Везир је неумољиво одмахивао руком. – Имамо, имамо и ми тако разних дервиша и богомољаца што рецитију звучне стихове; ми им дајемо милостињу, али никада не помишљамо да их изједначимо са људима од посла и угледа. Не, не, не разумем.“<sup>17</sup> Док интриге и страсти на политичкој позорници Травника и Стамбола не само да разуме него у њима и активно учествује, као у случају убиства капицибаше, везир Расинов комад доживљава као бесмислицу без икакве везе са реалношћу. Добро одабрана Расинова трагедија, заснована између осталог и на Андрићу врло блиској теми сукоба два брата, наглашава неспоразуме између представника различитих култура или у исти мах подцртава и поетичку интригу романа везану за тензије између различитих облика књижевне праксе и историјске стварности. Док је Давилов долазак у Травник представљен као ступање на политичку позорницу, на завршетку романа одвија се његов тихи силазак са јавне сцене у простор породичне интима где дозревају нове могућности спознаје правог пута и афирмације индивидуалности.

Другачије приповедачки и композициона заснован у односу на *Травничку хронику*, роман *На Дрини ћурија* обликује слику света као монументалне епске позорнице историјских и друштвених дешавања у вишевековном временском распону. Описујући ток Дрине кроз тесне гудуре и дубоке кањоне стрмих планина приповедачево свевидеће око застаје код проширења у којем се налази Вишеград. „Али ту се планине одједном размичу у неправилан амфитеатар чији промер на највишем месту није веће од петнаестак километара ваздушне линије.“<sup>18</sup> У центру тог великог амфитеатра је складно срезани камени мост и сâм проширен на средини са две једнаке терасе које чине део назван капија. Као издигнути део моста, капија ће постати централно и повлашћено место спознаје света и за јунаке и за приповедача, симболична позорница из-

<sup>16</sup> У овој Расиновој трагедији „политика је апсурдна у очима љубави, а љубав је апсурдна у очима политике“, приметио је један критичар (Jean Rohou, *Jean Racine : entre sa carrière, son œuvre et son dieu*, Paris: Fayard, 1992, p. 484). Слична оцена могла би се изрећи и поводом неких епизода у *Травничкој хроници* у којима се укрштају емотивни и политички моменти, рецимо у односу младог конзула Дефосса и Ане-Марије фон Митерер.

<sup>17</sup> Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Нолит, 1982, стр. 11.

<sup>18</sup> Иво Андрић, *На Дрини ћурија*, Београд: БИГЗ, 1990, стр. 27.



међу земље, воде и неба на којој ће се одвијати историјске, друштвене и интимне драме. Као најважнија тачка на мосту који је најважнији део вароши, капија је у смисаоној структури романа поетичка фигура спознаје света као позорнице на којој ће се одвијати комади са прерушавањем (бекство хајдука Јакова преобученог у женске, турске хаљине) и променом маски као социјалних и националних обележја (прелазак преко моста бравара Владе Марића 1914. године „али без свог шлосерског качкета, са шубаром на глави“),<sup>19</sup> трагедије због непристајања на друштвене улогу (скок са моста Фате Абдагине) или пак због њеног прихватања (Лотикин финансијски крах). У распону од натуралистичких сцена одсечених глава на мосту до демонолошком фантастиком проткане епизоде Гласинчаниновог коцкања, мост се указује као симболична позорница на којој се, како вели приповедач, „чудно и неразмрсиво мешају и преплићу машта и стварност, јава и сан.“<sup>20</sup>

Као и у *Травничкој хроници* и у роману *На Дрини ћурија* приметна је тенденција приповедача да светскоисторијска збивања одређује као велику позорницу или арену са које се вести и знамења, често у гротескном и деформисаном облику, рефлектују на позорницу босанског микросвета, али и обрнуто, како тај свет у малом открива неке тенденције глобалних друштвених дешавања. Карактеристичан је у том смислу приповедачев коментар, у двадесет првом поглављу, политичких збивања у Европи непосредно пред Велики рат и касаби као обрасцу не само геополитичке подељености него и размеђа двеју епоха. „Тог лета 1914. године, кад су господари људских судбина повели европско човечанство са игралишта општег права гласа у већ раније спремљену арену опште војне обавезе, касаба је пружала мален али речит образац првих симптома једног обољења које ће временом постати европско, па светско, и опште. То је време на граници двеју епоха људске повеснице, и отуд се много јасније видео крај оне епохе која је ту завршавала него што се назирао почетак нове која се отварала.“<sup>21</sup> Један од врхунских смисаоних интереса приповедања у Андрићевим хроникама је управо да се открије и сагледа универзални смисао „људске повеснице“ индивидуалног и колективног трајања у малим срединама у којима се опште сустиже са посебним и појединачним и тиме открива своју праву природу. Зато се хроничарско приповедање често одвија као, филмским језиком речено, успостављање и претапање различитих планова, од тоталног ка крупном, од историјског ка друштвеном и интимном, али и од појединачног ка хуманистичком и свевременом.

<sup>19</sup> *Исто*, стр. 412.

<sup>20</sup> *Исто*, стр. 34.

<sup>21</sup> *Исто*, стр. 353.

Симболични и архетипски образац моста као позорнице дат је у сценама Радисављевог испитивања и набијања на колац које се могу разумети и као смисаоно језгро национално-херојског и етичког плана романа. Испитивање Радисава одвија се у атмосфери свечаног узбуђења а повремено и нарочите тишине сличне оном свештеном ужасу које прати Ђамилово признање кривике у *Проклејој авлији*. Приповедач вели да су се „Абидага, Плевљак и везани човек кретали су се и говорили као глумци, а сви остали су ишли на прстима, оборених очију, не говорећи до у потреби, па и онда само шапатам.“<sup>22</sup> О кавим улогама је реч и каква то представа почиње да се одиграва, постаје јасније у сцени Радисављевог набијања на колац која се одвија на за ту прилику изграђеној позорници пред окупљеним народом као публиком: „Ту је над водом био побођен простор у величини једне осредње собе. На том простору је, као на уздигнутој позорници, сместише Радисав, Плевљак и тројица Цигана, остали сејмени остадоше растуруени наоколо по скелама.“<sup>23</sup> Иста сцена која се на позорници одвија пред окупљеном масом света, добија обележја средњовековне сценске мартирије у којој Радисављев лик постепено стиче библијску алузивност и мученички ореол.<sup>24</sup> Оваквом позоришном стилизацијом читав догађај се од натуралистичког постепено измешта у сферу хришћански стилизоване трансценденције која обезбеђује мосту онај „други смисао“, као уздизање од материјалног и употребног ка метафизичком и легендарном.

Епизода о Лотикином финансијском слому услед „општег опадања свих вредности“<sup>25</sup> очитује се у роману *На Дрини ћурија* као драма наступајуће неизвесности модерног доба и зато је могућа спона са романом *Госпођица* у којем се наративни интерес фокусира управо на економске односе стицања и пропасти. Тему тврдичлука као мономанске страсти, добро познату понајпре у драмској књижевности, Андрић уобличава у биографски интонираној причи о Рајки Радаковић, „Шајлоку у суцњи“. Однос појединца према робноновчанам токовима новог доба, изнијансиран психолошки портрет жене коју опсесивна штедња отуђује од друштва те, коначно, хроника двају градова, Сарајева и Београда, у првим деценијама двадесетог века обележеним Првим светским ратом,

<sup>22</sup> *Исјо*, стр. 68.

<sup>23</sup> *Исјо*, стр. 71.

<sup>24</sup> Јован Делић истиче да „Радисављева сижејна линија“, изведена сасвим модерно, контрастирањем поступака демитизације и ремитизације, повезује Андрићев роман „с традицијом српсковизантијских покосовских мартирија, односно с мартирском линијом у нашој јуначкој песми“ (Јован Делић, *Иво Андрић: Мост и жртва*, Нови Сад: Православна реч, 2011, стр. 116). О елементима „средњовековног позоришног мистерија“ у овој сцени пише и Петар Зец: *Petar Zec, nav. delo*, стр. 43.

<sup>25</sup> *Иво Андрић, На Дрини ћурија*, Београд: БИГЗ, 1990, стр. 346.

одвијају се на романескној позорници грађанског друштва. Можда још изразитије него у претходним Андрићевим хроникама, *theatrum mundi* у *Госпођици* добија своје симболично знамење у сцени у којој јунакиња, скривена иза завесе, кроз уски отвор посматра збивања на кафанској позорници београдског ноћног живота: „Цео приказ гледан из ове необичне перспективе, изгледао је луд и нестваран. Уздржавајући дах, заборавајући где је и ко је, Госпођица је пратила теревенку већ добро загрејаних људи.“<sup>26</sup> Јунак није више глумац него постаје посматрач из чије перспективе пратимо призоре гротескног театра градског друштва у којем се међу адвокатима, апотекарима, скоројевићима и шпекулантима неочекивано налази и један песник. Индикативно је да у роману којим доминира тема новца и финансијских односа, мотив поезије и фигура песника налазе приметно место. Госпођица је и пре сцене у кафани имала прилике да слуша и да са страховитим гнушањем одбаци револуционарну и социјално ангажовану поезију коју у Београду, непосредно након рата, читају двојица младобосанаца. Један од њих, Петар Будимировић рецитије као своју заправо Андрићеву песму у прози из циклуса „Црвени листови“, објављену у *Књижевном јују* 1919. године, због чега Иво Тартаља закључује да је овај епизодни јунак заправо „прерушени лик младог Андрића“.<sup>27</sup> Иако се ова тврдња, ипак, мора узети са извесном резервом, она отвара неке интригантне могућности тумачења присуства аутобиографских и аутопоетичких рефлекса у Андрићевим романима – од оног првог лица множине које повремено проговара у роману *На Дрини ћуприја*, укључујући приповедача као дискретног учесника на књижевно убличеној позорници збивања, затим Мариа Колоње који у својој „великој и несебичној страсти да продире у судбину људске мисли ма где се она јављала и ма којим правцем ишла“<sup>28</sup> репрезентује фигуру свезнајућег приповедача, преко поменутог младог песника Будимировића до загонетног младића на прозору фратарског манастира који својим сећањем оживљава богатство једног ишчезлог света у *Проклећој авлији*, и, коначно, лика писца у *Кући на осами* који на поетичкој позорници води дијалог са имагинарним ликовима.

Вратимо ли се позорници грађанског света у роману *Госпођица*, репрезентовану приказима које јунакиња посматра скривена иза завесе, она се указује као важна у развешавању последњих хуманистичких илузија које има Рајка Радаковић, осећајући емотивну наклоност према Ратку Ратковићу (игра имена је очигледна), преваранту скривеном иза маске умиљатог пословног господина. Али поред овог момента завршне пси-

<sup>26</sup> Иво Андрић, *Госпођица*, Београд: Просвета, 1963, стр. 234.

<sup>27</sup> Иво Тартаља, *Пућ поред знакова: трајам Андрићеве стваралаштва*, Нови Сад: Матица српска, 1991, стр. 36.

<sup>28</sup> Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Нолит, 1982, стр. 11.



холошке мотивације јунакињиног потпуног отуђење од света, призори кафанског друштва добијају поетички повлашћено место због присуства поезије и песника на овој гротескној позорници. Аутора који рецитије стихове о Београду једни виде као „грешника“ који је дошао да „заради коју пару“ док га други бране речима да није ту да би тражио новац него да жели „да нам пружи једно ретко уживање. Он је наш први космички песник.“<sup>29</sup> Различите реакције које изазива поезија отварају онај поетички план присутан и у роману *Травничка хроника*, на којем се преиспитује присуство, позиција и (не)моћ песничке речи на јавној сцени, односно оно што Рансијер одређује као могућност књижевности, као утврђене праксе уметности писања, да учествује у прерасподели политичког простора и начина његовог разумевања.<sup>30</sup> У Андрићевом роману *Госпођица* статус поезије види се као незавидан, угрожен у свету финансијске принуде, али и сама поезија указује се као театрално изештачена, без знања и стрпљења да у модерном добу „тражи прави и рајни израз.“<sup>31</sup>

Андрићев *theatrum mundi* свој врхунац има у *Проклејој авлији* чији романескни свет се подједнако успоставља и као друштвена позорница тоталитарног поретка и као поетичка позорница приче и причања. Оне постоје напоредо и једна унутар друге јер је опсесивна потреба свих јунака за причом израз жеље да се различитим облицима имагинације и језичке креације стварају алтернативни светови слободног и аутентичног људског постојања, чиме прича постаје замена за живот кога у тамници заправо нема. Водећи глумац али и режисер на позорници тоталитарног света је Латифага познатији под именом гротескног лика оријенталог театра сенки: Карађоз.<sup>32</sup> „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.“<sup>33</sup> Његов иследнички поступак има све одлике добро припремљеног сценског наступа, од мимике лица и покрета очију, кореографије и кретања тела, монолога, дијалога, брзих

<sup>29</sup> Иво Андрић, *Госпођица*, Београд: Просвета, 1963, стр. 234.

<sup>30</sup> Žak Ransijer, *Politika književnosti*, prev. Marko Drča ... et. al., Novi Sad: Adresa, 2008, стр. 8.

<sup>31</sup> Иво Андрић, *Госпођица*, Београд: Просвета, 1963, стр. 182. Уп. о томе: Слободан Владушић, „Од модерне вештице до анахроне старице (успон и пад Рајке Радаковић)“, *Портрет херменеутичара у иранзицији*, Дневник: Нови Сад, 2007.

<sup>32</sup> О одликама и балканској распрострањености оријенталног позоришта сенки, познатом под именом Карађоз, по његовом главном типизираним лику, в.: Драгослав Антонијевић, *Дромена*, САНУ: Београд, 1997, стр. 151–174. Уп. и: Јасмина Јокић: „Источночачко позориште сенки и Андрићева *Проклеја авлија*“, у зборнику радова *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Међународни славистички центар: Београд, 2012, стр. 311–323.

<sup>33</sup> Иво Андрић, *Проклеја авлија*, Београд: Српска књижевна задруга, 1960, стр. 46.

трансформација и вештих импровизација па коначно до публике која га као омађијана пажљиво прати увек „изненађена и запрепашћена његовом маштом и довитљивошћу.“<sup>34</sup> Управник цариградског затвора је свакако више од ревносног полицајца. Образован, у младости склон читању и музици, он је у исти мах и лакрдијаш, сурови иследник, демонска фигура и, што је у роману посебно важно, човек особене маште, тачније политичке имагинације која развија визију тоталитарне кривице и света као тамнице која се протеже од мора до мора. Таквом сликом света у којем нема невиних и против сваког појединца се може повести процес, Андрићева *Проклећа авлија* припада оном магистралном току не само књижевног суочења са друштвеним и идеолошким искуством двадесетого века, у распону од Кафкиног *Процеса* до Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича* и Солжењициновог *Архипелага Гулај*, него и социолошке и филозофске мисли која је промишљала позицију појединца у институционалном систему новог доба, од Фројдове nelaгодности у култури, Фукоове историје затвора до Агамбенове слике логора као скривеног политичког модела у којем и даље живимо.

Готово сви ликови у *Проклећој авлији* су лица под маском, отворених и променљивих идентитета, који се некада успостављају у сложеној игри идентификације: од загонетног и безименог младића на прозору који ћути али чије „очи на оба света гледају“, да се позовемо на Дучићев стих, фра Петра који се пред улазак у цариградски затвор преоблачи у грађанско одело, фалсификатора Займа који говори увек о себи и „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“,<sup>35</sup> његовог антипода Ханма који казује увек о другима и то таквим даром опонашања да је могао бити час валија, просјак, грчка принцеза или сугерисати изглед мртвог предмета, па, коначно, до донкихотовски и мученички осенчене фигуре Ђамила који најдаље стиже у процесу поистовећивања са другим. У једном запису из времена када је почињао да ради на вишеградској хроници Андрић констатује да „онај који прича, као и онај који глуми, напушта за трен своје ја, одриче се своје личности и потребне природне пажње над собом, открива се, остаје без одбране и предаје се ђудима случаја и туђе воље.“<sup>36</sup> У овим исказима препознаје се приметак оне аутопоетичке парентезе у роману *Проклећа авлија* која поводом Ђамилове потпуне и неповратне идентификације са Џем-султаном, потенцира страшну и тешку позицију речи „ја“ која „у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и не-

<sup>34</sup> Исто, стр. 54.

<sup>35</sup> Исто, стр. 35.

<sup>36</sup> Нав. према: Иво Таргаља, *Приповедачева естетика: прилози познавању Андрићеве поезије*, Београд: Нолит, 1979, стр. 309.



променљиво, често далеко испред или иза онога што ми о себи знамо, изван наше воље и наших снага.<sup>37</sup> У свету тоталитарне кривице скривање идентитета у причи и глуми постаје за неке могућност опстанка док за друге, какав је Тамил, који у игри идентификације потпуно напусте своје „ја“ или сувише открију властиту интиму, то бива безизлаз или заточење у свету потпуне илузије.

Обликовање слике света као велике позорнице приче и причања омогућило је романескном уму да питање смисла приповедања осветли из разноликих перспектива, односно разреши га на неколико различитих планова: егзистенцијалном (однос приче и живота), метафизичком (суочење приче и смрти), епистемолошком (спознајна моћ приче) и естетском (лепота причања). Међутим, таква позорница на којој се надмећу ауторски приповедач и ликови проистекла је и из суочења Андрићеве поетике са епохалном кризом модернистичког приповедања средином прошлога века, кризом чији је најсугестивнији израз завршетак романа који након свих прича „приказује позорницу живота са које је сишао приповедач који је могао да говори о својим успоменама.“<sup>38</sup> Смрћу приповедача у чијим је причањима свет постајао место због кога „вреди ходати, живети и дисати“<sup>39</sup> симболично је означио почетак позног периода Андрићевог стваралаштва у којем се уместо хроничарског приповедача успостављају, бахтиновски речено, нове могућности односа аутора и јунака у естетској активности. Оне су најизразитије присутне у постхумно објављеној збирци *Кућа на осами* која би се због свог композиционог оквира и брижљиво засноване целине могла назвати дискретним, метанаративним романом. Позорница писања и причања у овој књизи могла је бити инспирисана Пиранделовом авангардном драмом о лицима која траже писца.<sup>40</sup> Сусрети са књижевним сенима као да се одигравају у оностраном простору и трају све до појаве немуштог говора у последњој причи „Зуја“ након чега наступа мрак и тишина. Сумирајући целину ауторовог поетичког искуства у синтези лирског и епског, драмског и есејистичког, рефлексивног и наративног, у *Кући на осами* симболично се гасе светла и спушта завеса на Андрићеву позорницу приповедања.

<sup>37</sup> Иво Андрић, *Проклетша авлија*, Београд: Српска књижевна задруга, 1960, стр. 46.

<sup>38</sup> Aleksandar Jerkov, *nav. delo*, str. 155. В. и: Александар Јерков, „Неизрецива мисао о смрти и неименљиво у *Проклетшој авлији*“, Свеске Задужбине Иве Андрића, 1999, бр. 15.

<sup>39</sup> Иво Андрић, *Проклетша авлија*, Београд: Српска књижевна задруга, 1960, стр. 138.

<sup>40</sup> Душан Пувачић, „Једанаест лица тражи писца“, Савременик, 1977, бр. 11.

## ИЗВОРИ

Иво Андрић, *Проклеџа авлија*, Београд: Српска књижевна задруга, 1960.

Иво Андрић, *Госпођица*, Београд: Просвета, 1963.

Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Нолит, 1982.

Иво Андрић, *На Дрини ћуџија*, Београд: БИГЗ, 1990.

Иво Андрић, *Знакови њоред љуџа*, Београд: БИГЗ, 1992.

Иво Андрић, *Историја и лејенда*, Београд: Просвета, 1997.

Иво Андрић, *Сабране љријовейке*, Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Мигел де Сервантес, *Ошљроумни љлемић Дон Кихот од Манче*, књига II, преџео Душко Вртунски, Београд: Завод за уџбенике, 1998.

Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: НИИ, Завод за уџбенике, 2004.

## ЛИТЕРАТУРА

Драгослав Антонијевић, *Дромена*, САНУ: Београд, 1997.

Слободан Владушић, „Од модерне вештице до анахроне старице (успон и пад Рајке Радаковић)“, *Порљреј херменеуљичара у љтранзицији*, Дневник: Нови Сад, 2007.

Јован Делић, *Иво Андрић: мост и жрљва*, Нови Сад: Православна реч, 2011.

Petar Zec, *Adrićev teatar senki*, Beograd: Rad, 1994.

Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, Priština: Jedinство, 1991.

Александар Јерков, „Незречива мисао смрти и неизменљиво у *Проклејој авлији*“, Свеске Задужбине Иве Андрића, 1999, бр. 15.

Јасмина Јокић: „Источњачко позориште сенки и Андрићева *Проклеја авлија*“, у зборнику радова *Иво Андрић у срљској и европској књижевности*, Међународни славистички центар: Београд, 2012.

Душан Пувачић, „Једанаест лица тражи писца“, Савременик, 1977, бр. 11.

Borislav Pekić, *Stope u pesku*, Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Žak Ransijer, *Politika književnosti*, prev. Marko Drča ... et. al., Novi Sad: Adresa, 2008.

Герхард Ресел, Светлана Ресел, „Свет као позорница у модерној српској књижевности“, у зборнику радова *Иво Андрић у срљској и европској књижевности*, Међународни славистички центар: Београд, 2012.



Иво Тартаља *Приповедачева естетика: прилози познавању Андрићеве естетике*, Београд: Нолит, 1979.

Иво Тартаља, *Пути поред знакова: шрабом Андрићеве стваралаштва*, Нови Сад: Матица српска, 1991.

Ronald Harvud, *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*, prev. Đorđe Krivokapić, Beograd: Clio, 1998.

Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi : the history of an idea*, New York: Garland Publishing, 1987.

*Predrag Petrović*

## THE WORLD AS A STAGE IN THE NOVELS OF IVO ANDRIĆ

### S u m m a r y

Theatrum Mundi (or the Great Theater of the World) is a metaphorical concept developed throughout Western literature. In the novels of Ivo Andrić contain a picture of the world as a stage. In the novel *Na Drini ćuprija*, the bridge symbolically appears as a historical stage; *Travnička hronika* is formed as a political stage; in the novel *Gospođica* a civil society stage is symbolically represented. Finally, in *Prokleta avlija* Andrić's narrative world is completely in the hallmark of a great theater: from transforming and replacing identity to the oriental shadow theater and the aesthetics of identification.