

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Марија Т. Благојевић

***КУЋА НА ОСАМИ ИВЕ АНДРИЋА –  
(ГЕНЕТИЧКА И ХЕРМЕНЕУТИЧКА  
АНАЛИЗА)***

докторска дисертација

Београд, 2022.



UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Marija T. Blagojević

***SECLUDED HOUSE BY IVO ANDRIĆ –  
(GENETIC AND HERMENEUTICS ANALYSIS)***

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022



УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мария Т. Благоевич

***ИЗОЛИРОВАННЫЙ ДОМ ИВО АНДРИЧА –  
(ГЕНЕТИЧЕСКИЙ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ  
АНАЛИЗ)***

Докторская диссертация

Белград, 2022.



*Ментор:*

проф. др Зорица Несторовић, редовни професор

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

*Чланови комисије:*

*Датум одбране:* \_\_\_\_\_





САЖЕТАК

Тема ове докторске дисертације има за предмет да истражи недовољно проучен корпус збирке приповедака коју је писац припремио за живота, али која је услед смрти остала у рукопису. Њој је претходило текстолошко истраживање рукописне грађе поводом критичког приређивања збирке приповедака *Кућа на осами* на научном пројекту Задужбине Иве Андрића – Критичко издање дела Иве Андрића. Текстолошка истраживања у срж су поставила питање последње пишчеве воље које је одговорило на питање основног текста збирке приповедака *Кућа на осами*, јер је то историјско текстолошко издање и урађено је према правилима историјско-текстолошког критичког издања. Текстолошка подлога осветлила је пишчеву поетику и стваралачку радионицу и отворила нове могућности тумачења. Зато можемо рећи да ова тема произилази из генезе збирке приповедака. Како би се у генетичкој анализи предочила пишчева стваралачка радионица, збирка приповедака *Кућа на осами* посматрана је у свим оним аспектима који су проистекли из њеног генетичког обликовања, те она излази из равни текстологије и улази у раван тумачења претходно успостављених односа. Генетичка анализа једног дела први је корак који проиходи из предузетих текстолошких проучавања и улази у раван херменеутичке симболичке импликације. Генетичка анализа и херменеутичка поставка изнедрили су анализу структуре збирке и приповедних узуса, њених поетичких начела, обликовање јунака и поставили питање временско-просторних односа и језичко-стилских карактеристика, да би на крају успоставили анализу њених историјских извора. Ова анализа је први пут изведена на основу текстолошких истраживања и резултата тих истраживања који су дати у историјско-текстолошком критичком издању.

*Кључне речи:* Иво Андрић, *Кућа на осами*, српска књижевност, приповетка, збирка приповедака, текстологија, генеза, генетичка критика, херменеутика, критичко издање.

*Научна област:* наука о књижевност

*Ужа научна област:* српска књижевност, нова српска књижевност, текстолошка критика, генетичка критика, херменеутика

УДК број:



# SECLUDED HOUSE BY IVO ANDRIĆ – (GENETIC AND HERMENEUTICS ANALYSIS)

## ABSTRACT

The topic of this PhD dissertation has for subject the research of insufficiently explored story collection that writer prepared for life, but which remained in manuscript due to his death. This topic preceded the textual research of the manuscript in the occasion of critical preparation of the story collection *Secluded House* on the scientific project of the Ivo Andrić Foundation – *Critical Edition of the Andrić's Work*. The textual research in the center put the final author's will and established the basic text of the story collection *Secluded House* because it is a historical textual critical edition and was done according to the rules of historical-critical edition. This background lighted the author's poetics and his creative workshop and at the same time opened a possibility for new interpretation opportunities. Because of that, we can say that this topic emanates from the genesis story collection. To present genetic analysis, this story collection was observed in all those aspects derived from its genetic figuration. This topic comes out from the textology level and enters into the level interpretation of previously established relationships. The genetic analysis is the first step that emerges from the contractual studies and enters to the level of hermeneutics symbolic implications. Genetic analysis and hermeneutics postulate have presented the analysis of the structure of story collection and her narrative opportunities, its poetic principles, the shaping of the heroes, and the issue of time-spatial relations and language-stylish characteristics, in the end, to establish an analysis of its historical sources. This analysis was performed for the first time according to the textual research and the results of these researches that were given in the historical-textology critical edition.

*Keywords:* Ivo Andrić, *Secluded House*, Serbian literature, novel, story collection, textual analysis, genesis, genetic critique, hermeneutics, critical edition.

*Scientific field:* Literature Science

*Scientific subfield:* Serbian Literature, New Serbian Literature, Textual Criticism, Genetic Criticism, Hermeneutics

UDC Number:



## САДРЖАЈ

ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКЕ ПОСТАВКЕ	1
СТРУКТУРА ЗБИРКЕ ПРИПОВЕДАКА <i>КУЋА НА ОСАМИ</i>	16
<i>Поетика композиције</i>	16
<i>Тематска композиција збирке приповедака Кућа на осами</i>	30
<i>Експлицитна поетика („Увод” Куће на осами)</i>	36
<i>Категорије историје, памћења и сећања у композицији збирке приповедака Кућа на осами</i>	40
<i>Двоструки почетак Куће на осами</i>	45
<i>Завршеци vs двострукост почетка</i>	47
<i>Дијалогизам маска логоцентризма</i>	49
О ПРИЧИ И ПРИЧАЊУ (НАРАТИВНА ТЕХНИКА)	52
<i>И традиционално и модерно</i>	54
<i>Ко приповеда у Кући на осами</i>	56
<i>Приповедани монолог</i>	59
<i>Објективно приповедање</i>	63
<i>Дијалог</i>	65
<i>Ток свести</i>	68
<i>Од доживљајног ка приповеданом јаству.     (О промени лица у Андрићевом рукопису)</i>	69
ПОЕТИКА НАСЛОВА	77
ПОЕТИКА ПОЧЕТАКА И ЗАВРШЕТАКА У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА <i>КУЋА НА ОСАМИ</i>	95
<i>Генеза микро почетака и микро завршетака</i>	102
КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЛИКОВА	120
<i>Портрет двострукости</i>	124
<i>Искушење моћи</i>	135
<i>Митоманија</i>	141
<i>Мелодрама модерних осећања</i>	144
<i>Прича о причању – прича о страху</i>	156
<i>Прича живота из смрти</i>	161
<i>Игра двострукости</i>	167
<i>Из тишине у тишину</i>	171
<i>Сага о уметнику</i>	173
ПРОСТОР И ВРЕМЕ У ПРИЧИ И ПРИЧАЊУ	177
<i>Простор у збирци приповедака Кућа на осами</i>	178
<i>Временски оквири збирке приповедака Кућа на осами</i>	183
ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ПРИЧЕ И ПРИЧАЊА	189
ИСТОРИЈА И ПРИЧА. АНДРИЋЕВ ОДНОС ПРЕМА ДОКУМЕНТУ	206
НА КРАЈУ – СТУДИЈА ПОЧЕТКА	228

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	231
<i>Сигле</i>	231
ИЗВОРИ	232
<i>Архивска грађа</i>	232
<i>Штампани извори</i>	232
ЛИТЕРАТУРА	236
БИОГРАФИЈА АУТОРА	249

Праћење генезе једног дела могућно је тек са критичким издањем које проистиче из текстолошког истраживања. То истовремено значи да генеза проистиче из текстологије. Овај термин је у научну употребу увео Борис Томашевски. По његовом суду, задатак текстологије састоји се у општим и неопходним подацима једног дела, док се њен циљ сагледава као средство за преношење текста књижевног дела.<sup>1</sup> Сам текст књижевног дела у новијој текстологији обележен је двострукошћу – рукописима и штампаним издањима. Према руским теоретичарима, разлика између рукописа и издања изнедрила је текстологију која је од помоћне дисциплине постепено постала готово самостална грана филолошког знања.<sup>2</sup> Истовремено, она је у себе укључила како друге филолошке гране тако и друге науке. Интердисциплинарни карактер текстологије употпуњује њену самосталност према наукама које се користе резултатима текстолошких истраживања.<sup>3</sup>

Крајем седамдесетих година минулог века неколико научних центара покушало је да пружи одговор не само на садржај критичког издања, већ и на целокупни процес који подразумева однос аутора према тексту и приређивача према доступној грађи текста који приређује. Овај скуп изнедрио је три важна питања од којих треба поћи при изради критичког издања одређеног текста или опуса писца. Прва група питања односила се на тип издања, јер треба успоставити разлику „између издања у којима је циљ историјски – репродукција одређеног текста из прошлост или реконструкција онога што је аутор намеравао – и оних у којима личне преференције уредника одређују измене које треба извршити у копији текста. Научна издања су у складу са првим приступом.”<sup>4</sup> Поставило се и питање ауторске намере, тачније, како успоставити разлику између намере и очекивања. Јер, критичком издању циљ је да се одабрани текст приреди тако да буде у складу са ауторовом намером.<sup>5</sup> И на крају, важно питање изнедрило је „проблем такозване индиферентне варијанте”.<sup>6</sup> Наведена тежишна приређивачка питања уређивања критичког издања изничу из укрштаја типа критичког издања и природе дела које се приређује, при чему је незанемарљив однос аутора према сопственом стваралаштву.<sup>7</sup> У овој тријади недвосмислено је постављен концепт последње пишчеве воље из које израста аутор и његово дело. Ово истовремено показује да је критичко издање део књижевне критике. Јер научна интерпретативна обрада одређеног текста могућна је тек када се стекну сви „филолошки предуслови” његовог проучавања, како истиче Кајзер, а који се налазе у критичком издању.

Последњих деценија двадесетог века текстологија се „приближила централним питањима историје и теорије литературе”<sup>8</sup> како истиче Нада Мирков-Богдановић. Она наводи исказ чешког научника Мирослава Червенке, који је истакао развој текстологије која се „из збира едиционих правила и метода [претвара] у комплексно испитивање литерарно-уметничког текста”, а да се њен допринос огледа успостављањем „високих захтева у погледу објективности испитивања и закључивања, који су у међувремену у текстологији постали

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский, *Писатель и книга. Очерк текстологии*, 2-е изд. М., 1959, стр. 24.

<sup>2</sup> М. О. Чудакова, *Рукопись и книга. Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей*, „Просвещение”, Москва, 1986, стр. 10.

<sup>3</sup> Душан Иванић, *Основи текстологије*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001, стр. 11.

<sup>4</sup> G. Thomas Tanselle, „Recent Editorial Discussion and the Central Questions of Editing”, *Studies in Bibliography*, Vol. 34 (1981), Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 60.

<sup>5</sup> Исто, pp. 62.

<sup>6</sup> Исто, pp. 64.

<sup>7</sup> Исто, pp. 59.

<sup>8</sup> Нада Мирков-Богдановић, *Поетика верзија путописне и мемоарске прозе Милоша Црњанског*, Народна библиотека Србије, Београд, 2013, стр. 9–10.

нешто што се подразумева”.<sup>9</sup> То подразумевање условило је промену перспективе, те се од успостављања основног текста одређеног дела, које је основ историјско-текстолошког критичког издања, померио фокус на промену текста – од првих концепата до његовог коначног изгледа. Овом променом осликавају се јасне ауторове интенције, њихов развој и обликовање што води у успостављање онога што можемо назвати пишчевом вољом. То значи да се праћење историје текста изједначава са праћењем структурне организације дела. С друге стране, не треба изједначавати текстологију и историју текста. Историја текста текстологу помаже у параметрима хронологије, разврставања и утврђивања основног текста. Историчару књижевности, који истражује стваралачку историју једног дела, историја текста омогућава приступ са различитих тачака гледишта што истовремено отвара широку лепезу тумачења.<sup>10</sup> У том правцу, Рајсер је издвојио неколико задатака текстологије на којима настаје критичко издање – (1) успостављање тачног текста дела; (2) успостављање хронологије и груписање текстова; (3) коментарисање текстова.<sup>11</sup> Јер, главно достигнуће модерне текстологије огледа се у тексту уметничког дела које се препознаје као врхунац националне културе.<sup>12</sup>

Дефиницију критичког издања у српској науци о књижевности 1967. године даје Комисија Одељења литературе и језика Српске академије наука и уметности у саставу др Драгољуб Павловић, академик и професор Универзитета у Београду, Младен Лесковац, дописни члан САНУ и професор Универзитета у Новом Саду, др Мидхат Бегић, професор Универзитета у Сарајеву, др Драгиша Живковић, професор Универзитета у Новом Саду, др Мирослав Пантић, професор Универзитета у Београду, др Стојан Суботин, професор Универзитета у Београду. Она се састоји у верном и аутентичном васпостављању оригиналног текста једног дела „тако да се на основу таквога издања може у потпуности сагледати ауторова воља у погледу мисли, стила и језика; то васпостављање истовремено треба да што тачније прикаже читав стваралачки поступак у настанку дела”.<sup>13</sup> Ова дефиниција представља почетак сваког промишљања о критичким издањима која су код нас изузетно ретка. Текстологија нове српске књижевности ослоњена је на ова начела општег карактера, која представљају скуп норми без којих једно критичко издање не може да постоји. Њих надопуњује приручник Душана Иванића, *Основи текстологије*, из којег текстологија израста не само као наука већ и као метода новије српске књижевности. С друге стране, појединости сваког критичког издања одређује расположива грађа, или још конкретније, писац и његово дело. То недвосмислено показују „Начела за критичко издање дела Иве Андрића” проф. др Зорице Несторовић која су израсла у укрштају (1) текстолошких принципа изнетих у *Начелима за критичка издања Српске академије наука и уметности*, *Основа текстологије* Душана Иванића,<sup>14</sup> стране литературе из области текстологије, (2) постојеће приређивачке праксе и (3) природе и разноврсности грађе која је везана за критичко приређивање Андрићевих дела. У том светлу, „Начела” представљају научноистраживачку платформу у раду на критичком приређивању Андрићевих дела заједничку за све приређиваче.

Пројекат Критичко издање дела Иве Андрића је научни пројекат Задужбине Иве Андрића, који је са реализацијом започео 2016. године.<sup>15</sup> Захваљујући Задужбини Иве

---

<sup>9</sup> Miroslav Červenka, „Tekstologija i istorijska poetika: stilistički doprinos teoriji varijanti”, u: *Savremenik*, knj. XXXVIII, sv. 8/9 (avgust–septembar 1973), str. 164. Цитирано према: Нада Мирков-Богдановић, *Поетика верзија путописне и мемоарске прозе Милоша Црњанског*, стр. 10.

<sup>10</sup> С. А. Райсер, *Основи текстологије*, Издание 2-е, Ленинград, „Просвещение”, Леинградское отделение, 1978, стр. 12.

<sup>11</sup> Исто, стр. 11.

<sup>12</sup> Исто, стр. 3.

<sup>13</sup> *Начела за критичка издања*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1967, стр. 3.

<sup>14</sup> Душан Иванић, *Основи текстологије*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001.

<sup>15</sup> Најердачније се захваљујем на поверењу и несебичној подршци Управном одбору Задужбине Иве Андрића, посебно академику Миру Вуксановићу, председнику Управног одбора Задужбине Иве Андрића, и проф. др Радивоју Микићу, његовом некадашњем потпредседнику, које су ми указали као члану приређивачког састава Критичког издања дела Иве Андрића – научног пројекта Задужбине Иве Андрића. Та несебична подршка Задужбине Иве Андрића ми је у великој мери олакшала услове и околности рада на овој докторској дисертације



Андрића, која, основана по тестаментарној пишевој жељи, делује од 1976. године, обављене су припреме за критичко издање књига нашег нобеловца. Према пишевој тестаментарној вољи, сва његова рукописна заоставштина предата је на старање Српској академији наука и уметности која је систематизована и обрађена у Архиву Српске академије наука и уметности. Објављен је каталог Андрићевог *Личног фонда*<sup>16</sup> који броји око 6000 инвентарских јединица и 118 000 страница документарне грађе (лична документа, имовинско-правни списи, документа делатности, преписка, други о творцу Фонда, илустративни материјал). У годишњаку *Свеске*<sup>17</sup> Задужбина је објавила велики низ прилога који су критичка издања Андрићевих краћих рукописа, а потом и елаборат о приређивању целине. Задужбина, Српска академија наука и уметности и Библиотека Матице српске, објавили су библиографију Андрићевих радова од 1911 до 2011. године. То је најобимнија српска библиографија с радовима једног писца, а која броји око 16 000 јединица, укључујући и литературу о њему.<sup>18</sup> Спомен-музеј Иве Андрића и издавачи сачували су грађу, књиге и друге публикације с Андрићевим белешкама на њима.

Све поменуто условило је да Управни одбор Задужбине Иве Андрића започне објављивање књига у едицији *Критичко издање дела Иве Андрића*. Његова генеза видљива је у „Напомени издавача” Критичког издања дела Иве Андрића. „Извршни одбор Српске академије наука и уметности, на основу предлога Одељења језика и књижевности САНУ, на седници од 9. јуна 2016. године, донео је одлуку да се за чланове Управног одбора Задужбине Иве Андрића именују академик Миро Вуксановић, академик Душан Ковачевић, академик Горан Петровић, проф. др Радивоје Микић, проф. др Срето Танасић, проф. др Стојан Ђорђевић, књижевник Радован Бели Марковић, новинар Радован Поповић и проф. др Стојан Дабић. На иницијативу академика Мира Вуксановића, председника, и проф. др Радивоја Микића, потпредседника, Управни одбор Задужбине је, на Другој радној седници одржаној 15. септембра 2016. године у просторијама Задужбине, донео одлуку о почетку рада на критичком издању дела Иве Андрића. Том приликом, изражавајући чврсту спремност и јасно опредељење да се започне рад на најакрибичнијем филолошком издању дела Иве Андрића, који је деценијама одлаган, установио је Уређивачки одбор и за његове чланове именовано академика Мира Вуксановића (председник), проф. др Радивоја Микића (потпредседник), др Жанету Ђукић Перишић (управница Задужбине Иве Андрића), проф. др Зорицу Несторовић (руководилац пројекта и уредник) и Биљану Ђорђевић Мироња (секретар).”<sup>19</sup> До сада је приређено укупно седамнаест књига.

Сложен и обиман критичко-научни рад почео је објављивањем Првог кола 2017. године (Уређивачки одбор у саставу – академик Миро Вуксановић, председник, проф. др Радивоје Микић, потпредседник, проф. др Зорица Несторовић, руководилац пројекта и уредник, др Жанета Ђукић Перишић, управница Задужбине Иве Андрића, Биљана Ђорђевић Мироња, секретар) у којем је приређено пет збирки приповедака које је писац сам уредио и објавио за живота (Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017): књ. 1 – Иво Андрић, *Приповетке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1924., књ. 2 – Иво Андрић, *Приповетке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1931., књ. 3 – Иво Андрић, *Приповетке II*, Српска књижевна задруга,

---

кроз истраживачки боравак, доступност извора и близину институција. Велику захвалност упућујем свом ментору, проф. др Зорици Несторовић, која ми је указала поверење предложивши ме за члана приређивачког састава Критичког издања дела Иве Андрића 2016. године, а која је на основу нашег истраживања подржала израду докторске дисертација на ову тему. Изразе захвалности упућујем и члановима приређивачког тима Критичког издања дела Иве Андрића на подршци и несебичној колегијалности.

<sup>16</sup> Anđeliја Dragojlović, Olga Mučalica, *Ivo Andrić (1892–1975). Lični fond. Katalog, Zadužbina Ive Andrića*, Arhiv Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1988.

<sup>17</sup> *Свеске Задужбине Иве Андрића*, (1982 – ), Задужбина Иве Андрића, Београд.

<sup>18</sup> *Библиографија Иве Андрића (1911–2011)*, Задужбина Иве Андрића, Српска академија наука и уметности, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2011.

<sup>19</sup> „Критичко издање дела Иве Андрића 2016–2024”, у: КИДИА III/11, стр. 865–866. НАПОМЕНА: видети прву напомену у поглављу о структури збирке приповедака *Кућа на осами* која је везана за навођење Критичког издања дела Иве Андрића.

Београд, 1936., књ. 4 – Иво Андрић, *Нове приповетке*, Култура, Београд, 1948., и књ. 5 – Иво Андрић, *Лица*, Младост, Загреб, 1960.<sup>20</sup>

Старањем Уређивачког одбора који радио у саставу – академик Миро Вуксановић, председник, проф. др Зорица Несторовић, руководилац пројекта и уредник, др Жанета Ђукић Перишић, управница Задужбине Иве Андрића – у оквиру Другог кола Критичког издања дела Иве Андрића (Задужбина Иве Андрића, Београд, 2018) приређене су оне Андрићеве приповетке које су објављене изван горе поменутих збирки или су остале у рукопису, а које су распоређене у пет књига према хронологији свог објављивања: књ. 6 – Иво Андрић, *Приповетке (1914–1941)*, књ. 7 – Иво Андрић, *Приповетке (1946–1948)*, књ. 8 – Иво Андрић, *Приповетке (1949–1960) I*, књ. 9 – Иво Андрић, *Приповетке (1949–1960) II*, и књ. 10 – Иво Андрић, *Приповетке 1961–1975*.<sup>21</sup>

У оквиру Трећег кола (Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019) прегнућем горе наведеног уређивачког састава, такође је објављено пет књига, и то збирка приповедака *Кућа на осами* коју је писац приредио за штампу али је услед његове смрти она остала у рукопису, Андрићева лирика и лирска проза: књ. 11 – Иво Андрић, *Кућа на осами I*, књ. 12 – Иво Андрић, *Кућа на осами II*, књ. 13 – Иво Андрић, *Ex ponto*, књ. 14 – Иво Андрић, *Немири*, и књ. 15 – Иво Андрић, *Лирика*.<sup>22</sup>

Четврто коло донеће критичко издање Андрићевих романа и до сада је, (Задужбина Иве Андрића, Београд, 2020), критички приређена књ. 18 – Иво Андрић, *Госпођица*, старањем Уређивачког одбора у саставу академик Миро Вуксановић, председник, проф. др Зорица Несторовић, руководилац пројекта и уредник, др Жанета Ђукић Перишић, управница Задужбине Иве Андрића, и (Задужбина Иве Андрића, Београд, 2021), књ. 19 – Иво Андрић, *Проклета авлија* (Уређивачки одбор у саставу академик Миро Вуксановић, председник, проф. др Зорица Несторовић, руководилац пројекта и уредник, др Маја Радонић, управница Задужбине Иве Андрића).<sup>23</sup>

Из претходно наведеног, јасно се види да је пројекат Критичко издање дела Иве Андрића „утемељен на два основна принципа: (1) ЖАНРОВСКОМ и (2) ХРОНОЛОШКОМ. Њихов поредак није случајан: односно принцип жанра има повлашћен статус у односу на принцип хронологије што значи да се Андрићева дела групишу у жанрове у којима се српски нобеловац огледао, а онда се унутар тако насталог корпуса критички приређују и доносе према хронологији свога објављивања. Дела која нису објављена односно која су остала у рукопису, а припадају одређеној групи према свом жанровском одређењу, доносе се након оних која су објављена, и то према хронологији свога настајања уколико је њу могуће установити.”<sup>24</sup>

Имали смо ту част и задовољство да у оквиру Првог кола приредимо збирку приповедака коју је писац сам уредио и објавио 1948. године (Иво Андрић, *Нове приповетке*, Култура, Београд, 1948). У Другом колу приредили смо три приповетке, „Аска и вук”, „Панорама” и „У ћелији број 115”, у оквиру девете књиге КИДИА, док смо у Трећем колу приредили збирку приповедака *Кућа на осами* која је услед пишчеве смрти остала у рукопису. Та врста научног прегнућа представља текстолошки рад са грађом.

Критичко издање дела Иве Андрића „представља онај тип критичког издања које се у текстологији одређује као историјско-текстолошко издање”<sup>25</sup>. „Начела за критичко издање

<sup>20</sup> Приређивачи књига Првог кола КИДИА су: доц. др Милан Алексић (књ. 1), проф. др Зорица Несторовић (књ. 2), др Драгана Грбић (књ. 3), мр Марија Благојевић (књ. 4) и проф. др Слађана Јаћимовић (књ. 5).

<sup>21</sup> Приређивачи књига Другог кола КИДИА су: доц. др Милан Алексић (књ. 6), проф. др Зорица Несторовић (књ. 7), мр Милан Потребих (књ. 8), др Ливија Екмечић, мр Марија Благојевић, проф. др Зорица Несторовић (књ. 9) и мр Милица Ђуковић (књ. 10).

<sup>22</sup> Приређивачи књига Трећег кола КИДИА су: мр Марија Благојевић (књ. 11 и 12), др Јана Алексић (књ. 13), проф. др Милан Алексић (књ. 14) и мр Милан Потребих (књ. 15).

<sup>23</sup> Приређивачи Четвртог кола КИДИА су: проф. др Милан Алексић, мр Марија Благојевић (роман *На Дрини ћуприја* излази 2024), проф. др Зорица Несторовић (роман *Травничка хроника* излази 2024), мр Милан Потребих (књ. 18, роман *Госпођица*) и проф. др Милан Алексић (књ. 19, роман *Проклета авлија*).

<sup>24</sup> Зорица Несторовић, „Начела за Критичко издање дела Иве Андрића”, у: КИДИА I/1, стр. 575.

<sup>25</sup> Исто, стр. 574.

дела Иве Андрића” показују да је основ „положен у намеру приређивача да кроз детаљне и свеобухватне текстолошке анализе рукописне грађе и свих штампаних издања једне приповетке Иве Андрића, одреди основни или канонски текст, предочи и анализује све мене које је текст имао од свог настанка до последњег издања за пишчева живота, донесе и опише рукописну грађу релевантну за генезу одређене приповетке, истражи и образложи контекст настајања и објављивања свих издања једне приповетке, упореди сва издања њеног текста са основним или канонским текстом, на основу текстолошких параметара установљених у науци одреди која издања имају статус варијанте и у критичком апарату донесе све варијанте текста приповетке коју критички приређује.”<sup>26</sup> А да би једно издање било критичко, неопходна је историјска реконструкција која је положена у ауторову интенцију<sup>27</sup> која раскриљује све мене једног текста, од прве замисли (интенције) и њене промене до последње пишчеве воље.

Светска и домаћа текстолошка пракса условила су укрштај оних елемената који постоје у једном критичком издању: „1. *Студија општег карактера о издању, уводна студија или предговор*;/ 2. *Основни текст издања* (овде спадају текстови који су завршени, текстови који су незавршени, *obscuria*, преводи, *dubia*...);/ 3. *Варијанте*;/ 4. *Текстолошки коментар* (Он има општи део – у којем се даје опис извора, разматрају правописна и структурна страна издања, као и техника издања; посебни део – који чине коментари за појединачна дела и додатке – као што су индекси личних имена, географских назива, појмова, почетних стихова, почетака (за прозна дела), мотива, наслова, ликова... и различите врсте речника, пописи илустрација, хронолошке таблице и слично.);/ 5. *Библиографија*;/ 6. *Садржај*.”<sup>28</sup> Из наведеног пописа препознаје се „(1) низ могућности за другачије организовање распореда наведених елемената и (2) захтев за минимумом елемената без којег се издање неког дела никако не би могло назвати критичким.”<sup>29</sup> Имајући ово на уму, успостављање основних елемената једног критичког издања допуњава се оним елементима који су присутни у рукописној грађи писца, а који су (не)посредно везани за генезу. Из тог разлога је истицано да се као „основни методолошки принцип савремене текстуалне критике” успостави „историја текста неког дела” које се „не проучава у различитим ’читањима’ његових појединачних одломака, већ у целини.”<sup>30</sup> Из те целине могућно је пратити све мене, недоумице и премишљања аутора од најједноставније појединости у делу (правописних питања) преко лексичких (промене речи) синтаксичких (промене, експанзије и редукције реченица и/или делова реченица) па до саме композиције приповедног текста. Из тог разлога, условљено пишчевом грађом, структура сваке појединачне књиге Критичког издања дела Иве Андрића устројена је на исти начин и садржи следеће елементе – ОСНОВНИ ТЕКСТ ПРИПОВЕТКЕ; ВАРИЈАНТЕ (односно КРИТИЧКИ АПАРАТ); БИБЛИОГРАФИЈА издања сваке појединачне приповетке до пишчеве смрти; ДОДАЦИ и то, ВЕРЗИЈЕ, РУКОПИСНА ГРАЂА, АРГУМЕНТАЦИЈСКО-ИЛУСТРАТИВНИ МАТЕРИЈАЛ; ОПШТИ ПРИНЦИПИ И НАЧИН ПРИРЕЂИВАЊА; ПРИРЕЂИВАЧКИ КОМЕНТАРИ за сваку приповетку посебно и за сваки ДОДАТАК посебно; РЕЧНИК НЕПОЗНАТИХ И МАЊЕ ПОЗНАТИХ РЕЧИ.

Текстолошка истраживања Андрићевих дела изнедрила су неколико важних закључака за ову тему. Андрићеве мене највише су видљиве у рукописним слојевима, дакле у оним слојевима које се појављују пре првог штампаног издања. Након првог штампаног издања Андрић је мењао, али је мењао мало, уколико изоставимо штампарске и словослагачке грешке, у смислу стилских прецизирања и/или дефинисања одређених особина код јунака, атмосфере, простора и слично. Те промене видљиве су на оним издањима која су јубиларана (нпр. Просветино издање из 1958), Сабрана дела (1963)) а која представљају пресек ауторовог стваралачког напора. Важно је истаћи да писац ревизију текстова управо и врши на овим

<sup>26</sup> Исто;

<sup>27</sup> G. Thomas Tanselle, „The Editorial Problem of Final Authorial Intention”, *Studies in Bibliography*, Vol. 29 (1976), Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 167. (167–211)

<sup>28</sup> Зорица Несторовић, „Начела за критичко издање дела Иве Андрића”, стр. 575.

<sup>29</sup> Исто;

<sup>30</sup> Д. С. Лихачев, *Текстология. Краткий очерк*, Академия Наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Издательство „Наука”, Москва–Ленинград, 1964, стр. 6.

издањима за припремање сабраних дела које није доживео и притом те белешке уноси и у издања других издавача. Текстолошка истраживања приређивача критичког издања дела Иве Андрића показују да постоје јасна сведочанства на пишчевим личним примерцима о ревизији текстова за припрему сабраних дела у које ће ући и лирика и лирска проза. Наиме, на издању Ivo Andrić, *Znakovi*, SABRANA DJELA IVE ANDRIĆA, knj. 8, priredili Petar Dždažić, Muharem Pervić, Mladost – Zagreb, Prosveta – Beograd, Svjetlost – Sarajevo, Državna založba Slovenije – Ljubljana, 1964. које се у Спомен-музеју Иве Андрића чува под сигнатуром IAb I-162/8 на првој поткорици пишчевом руком крупним словима ћирилице преко средишњег дела странице пише ИСПРАВЉЕНО а испод тога наведено 28. VIII 1973. На комплету САБРАНИХ ДЕЛА из 1965. године руком Вере Стојић записано је ИСПРАВЉЕНО и датум 28.8.1973. Приређивачи су на овај начин добили траг да је писац 1973. године уносио извесне измене у текст. Од велике је важности да су поред исправки штампарских и коректорских грешака присутне и супстанцијалне промене у тексту забележене на маргинама. Ове измене представљају драгоцен траг пишчевог односа према тексту и његовом облику.<sup>31</sup> Текстолошка истраживања такође показују да Андрићева ревизија текстова израста не из жеље за експанзијама или редукцијама, већ из непресушне потребе уметничког побољшања у изразу.<sup>32</sup> Из тог разлога Андрићев рад на тексту раскриљује се као непресушни уметнички израз у његовом генетичком обликовању.

Основни текст представља онај текст који је израз последње пишчеве воље,<sup>33</sup> „језички израз намере свог творца“<sup>34</sup> док су варијанте они текстови у којима постоје супстанцијалне разлике између основног текста и варијантног текста.<sup>35</sup> Верзијама се, с друге стране, маркирају они рукописи који бележе промене које указују на несамерљиву варијантност између два текста изражену на структурном и наративном нивоу, или у изградњи јунака.<sup>36</sup> Супстанцијална читања припадају општој теорији текстуалног критицизма и свеукупно леже изван уског принципа приређивања текста,<sup>37</sup> а „руковање суштинским варијантама ствар [је] критичке просудбе и не може се сматрати механичким у било ком смислу.“<sup>38</sup> И у Кајзеровој дефиницији поуздан текст је онај „текст који репрезентује пишчеву вољу“<sup>39</sup> било да је реч о издању последње пишчеве руке „које према томе значи његову дефинитивну вољу“ било да је реч о првом издању, тзв. *editio princeps*.<sup>40</sup> У том правцу, историјско критичко издање „у текстолошким процедурама успостављања основног текста према принципима рада на историјском критичком издању, истовремено припрема и на једном месту окупља целокупан – у том тренутку познат и расположив – корпус пишчеве рукописне и документарне грађе, штампаних издања, кореспонденције, библиографија, маргиналија, речника, лектире и литературе да би се генетичким приступом осветлиле све етапе настајања и мењања текста од његове пра-верзије до извора за основни текст.“<sup>41</sup>

Уласком у пишчеву стваралачку радионицу кључно је увиђање једног уметничког обликовања и борбе са изразом, од онога што је писац намеравао, до онога што је коначно успоставио као целину која је недвосмислено завршена. У том светлу, важна је класификација

<sup>31</sup> Више о томе: Зорица Несторовић, „Начела за критичко издање дела Иве Андрића“, стр. 580–585. НАПОМЕНА: резултати истраживања појединачних приповедака везаних за горе наведено издање погледати у КИДИА I/(1–5)–II/(6–10).

<sup>32</sup> Уп. G. Thomas Tanselle, „The Editorial Problem of Final Authorial Intention“, pp. 195–196.

<sup>33</sup> Зорица Несторовић, „Начела за критичко издање дела Иве Андрића“, стр. 579.

<sup>34</sup> Д. С. Лихачев, *Текстология. Краткий очерк*, стр. 9.

<sup>35</sup> Зорица Несторовић, „Начела за критичко издање дела Иве Андрића“, стр. 587.

<sup>36</sup> Вид.: Зорица Несторовић, „Општи принципи критичког приређивања приповедака Иве Андрића изван збирки које је писац објавио“, у: КИДИА III/12, стр. 20.

<sup>37</sup> Уп. G. Thomas Tanselle, „Greg's Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature“, *Studies in Bibliography*, Vol. 28 (1975), Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 177.

<sup>38</sup> Исто, pp. 177.

<sup>39</sup> Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, превео Зоран Константиновић, Српска књижевна задруга, Београд, 1973, стр. 25.

<sup>40</sup> Исто, стр. 28.

<sup>41</sup> Зорица Несторовић, „Текстолошка платформа 'Критичког издања дела Иве Андрића': студија почетка“, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 378.

рукописа. Рукопис представља текст дела, и непосредни је део стваралачког процеса, тј. сведочанство о његовом настајању које поуздано припада писцу.<sup>42</sup> Појединачна рукописна дела која су сачувана, а која анализом бивају одређена као варијанте и/или верзије последње пишчеве воље која је публикована, за истраживање представљају драгоцени извор за тумачење. Јер, треба ићи корак даље, у критичко разумевање успостављених верзија/варијанти, и расветлити пишчеву последњу вољу у њеном генетичком обликовању.<sup>43</sup> А текстолошки приступ је, „супротан од онога на шта аутор рачуна.”<sup>44</sup> Јер, текстологија проучава историју текста и пружа објективне основе за тумачење садржаја и форме тог дела.<sup>45</sup> Дуго настајање одређеног текста, у овом случају збирке, структурна и композициона трагања писца, указују на његове различите слојеве. Тек успостављањем основног текста могућно је и сагледавање његове историје. Неопходност проучавања генезе неког појединачног текста или збирке услов је не само за књижевну критику, већ и за реконструкцију стваралачког процеса у ком је могуће установити дух времена у којем је дело настајало, и кроз његове мене уочити и указати на лектуру коју је писац користио. Истовремено, могућно је отићи и корак даље и представити све промене и промишљања једног текста.<sup>46</sup>

Наша предузета истраживања успоставила су историју текста на основу ауторових измена које је могућно пратити од првог концепта који се у појединим случајевима уобличава у верзији текста. Ова прва два ступња указују на пишчеву интенцију коју треба разликовати од пишчеве воље, јер, „каткад су се јасно указивале пишчеве намере али истовремено су оне као намере, а не као одлуке биле посведочене управо изостанком њихове реализације.”<sup>47</sup> Интенција се, како се одређена мисао уобличава, или пак у односу на целину (у овом случају збирку), која у варијантама узима одређени правац у изградњи јунака, простора и времена, усмерава према целини дела. То значи да она израста из целине у коју су уткани делови сагледани као микро структуре. У том правцу, варијанте текста приликом приређивања *Куће на осами* изнедриле су ону врсту промена које су се у последњој пишчевој вољи уобличиле и добиле свој дефинитиван изглед. Потврду за ову врсту генезе нуди сам текст, и њихове измене и допуне које су у многоме помогле у успостављању хронологије одређеног текста. Јер, хронологија настанка одређене приповетке је веома важна будући да указује на пишчеву стваралачку радионицу, у којој се једна идеја мења и уобличава до оног израза који је аутор желео. Целовит рукопис је третиран као потпун у тренутку ауторовог писања, те су његови различити делови указали на следеће специфичности у критичком издању: (1) варијантност (2) емандација која је прожета на неколико нивоа (изменом, поправком и редиговањем); (3) супстанцијалне разлике између верзија, варијаната и основног текста.

Текстолози су увидели разлике између тзв. хоризонталних и вертикалних ауторових ревизија током критичког приређивања. У том светлу, „’хоризонталне ревизије’ – ревизије унутар равни дела како је тренутно конституисано – не одражавају измењену намеру и не производе ново ’дело’; али да ’вертикалне ревизије’ – ревизије које померају дело на други ниво – представљају промењену намеру и стога резултирају суштински другачијим ’радом’”<sup>48</sup> Шта заправо ово значи? Генеза једне приповетке, уколико је пратимо од почетка до краја, кроз прве концепте преко верзија и варијаната до основног текста, осветљава ауторову намеру која унутар хоризонталних ревизија представља ону врсту мена које се односе на стилистичку раван текста. Вертикалне ревизије, с друге стране, раскриљују почетну пишчеву интенцију која се развија и мења не би ли у завршеном тексту постала пишчева воља и онај облик текста

<sup>42</sup> М. О. Чудакова, *Рукопис и книга. Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей*, стр. 12.

<sup>43</sup> G. Thomas Tanselle, „Problems and Accomplishments in the Editing of the Novel”, *Studies in the Novel*, Vol. 7, No. 3, Textual Studies in the Novel (fall 1975), The Johns Hopkins University Press, pp. 331.

<sup>44</sup> Д. С. Лихачев, *Текстология. Краткий очерк*, стр. 6.

<sup>45</sup> Исто, стр. 5.

<sup>46</sup> Исто, стр. 22.

<sup>47</sup> Зорица Несторовић, „Општи принципи критичког приређивања приповедака Иве Андрића изван збирки које је писац објавио”, у: КИДИА III/12, стр. 12.

<sup>48</sup> G. Thomas Tanselle, „Problems and Accomplishments in the Editing of the Novel”, pp. 330.

који треба успоставити и објавити. Јер, никако не треба заборавити да очување „више ауторових намераваних читања“<sup>49</sup> одражава интенцију и њену путању до жељеног и коначног облика. У том светлу, критичка издања не представљају „само репродукције“ текстова, „већ настају применом критичког суда на проблем исправљања и допуне текста тако да ће он више одражавати ауторову намеру него било који од сачуваних документарних форми.“<sup>50</sup>

Како Зорица Несторовић примећује, текстологија нове српске књижевности још увек је у развоју што најбоље илуструје пракса „критичког приређивања дела српских писаца у нашој науци“ која „показује да текстолога нове српске књижевности има изузетно мало, оних млађе генерације готово и да нема, а научни истраживачи који су се потврдили као проучаваоци одређених писаца или неких њихових појединачних дела у највећем броју случајева немају афинитета према текстолошком раду и изузеци су у том смислу врло ретки.“<sup>51</sup> Из тог разлога „наша култура [се] нажалост не може похвалити критичким издањима дела великог броја писаца која припадају новијој српској књижевности“<sup>52</sup>

Генетичка анализа текста предочава семантику могућих светова из којих је обликован јединствен свет. Тај јединствен свет не би био могућ у свом коначном облику да није било једне богате стваралачке радионице плодног писца чија је рукописна грађа највећим делом сачувана. Управо у пољу пишчеве стваралачке радионице генетичка критика се показује као једна метода која прати пишчев рад, од првих замисли, записа, одломака, првих верзија и каснијих варијаната све до успостављања оног текста који представља последњу пишчеву вољу. У том контексту, генетичка критика је ретроспективна и осветљава почетну замисао која се развија до успостављања коначног облика текста, те би се могло рећи „да није генеза оно што одређује текст, већ текст одређује његову генезу.“<sup>53</sup> Тачније, генетичком анализом предочава се једна антропологија писања. Јер, студије о генези текста се крећу од почетних планова, идеја, првих фаза, нацрта, преко верзија, до онога за шта се коначно узима за коначни текст.<sup>54</sup> С друге стране, проблем са којим се сусреће генетичка критика је непостојање критичких издања у којима су донети и описани документи из којих је могућно пратити генезу. Отуда, критичко издање текста једног писца омогућава структурирање прошлости „проучавањем унутрашње логике докумената“, јер „циљ генетичке критике је да поново активира и експлицитније покаже феномен упорности који је на делу у самом срцу процеса писања.“<sup>55</sup>

Многобројне теоријске импликације генетичке критике израстају из две претпоставке. У једној претпоставци генетичку критику не занима текст већ писање, које се може разматрати самостално, без икакве телеолошке везе са коначним текстом. У другој случају, генетичка критика се суочава са процесом и производом, и поставља свој поглед на интерпретацију.<sup>56</sup> Отуда њу посматрамо као методу која није упућена само на завршен текст, већ на процес писања чији је круцијални елемент завршеност. Генетичка критика подразумева разматрање рукописа и писања, а пре коначног враћања на коначни текст на новом нивоу<sup>57</sup> у две вазе – анализи и дедукцији и вези између писања и писаног рада.

---

<sup>49</sup> Isto, pp. 335.

<sup>50</sup> Isto, pp. 333.

<sup>51</sup> Зорица Несторовић, „Текстолошка платформа ’Критичког издања дела Иве Андрића’: студија почетка“, стр. 370.

<sup>52</sup> Исто, стр. 374.

<sup>53</sup> Daniel Ferrer and Marlena G. Corcoran, „Clementis's Cap: Retroaction and Persistence in the Genetic Process“, *Yale French Studies*, No. 89, Drafts (1996), Yale University Press, pp. 230.

<sup>54</sup> Frank Paul Bowman, „Genetic Criticism“, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 3 (Autumn, 1990), Duke University Press, pp. 631–632.

<sup>55</sup> Daniel Ferrer and Marlena G. Corcoran, „Clementis's Cap: Retroaction and Persistence in the Genetic Process“, pp. 236.

<sup>56</sup> Geert Lernout, „Genetic Criticism and Philology“, *Text*, Vol. 14 (2002), Indiana University Press, pp. 57.

<sup>57</sup> Louis Hay, „Does ’Text’ Exist?“, *Studies in Bibliography*, Vol. 41 (1988), Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 68.

Генетичка критика се развија у фазама и свака од „посредних фаза између извора и коначног текста (напомене, преписивање белешки, различити груби нацрти) чине подједнако релевантан контекст”<sup>58</sup> који је са коначним или основним текстом упоређен. На тај начин, генетичка критика искључује фрагментарност, тј. имплицира да је неопходно „прећи са фрагментарног на потпуно познавање докумената који се односе на разумевање генетичких процедура”<sup>59</sup> што је обиман посао за једног проучаваоца.

Теоретичари генетичку критику осветљавају из три правца – она је „релациона” јер самерава различита стања истог текста, било да је реч о једној реченици или пасусу; она је истовремено и „хијерархијска” јер се кроз генезу успоставља текст последње пишчеве воље која је неприкосновена; на крају, она је „телеолошка” и условљена је помоћу прва два појма, јер једно стање води у друго које је сврсисходно.<sup>60</sup> Ова тријада појмова израста у другој тријади – тумачење/коментар/одговор али је кључно да се она „заснива на припремном материјалу или варијантним стањима целог или дела датог текста, у рукопису или у штампи.”<sup>61</sup> Обе тријаде појмова неприкосновено постављају пишчеву интенцију у први план, јер је њен циљ успостављање хронологије пишчевог кретања кроз текст.

Уколико пишчеву интенцију посматрамо у генези, видећемо да се она развија постепено, те да се шири и обликује до оног тренутка када је писац текстом задовољан. Она је кључни елемент креативног процеса, што „имплицира радикалан помак од логике антиципације ка логици ретроакције”.<sup>62</sup> Полазећи од основног текста који је добијен исцрпном анализом, при чему су од највеће помоћи биле пишчеве маргиналије и измене текста, генетичка критика креће се уназад. При томе, претходне варијанте, верзије и белешке у генези израстају у свом пуном светлу и раскриљују пишчеву интенцију у односу на његову вољу. Управо у том односу важно је устројити једну хронолошку раван која ће враћањем уназад успоставити линеарно настајање и обликовање текста.<sup>63</sup> Јер, не заборавимо, да се сваки чин вођења белешки дешава са очекивањем да ће белешка на неки начин бити искоришћена. Стога сваки део пра-текста омогућава поглед уназад и указује на његову пројективну логику.<sup>64</sup> Богат Андрићев опус је из генетичке перспективе изузетно захвалан за проучавање, имајући и виду присутност маргиналија у концептима, верзијама и варијантама све до штампаних издања и у штампаним издањима. То сведочи да је писац радио на своме делу до краја живота, свакодневно тражећи онај прави израз који ће финим филинганским покретима избрушити и нијансирати одређено место у тексту. Стога је Андрић писац који своме приређивачу и тумачу помаже на сваком кораку.

Историјско-текстолошко критичко издање истовремено је и генетичко, јер проистиче из хоризонталног и вертикалног читања текста. У хоризонталној равни узима се комплетан слој елаборација текста, док се у вертикалној равни узимају у обзир и бележе сви предтекстуални слојеви, од почетних до најкомплетнијих. У том златном пресеку проистиче генетичка критика која сабира хоризонтални и вертикални ниво читања из којег је могућно пратити генезу која недвосмислено указује на све оне равни промена које су важне за успостављање пишчеве последње воље.<sup>65</sup>

---

<sup>58</sup> Isto, pp. 233.

<sup>59</sup> Louis Hay and Ingrid Wassenaar, „History or Genesis?”, *Yale French Studies*, No. 89, Drafts (1996), Yale University Press, pp. 206.

<sup>60</sup> Graham Falconer, „Genetic Criticism”, *Comparative Literature*, Vol. 45, No. 1 (Winter, 1993), Duke University Press on behalf of the University of Oregon, pp. 12.

<sup>61</sup> Isto, pp. 3.

<sup>62</sup> Daniel Ferrer and Marlena G. Corcoran, „Clementis's Cap: Retroaction and Persistence in the Genetic Process”, pp. 228.

<sup>63</sup> Уп. Isto;

<sup>64</sup> Isto, pp. 227.

<sup>65</sup> Уп. Laurent Jenny and Richard Watts, „Genetic Criticism and its Myths”, *Yale French Studies*, No. 89, Drafts (1996), Yale University Press, pp. 19. Аутори на овом месту говоре о генетичком издању које је историјско текстолошко критичко издање. О хоризонталном и вертикалном критичком издању више у: Pierre-Marc de Biasi and Helene

Француски критичар Де Бјази указао је на три главне фазе текста – предкомпозициону, композициону и ону која претходи објави текста.<sup>66</sup> У оквиру наведених фаза постоје и три фазе приређивачког рада – иницијална, истраживачка/припремна и редакциона. Де Бјазијева подела за нас је од вишеструког значаја. Она илуструје не само наш рад на критичком приређивању Андрићевих приповедака – проистекао из саме грађе – већ истовремено осликава и свеукупан процес из којег се рађа генетичка анализа.<sup>67</sup> Јер, генетичка критика се креће по иницијалним слојевима једног дела, успоставља и дефинише хронологију настанка и у тој хронологији маркира оне мѐне које су важне до успостављања дефинитивног текста. У равни тумачења, овај метод се креће од последње пишчеве воље уназад и у тој ретроспекцији сагледава све мене у формирању коначног текста на свим нивоима и у свим облицима. У том смислу, пишчеве рукописне ревизије су важне јер указују на мисао о промени на различитим нивоима текста. Из те хронологије израста тумачење једног дела.

Критичко издање збирке приповедака *Кућа на осами*, (Иво Андрић, *Кућа на осами* I, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 11, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019; Иво Андрић, *Кућа на осами* II, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 12, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019), израсло је из рукописне грађе, будући да је она, поред романа *Омерпаша Латас*, припремљена за штампу, али није објављена за пишчева живота. Сусрет са писцем најбоље се огледа у сусрету са његовим рукописима. Наше иницијално истраживање било је прикупљање грађе која је везана за збирку приповедака *Кућа на осами* похрањене у Архиву Српске академије наука и уметности, Спомен-музеју Иве Андрића и Задужбини Иве Андрића. Преглед, рашчитавање и разврставање рукописне грађе употпунило је истраживање и ишчитавање Андрићевих бележница, јер је наш писац често имао обичај да почетак приповетке или нешто што је везано за приповетку, испише са назнаком „За приповетку”, „Приповетка” или би у неким случајевима долазило до именовања („S. Nr.”). Посвећен рад на грађи изнедрио је концепте, верзије и варијанте које су први пут комплетно рашчитане и донете у једанаестом тому КРИТИЧКОГ ИЗДАЊА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, док су се у дванаестом тому нашле наше приређивачке напомене које, према „Начелима за критичко издање дела Иве Андрића”, прате сваку приповетку понаособ, од архивске грађе која је везана за одређену приповетку, након чега следи образложење и опис основог текста приповетке, иза чега, у хронологији, следе коментари свих присутних верзија и варијанти дате приповетке. Целокупна грађа разврставана је према хронологији. Она је доведена у везу са оним из чега исходи, док је истовремено успостављена веза и са оним што за њом следи. На тај начин успоставили смо релациони однос грађе из њене генезе. Свеукупно, сврсисходност и приређених рукописа и напомена које се на њих односе налазимо у генези сваке појединачне приповетке, али и збирке у целини. Наша текстолошка анализа и донети закључци на основу текстолошких истраживања предочили су свеукупну слику Андрићевог стваралаштва од прве замисли до онога што се у текстологији дефинише као пишчева последња воља. За разлику од приређивања штампаних текстова, приређивање збирке приповедака која је остала у рукопису, представљала је велики изазов, узимајући у обзир разврставање архивске грађе, успостављање хронологије, одређивање првих концепата, верзија и варијаната и на крају успостављање основог текста. Сви делови рукописа, основни текст, варијанте, верзије и концепти, приређени су према свим текстолошким стандардима.

Приповедање, живот у потрази за причом, најстарији вид људског настојања да изађе на крај са сопственом запитаношћу пред светом, обликовало је теоријске импликације у покушају разумевања и тумачења његовог смисла. Укрштај разумевања и тумачења изнедрио је херменеутику која се од техничке концепције која се односила на начине тумачења

---

Erlichson, „Editing Manuscripts: Towards a Typology of Recent French Genetic Editions, 1980–1995”, *Text*, Vol 12 (1999), Indiana University Press, pp. 1–30.

<sup>66</sup> Sally Bushell, „Intention Revisited: Towards an Anglo-American 'Genetic Criticism'”, *Text*, Vol. 17 (2005), Indiana University Press, pp. 83.

<sup>67</sup> Скицу видети у: Sally Bushell, „Intention Revisited: Towards an Anglo-American 'Genetic Criticism'”, pp. 64.



библијских текстова у спрези са егзегезом и филологијом, у чијем центру је био појам *разјашњења*, развила у философску херменеутику која је почела да поставља питања разумевања.<sup>68</sup> Иако се теоретичари сасвим не слажу око њене методе, у њеној основи положено је *разумевање* смисла човека као мере бића света и његовог доживљаја света. Тако је код Дилтаја у основи смисао живота проистекао из његове философије живота, код Хајдегера је то егзистенцијална философија, Хусерл има за циљ да направи строгу науку, док Шлајермахер указује на анализу разумевања која се заснива на реконструкцији ауторске интенције као смисла текста.

Оно што херменеутичку методу чини целовитом јесте херменеутички круг који се заснива на односу разумевања и тумачења, а који у Дилтајевој схеми чине *доживљај – штимунг – универзални штимунг – разумевање и тумачење*. Херменеутичко правило, целина се разумева из појединачног и појединачно из целине, илуструје ону врсту тумачења која је могућна тек у спрези генезе која појми интенцију и коначност, субјективно и објективно, из чега се остварује разумевање. То значи да се један текст разуме из самог себе, док је циљ разумевања положен у постизање сагласности.<sup>69</sup> Разумевање као такво није унапред дато, већ оно треба да се потврди на самом тексту, тј. тексту се не прилази са мишљењем унапред, већ се унапред формирано мишљење о тексту проверава на самом тексту.<sup>70</sup>

У спрези дела и целине у херменеутичком кругу придружује се и појам *савршености* којим се означава „јединство смисла”.<sup>71</sup> То јединство смисла према Сондијевом гледишту израста из укрштаја субјективног и објективног тумачења.<sup>72</sup> Гадамеровски принцип, с друге стране, у центар херменеутичке методе поставља текст и истиче да је *знање* прошлости увек реконструкција садашњости која почива на разликовању прошлости и склопа живота садашњости у њиховој временској удаљености.<sup>73</sup> У том правцу од велике важности је тзв. херменеутичка ситуација коју Хајдегер објашњава у спрези *ко* и *како* а у којој израста егзистенција бића и његов однос са светом.<sup>74</sup> У његовој теоријској поставци, разумевање је начин постојања „јер човек, [...] пре него што се претвори у теоријски субјекат, егзистира у свету који га се тиче и зато од њега захтева разумевање.”<sup>75</sup>

У Рикеровој философској поставци налази се човек у тријади појмова запитаност пред светом/покушај разумевања себе у свету/делатно живљење у том и таквом свету. Рикер покушава да дилтајевско разумевање и објашњење споји у њиховом дијалектичком саодношењу.<sup>76</sup> Тај саоднос се бокори у „дијалог са самим текстом и [представља] интелектуални подухват разумевања 'света' пројектованог текстом”.<sup>77</sup> Јер, прича је основно средство за изградњу наративног идентитета. Тај наративни идентитет треба објаснити и разумети. А да би се једно дело у потпуности разумело, неопходно му је прво прићи споља, кроз структуру не би ли се успоставила могућност уласка у идентитет приче и причања, од општег ка посебном. То кретање од општег ка посебном јесте питање поетике која се открива у генези књижевног дела и описује процес његовог настанка чиме се ставља испред постојања

<sup>68</sup> *Književne teorije XX veka*, prevela s poljskog Ivana Đokić, Službeni glasnik, Beograd, 2009, str. 189–190.

<sup>69</sup> Вид.: Hans-Georg Gadamer, „O krugu razumevanja”, prevela sa nemačkog Radmila Šević, u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 12.

<sup>70</sup> Вид.: Isto;

<sup>71</sup> Вид.: Isto, str. 13.

<sup>72</sup> Peter Sondi, „O filološkom saznavanju”, preveo sa nemačkog Slobodan Miletić, u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 25.

<sup>73</sup> Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, preveo Slobodan Novakov, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 362.

<sup>74</sup> Вид.: Martin Heidegger, „Hermeneutička situacija”, preveo sa nemačkog Vlastimir Đaković, u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 10–11.

<sup>75</sup> *Književne teorije XX veka*, str. 191. НАПОМЕНА: то је тачка у којој философска херменеутика постаје херменеутичка философија.

<sup>76</sup> Zorica Bečanović-Nikolić, *Hermeneutika i poetika. Teorija pripovedanja Pola Rikera*, Geopoetika, Beograd, 1998. str. 20.

<sup>77</sup> Isto, str. 21.

тога дела. Будући да генеза једног дела подразумева и коначни облик тога дела, онда поетика писца заузима значајно место у тумачењу.<sup>78</sup>

Вештина и теорија интерпретације текстова изнедрила је три значења херменеутике – вештину интерпретације, питање могућности интерпретације и егзистенцијалну димензију херменеутике које откривају њене три основне димензије – егзегетску, епистемолошку и егзистенцијалну.<sup>79</sup> У ове три димензије, читање једног дела схвата се као музичка партитура – остварење, чин и семантичка могућност текста.<sup>80</sup> Његова архитектоника састоји се од низа пулсирајућих елемената које смо ми дали у поглављима.

Наша тема докторске дисертације, „*Кућа на осами* Иве Андрића – (генетичка и херменеутичка анализа)” проистекла је из критичког приређивања збирке приповедака Иве Андрића. Она за свој темељ има историјско-текстолошко издање, али она излази из равни текстологије и улази у раван тумачења претходно успостављених односа. Ово је важно истаћи јер таквих тема нема, будући да је генетичка анализа једног дела први корак који происходи из претходних текстолошких проучавања и излази у раван херменеутичке симболичке импликације. У том светлу важно је нагласити да се у овој анализи не мења значење текста, већ значај текста у његовој генези, при чему је било могућно увидети и интерпретирати шта је аутор узначио евидентираним променама.<sup>81</sup> Тачније речено, шта то значи у тумачењу.

Предмет нашег истраживања пошао је од анализе и интерпретације рукописне грађе збирке приповедака *Кућа на осами* претходно рашчитаној и критички приређеној према текстолошким узусима у оквиру пројекта Критичко издање дела Иве Андрића. Текстолошка истраживања у срж су поставила питање последње пишчеве воље које је одговорило на питање основног текста збирке приповедака *Кућа на осами*, јер је то историјско текстолошко издање и урађено је према правилима историјског текстолошког издања. Истраживања приређивачког тима показала су оно што до сада није објављено. Наша докторска дисертација, томе насупрот, не представља текстолошко истраживање, већ из њега израста. Тачније, из претходног истраживања расположивог рукописног материјала који је рашчитан и текстолошки приређен. Ова докторска теза и претходно предузета текстолошка истраживања у анализи су условила корак напред – анализу и интерпретацију припремног рукописног материјала, рукописних верзија и варијанта према основном тексту. Ова анализа и интерпретација изникла је из генезе збирке и појединачних приповедака на чему су, уважавајући претходна истраживања, дефинисана Андрићева поетичка начела у односу приче и приповедања. Генетичко обликовање текста условило је анализу и поређење концепата према основним текстовима, и помогло у дефинисању уметничких окосница на којима израстају тематске целине битне за обликовање јунака, времена и простора. Истовремено, оно је омогућило дефинисање и утврђивање историјских извора у Андрићевом приповедачком опусу. Основни истраживачки корпус теме ове докторске дисертације објављен је у једанаестој и дванаестој књизи Трећег кола Критичког издања дела Иве Андрића.

Треба имати на уму да основа тема прожимања збирке остале у рукопису израста из појма *двострукости* и изграђује се у појму *сазнања* из којег провејава трагички потенцијал. Можемо рећи да збирка *Кућа на осами* израста из појма *сазнања*, које је постављено као подлога на којој чврсто стоје сви јунаци а њихово унутрашње искуство путем којег се индивидуализују и спознају своје сопство, које освешћује њихову индивидуалност. То је могуће тек у односу на другога.<sup>82</sup> А тај други је писац/приповедач. Позиционирање писца/приповедача у средиште фабуле јединствена је у српској књижевној баштини XX века. Анализа рукописне грађе збирке приповедака *Кућа на осами* показује особености пишчевог

<sup>78</sup> Вид.: Милослав Шутућ, *Херменеутика књижевности*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 20.

<sup>79</sup> *Књижевне теорије XX века*, стр. 204–205.

<sup>80</sup> Pol Riker, „Šta je tekst”, preveo s francuskog S. M., u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 19.

<sup>81</sup> Вид.: E. D. Hirš, *Načela tumačenja*, preveo Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1983, str. 26, 231.

<sup>82</sup> Вид.: Vilhelm Diltaј, „Nastanak hermeneutike”, preveo sa nemačkog Tomislav Bekić, u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 7.

приповедног поступка, указује на извесне типске карактеристике, устројава типологију јунака, њихов тематско-мотивски регистар који израста из обликовања простора и времена. Односи историје и појединца и појединца и социјалне групе предствљају централна места у обликовању јунака.

У том светлу, наша тема има за предмет да истражи недовољно истражен корпус збирке приповедака коју је писац сам компоновао и припремио за штампу, али која се није појавила за пишчева живота. Њено прво објављивање уследило је Дивот издању Српске књижевне задруге 1976. године. Богата сачувана архивска и рукописна грађа њено рашчитавање и реконструкција у Критичком издању дела Иве Андрића осветлило је пишчеву поетику и стваралачку радионицу. Фокус нашег истраживања чини условно речено дванаест приповедака потеклих из постојеће архивске грађе (грађа из пишчевих бележница, припремни материјали и исписи из историјске грађе, рукописна грађа приповедака која је донета у критичком издању) и историјских извора које је писац могао користити приликом обликовања сижејно-наративних окосница и јунака. Разноврсна и богата архивска грађа отвара могућности реконструкције времена писања збирке, њеног компоновања према реконструкцији рукописне грађе, чиме се у знатној мери доприноси увиду у стваралачки поступак нашег писца, али и на рецепцију збирке након њеног објављивања 1976. године.

Наша досадашња спроведена истраживања указала су да је писац писање збирке приповедака *Кућа на осами* започео средином педесетих година минулог века, што у извесном смислу указује да су поједине приповетке необјављеног приповедног венца настајале пре и у току припрема за штампање последње самостално изабране и објављене збирке за пишчева живота – *Лица* (1960). Имајући ово у виду наш писац је на рукопису необјављене и за штампу припремљене збирке радио готово две деценије, њоме истовремено затварајући плодотворан приповедни круг. Предмет овог нашег истраживања има за циљ да реконструише пишчеву приповедачку радионицу, успостави однос према конципираним збиркама објављеним за пишчева живота, будући да је збирка приповедака *Кућа на осами* садржински јединствена, али и хетерогена уколико имамо у виду разноврсност тема, мотива и јунака. Од изузетног је значаја успоставити однос галомирајућих личности које је писац одабрао за јунаке својих последњих приповедних остварења, па сходно томе и однос приповедача према својим јунацима.

Подробна текстолошка анализа предочена у критичком издању збирке приповедака *Кућа на осами* указала је на генезу сваке приповетке понаособ. Добијене анализе указују да је наш писац често мењао текст приповедака, што показују резултати рашчитане рукописне грађе (концепти, верзије, варијанте) према основном тексту који је припремљен за штампу.

У домен истраживања намеће се и питање историјских извора које је писац користио, структурирање јунака, временски и просторни проседе који утиче на формирање елемената битних за ауторов одабир теме. Имајући у виду време писања збирке којом се затвара Андрићев приповедачки круг, истраживање је показало да одабир теме (друштвена, национална и историјска тематика) происходи не само из осећаја блискости, већ и из пишчевих подробно спроведених истраживања. Зато је наше истраживање фокусирано и на обликовање теме, јунака, простора и времена, и представља његов централни део. На основу концепата, припремног материјала, верзија и варијаната, анализиран је начин на који Андрић успоставља наративну окосницу приповедања, мења имена личности, одбацује и/или прерађује делове приповедака, модификује текст на морфолошком, синтаксичком и структурном нивоу, што проистиче из претходно успостављене приповедне генезе. Имајући све ово у виду, истраживање збирке приповедака *Кућа на осами* Иве Андрића у домену генетичке и херменеутичке анализе указује на социјалну, политичку, религијску и културолошку димензију. Успостављање језгра приповедања Иве Андрића од велике је важности и пружа потпунији увид у целокупни књижевни проседе аутора. У том светлу, предмет истраживања фокусиран је тумачење критички приређене пишчеве рукописне заоставштине што ће употпунити досадашња спроведена истраживања.

Таква врста истраживања условила је и структуру ове докторске дисертације на поглавља у којима су коришћени многобројни приступи и методе. Претходно спроведен

текстолошки приступ (рад са рукописном грађом) условио је генетички приступ грађи. Укрштај ова два приступа изнедрила су интерпретативну методу у којој је коришћен нараторолошки приступ и метода упоређивања. Да би интерпретација била свеобухватна, био је неопходан аналитичко-синтетички и индуктивно дедуктивни приступ свакој приповеди понаособ. Рукописна грађа условила је како историографски метод тако и компаративистички приступ у појединим приповеткама и поглављима. То истовремено значи да је у појединим сегментима био неопходан позитивистички метод не само Андрићеве стваралачке радионице, већ пре свега биографизам и истраживање историјских околности историјских јунака. А да би поједини сегменти интерпретације били јасно видљиви, био је неизоставан структуралистички метод приликом израде типологија и класификација у контексту истраживања фигура, типова и парадигми. Сви побројани приступи изнедрили су једну култоролошку парадигму у анализи дискурзивних поступака. Посматрано свеукупно, укрштај горе наведених поступака и метода условио је херменеутички приступ теми, приступ из којег израња човек у спрези са светом и његов однос према том свету. У том контексту, рад на грађи, анализа и доношење закључака на основу истраживања омогућило је тумачење које је условило структуру тезе на поглавља – СТРУКТУРА ЗБИРКЕ ПРИПОВЕДАКА *КУЋА НА ОСАМИ*, О ПРИЧИ И ПРИЧАЊУ (ТЕХНИКА ПРИПОВЕДАЊА), ПОЕТИКА НАСЛОВА, ПОЕТИКА ПОЧЕТАКА И ЗАВРШЕТАКА, КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЈУНАКА, ПРОСТОР И ВРЕМЕ У ПРИЧИ И ПРИЧАЊУ, ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ПРИЧЕ И ПРИЧАЊА И ИСТОРИЈА И ПРИЧА, АНДРИЋЕВ ОДНОС ПРЕМА ДОКУМЕНТУ, НЕ БИ ЛИ СМО ЗАКЉУЧИЛИ ПОГЛАВЉЕМ НА КРАЈУ – СТУДИЈА ПОЧЕТКА. Наведена структура тезе условила је и горе наведене приступе чији резултати су сумирани у закључку ове докторске дисертације.

Наша тема израста из текстолошких истраживања у укрштају приређивања и рада на историји текста. То је условило, као што смо већ навели, излазак из текстолошке парадигме у тумачење. Из тог разлога, она представља једну врсту двострукости – генетичко се пре свега односи на генезу, јер је могућно пратити генезу текста од првих замисли до коначног уобличења, и истовремено кроз њу анализирати начин васпостављања приповедачког проседеа. Херменеутичка анализа проистиче из онога што је проистекло из генезе и њене симболичке импликације. У том светлу, у укрштају текстологије и генетичке анализе „интерпретација [је] нужно саставни део филологије, као што је ова наука [текстологија] у основи живота самог текста и начина на који се он испољава, не исцрпљујући се ни у једној интерпретацији”.<sup>83</sup> Укрштај генетичке импликације и херменеутичке анализе сабрали су свеукупност једног стваралачког процеса на свим нивоима текста. А да би то било видљиво било је неопходно збирци прићи споља не би ли сама структура изнедрила поглавља која свеукупно указују на анализу која се не исцрпљује у генетици, већ иде степен више и указује на који начин се резултати текстолошких истраживања укључују у тумачење основног текста. У том смислу, кретање од генетичке до херменеутичке анализе омогућила је генеза текста. Ово је анализа збирке приповедака која је први пут изведена на основу текстолошких истраживања и резултата тих истраживања који су дати у историјско-текстолошком критичком издању.

Одјек књижевне критике на збирку приповедака *Кућа на осами* био је јединствен у наглашавању њених садржинских, композиционих, жанровских и структурних специфичности. У тумачењима је истицана необичност, новина композиције и проблематизација односа писца и његових књижевних ликова.<sup>84</sup> У том аспекту, у нашем раду

<sup>83</sup> Душица Тодоровић, „Критичко издање у италијанском филолошком контексту (увиди, примери, предлози)”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 333.

<sup>84</sup> Вид.: Иво Тартаља, „Лица траже писца”, у: *Летонис Матице српске*, год. 153, књ. 419, св. 1, 1977, стр. 25–32; Душан Рувачић, „Једанаест лица тражи писца или Андрићева Кућа на осами”, у: *Савременик*, год. XXIII, књ. XLVI, св. 11, новембар 1977, стр. 326–335; Предраг Протић, „Целовитост литерарног поступка” у: *Летонис Матице српске*, год. 153, књ. 420, св. 3 (септ. 1977), стр. 401–405; Саша Хаџи Танчић, „О смрти и животу”, у: *Градина*, год. 12, бр. 6 (јун 1977), стр. 88–97; Славко Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, Матица српска, Нови Сад, 1979; Vida Taranovski Džonson, „Od pripovetke do ciklusa: strukturna i tematska povezanost u Andrićevoj Kući na osami”, у: *Савременик*, год. XXVI, књ. LI, св. 6, стр. 378–387; Стојан Ђорђевић, „Немерљивост егзистенције”, у: *Књижевна историја*, год. XII, бр. 47, 1980, стр. 391–403; Predrag Palavestra, *Skriiveni pesnik, Slovo ljubve*, Београд, 1981; Олга Елермајер Животић, „Равни приповедачеве перспективе у Андрићевом циклусу *Кућа на осами*”, у: *Модерно у прозној дискурсу српске*

истакле су се студије о *Кући на осами* Ива Тартаље, Радована Вучковића и Предрага Палавестре. Када је реч о појединачним радовима, анализа Душана Пувачића чинила нам се најсвеобухватнијом у композицији последње Андрићеве збирке. Истичемо да су наведени радови били од користи јер с једне стране представљају рецепцију Андрићеве последње збирке уз углавном позитивне критике, док су појединачни радови истакли одређену повезаност са осталим његовим приповеткама, или пак, гледишта са лирског становишта. Наше тумачење, пак, има другачији приступ у светлу истражене рукописне грађе и представља један сасвим нов приступ у тумачењу његове постхумно објављене збирке приповедака. У овом тумачењу израслом из генезе сваке појединачне приповетке и збирке у целини огледа се генетичка паралела која своје упориште има у рукописима. Јер, из генезе су израсли рашчлањени рукописи и наративи који су хронолошки успостављени. У тој хронологији, у којој сваки од рукописа има своје предности и недостатке, задивљујући је дијалог писца са самим собом.<sup>85</sup> У том дијалогу сам процес писања више се „не схвата као динамички процес који је иманентан тексту, већ као предтекстуални процес” тј. „писање и текст налазе [се] одвојени логичким и хронолошким односом сукцесије. Не постоји више писање текста, већ само његова генеза.”<sup>86</sup> У тој генези врхуни смисао, кретање путевима пишчеве интенције ка уобличавању последње пишчеве воље која је неприкосновена а наше тумачење чини укрштај коначног текста и његових претходних верзија, у којој се крај самерава из почетка, тачније, коначни облик сагледан је кроз призму почетка.

---

књижевности 20. века, Научни састанак слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар, Београд, 1993, стр. 59–66; Радован Вучковић, *Андрић – историја и личност*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002; Горан Радоњић, *Вијенац приповедака*, Просвета, Београд, 2003; Радован Вучковић, *Велика синтеза*, Књижевно издавачка задруга Алтера, Београд, Филозофски факултет Ниш, 2011; Žaneta Đukić Perišić, *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2012; Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 287–301. Марко Недић, „Андрићева *Кућа на осами* као модел приповедачког венца у новијој српској књижевности”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 303–314; Милица Кецојевић, „*Кућа на осами* као приповедни циклус”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 315–330. Прикази који су написани када се појавила збирка приповедака *Кућа на осами*: Стана Марковић, „*Кућа као ћуприја*”, у: *Дневник*, год. 35, бр. 10679 (25. јул 1976), стр. 13; Б. Милидраговић, „Лица и образине”, у: *Вечерње новости*, год. 24, бр. 7034 [тј. 7035], (29. мај 1976), стр. 17; Милосав Мирковић, „Дарови”, у: *Политика експрес*, год. 14, бр. 3880 (19. мај 1976), стр. 12; Јован Стричевић, „Казивање осамљеника”, у: *Домети*, год. 3, бр. 7 (1976), стр. 117–125; Aleksa Ivanović, „*Kuća na osami*”, у: *Front*, год. 32, бр. 30 (938) (23. јул 1976), стр. 35; Milivoje Marković, „*Mudrost ćutanja*”, у: *Vjesnik*, год. 37, бр. 10357 (22. lipanj 1976), стр. 11; Risto Trifković, „*Prikaz knjige 'Kuća na osami'*”, у: *Mostovi*, год. 9, бр. 36 (1977), стр. 115–119; Staniša Tutnjević, „*Nove pripovetke Ive Andrića*”, у: *Izraz*, год. 20, knj. 40, бр. 9 (sept. 1976), стр. 212–217; Staniša Tutnjević, „*Realnost i snovidenje*”, у: *Oslobođenje*, год. 33, бр. 10072 (19. јун 1976), стр. 5; Izet Handžić, „*'Kuća na osami' Ive Andrića*”, у: *Delo*, год. 22, knj. 22, бр. 11 (nov. 1976), стр. 104–106; Вук Крњевић, „*Будна плетисанка*”, у: *Књижевне новине*, год. 28, бр. 515 (16. јул 1976), стр. 4; Јовица Аћин, „*Андрићеве приче*”, у: *НИН*, год. 26, бр. 1329 (27. јун 1976), стр. 32–33; Gordana Ćirjanić, „*Rad kao nadomeštaj čežnje*”, у: *Student*, год. 41, бр. 6 (9. mart 1977), стр. 7; D. Popnovakov, „*Zanimljivi životi i sudbine*”, у: *Rukovet*, год. 23, knj. 45, sv. 3/4 (mart-april 1977), стр. 251–252; П. Матвејевић, „*Над Андрићевом заоставштином*”, у: *Стварање*, год. 33, бр. 1 (јан. 1978), стр. 121–125;

<sup>85</sup> Вид.: Louis Hay and Ingrid Wassenaar, „History or Genesis?”, pp. 200–201.

<sup>86</sup> Laurent Jenny and Richard Watts, „Genetic Criticism and its Myths”, pp. 12.

*Поетика композиције*

Структура уметничког текста открива смернице у тумачењу и истовремено уланчава умрежене путеве лавиринта књижевног дела путем грађе, тематско-мотивских јединица, мисли и идеја, преко фабуле и сижеа, карактеризације јунака, облика приповедања, особености језика и његових манифестација, као и композиције, и тумачу ненаметљиво указују на путоказе помоћу којих долази до скривених сазнања, често кључних у тумачењу уметничког текста. Да би ти лавиринти били видљивији, анализу *Куће на осами* неопходно је започети управо питањима њене структуре, конкретно питањем композиције и тематско-мотивског језгра. Одговор на ова питања отвара широку лепену других питања која употпуњују слику постхумно објављене збирке на тај начин бокорећи поступке које је писац користио, а која ће бити предмет других поглавља. Јер, како је истицао Роман Ингарден: „Најпре се мора разјаснити основна структура уметничког дела, посебно књижевног, па тек онда приступити испитивању комплекса проблема 'форма-садржај'.”<sup>2</sup>

За Лотмана оквир уметничког текста чине два елемента – почетак и крај, и то, почетак као оквир од којег започиње приповедање, „моделовањем узрока”, док крај „активира обележје циља”<sup>3</sup>, остављајући тренутно по страни питање отворености/затворености књижевног текста. Лотман истовремено указује на „могућност да се сав текст разматра као једна реченица. Али и сегменти од којих се састоји, будући да имају своје почетке и крајеве и да се организују по одређеној синтагматичкој схеми, припадају реченичном типу. Тако се сваки значењски сегмент уметничкога текста може да протумачи и као реченица и као сукцесија реченица.”<sup>4</sup> У том светлу, збирка приповедака *Кућа на осами* јесте сукцесија реченица (приповедака) у напоредном односу, будући да се на изванредан начин приповетке настављају једна на другу а које за узрок и последицу имају причу и причање. Истовремено, оне су и у раставном односу, јер је свака приповетка логички заснована унутар себе и свога циља. „Однос између узрока и циља превасходно је логички заснован однос”, како наводи Ломпар, „и он уноси једно предодређење и схватање почетка и завршетка приповедне конфигурације, јер их *своди* на места у приповедању искључујући могућу несагласност између циља и краја једног приповедања, као и могући спектар приповедних односа које образује ова несагласност.”<sup>5</sup> Зато је питање структуре текста неопходно започети проблемом композиције збирке у целини. Она

<sup>1</sup> НАПОМЕНА: све цитате из Андрићевог дела дајемо у заградама са сиглом наслова приповетке, романа или есеја, иза којег следи број странице са које се цитат преузима. Курзивне сигле коришћене су уколико је у питању оно Андрићево дело које је критички приређено, док су верзалне сигле коришћене за оне пишчеве текстове који још увек нису критички приређени. Напомињемо да се сви концепти и белешке, верзије и варијанте збирке приповедака *Кућа на осами* наводе према *Критичком издању дела Иве Андрића* (Иво Андрић, *Кућа на осами* I, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 11, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019; Иво Андрић, *Кућа на осами* II, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 12, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019). При њиховом појављивању у тексту наводиће се пун наслов који прати сигла КИДИА коло/књига и ознака страница са којих се цитирани део преузима. Овај принцип важи за сва кола и све књиге Критичког издања дела Иве Андрића. Они Андрићеви исписи који су објављени наводе се према штампаном извору, док се необјављени наводе према извору уз поштовање свих текстолошких параметара. Разрешење свих сигли налази се у одељку „Извори и литература” ове докторске дисертације.

<sup>2</sup> Roman Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, prevela Drinka Gojković, Nolit, Beograd, 1975, str. 44.

<sup>3</sup> J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Nolit, Beograd, 1976, str. 284–285.

<sup>4</sup> Isto, str. 133.

<sup>5</sup> Мило Ломпар, *О завршетку романа*, друго, измењено издање, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008, стр. 19.

ће указати на односе почетака и завршетака, али и средину која образује почетке и завршетке у (не)сагласности. Типологија односа ова три појма неће допринети само композиционим аспектима збирке и/или појединачних приповедака, већ ће њихова анализа и односи бити од велике помоћи у указивању на друге аспекте стваралаштва Иве Андрића који су увек у тесној вези, будући да међусобни (са)односи нису случајни.

Композиција збирке приповедака *Кућа на осами* у еволутивном смислу представља пут развоја писца уколико је упоредимо са претходних пет збирки које је писац сам приредио и објавио за живота (Иво Андрић, *Приповетке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1924. године, Иво Андрић, *Приповетке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1931. године, Иво Андрић, *Приповетке II*, Српска књижевна задруга, Београд, 1936. године, Иво Андрић, *Нове приповетке*, Култура, Београд, 1948. године, Иво Андрић, *Лица*, Младост, Загреб, 1960. година). У свима њима постоји јасно видљив принцип окупљања приповедака у збирку који произилази из разлике „између ПРИПОВЕДАЧКЕ ЗБИРКЕ и ИЗБОРА ИЗ ПРИПОВЕДАКА”.<sup>6</sup> Јасно сагледан принцип формирања приповедачке збирке условио је „начело које уважава чињеницу да у оквиру критичког приређивања пишчевих приповедака најпре треба – према хронолошком редоследу њиховог објављивања – критички приредити ЗБИРКЕ ПРИПОВЕДАКА које је за свог живота уредио и објавио сам писац јер се у њима први пут у оквиру неке збирке објављују (1) приповетке објављене у периодици, (2) одређене приповетке које су у периодици биле заступљене у одломцима јављају у интегралној верзији и (3) приповетке које пре тога нису објављене.”<sup>7</sup> Уколико пратимо композициони поступак ЗБИРКЕ ПРИПОВЕДАКА, уочљиве су стваралачке менае које се затварају збирком која је остала у рукопису.

Композиција збирке приповедака Иве Андрића из 1924. године (Иво Андрић, *Приповетке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1924) на први поглед чини се некохезивном. Милан Алексић је, пратећи генезу приповедака, указао да упркос тематске разнородности и примене разноликих приповедачких поступака „у свакој од приповедака, видели смо, појављује се ауторов интерес да прикаже неки облик ирационалног у човеку. Било да је упитању верски занос који прераста у нетрпељивост код фра Марка, било Ћорканова љубавна жудња и пијанство које уклања све границе, болесни нагони и острвљеност у чињењу зла Мула Јусуфа и Мустафе Маџара, било да су у питању пијанства Николе Крилетића која побуђују инат и нетрпељивост према странцима, верска и национална нетрпељивост шуцкора уз садејство алкохола и ирационални инат газда-Недељка, или Рифкино трагично страдање због љубавног заноса, увек је у питању усмереност на процесе у дубини човековог бића, скривене у подсвести и обележене одсуством рационалног.”<sup>8</sup> Присуство ирационалног као кохезивни композициони фактор писац је потврдио у преписци са Зденком Марковић где наводи да „све ово турско и ирационално што имам”<sup>9</sup> у збирци је распоређено „у време пре аустроугарске окупације Босне и Херцеговине, док су у другом делу збирке налазе приповетке са радњом смештеном у време после окупације. Једини изузетак представља приповетка 'Ћоркан и Швабица' јер су догађаји описани у њој смештени у време након уласка аустроугарске војске у некадашњу област Турског царства, али је заправо кључна тематска окосница приповетке везана за приказивање Ћоркановог севдаха, односно кара-севдаха, што ову приповетку приближава другим приповеткама из првог дела збирке, оним које приповедају о прошлости, а удаљава је од приповедака из другог дела збирке које обухватају догађаје од Берлинског конгреса до првих година након Великог рата.”<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Зорица Несторовић, „Начела за критичко издање дела Иве Андрића”, у: КИДИА I/1, стр. 568.

<sup>7</sup> Исто, стр. 573–574.

<sup>8</sup> Милан Алексић, „Андрићева прва збирка приповедака – одабир и композиција”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 379.

<sup>9</sup> „Андрићева писма Зденки Марковић”, приредио Мирослав Караулац, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XII–XIII, бр. 9–10, Београд, 1994, стр. 152.

<sup>10</sup> Милан Алексић, „Андрићева прва збирка приповедака – одабир и композиција”, стр. 380.

Друга збирка приповедака, (Иво Андрић, *Приповетке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1931), за разлику од прве, има кружну структуру у чијем средишту је постављен мотив лепоте, док су на супротним половима постављени антиподни ликови као њени носиоци – Мара на почетку и Аника која затвара збирку приповедака. Истовремено, „Зоран Константиновић указује да у њему [Андрићево истраживање] треба гледати одјек дилтајевске херменеутичке методе којом се у појединачном догађају такође тражи смисао али се у оквиру херменеутичког круга остварује увид у синтезу управо уклапањем појединачних догађаја у шире целине.”<sup>11</sup> У том правцу Зорица Несторовић истиче да пишчев „осећај за појединост у историјском процесу ослоњен је на његов приповедачки дар да на основу појединачних догађаја, описа, детаља предочи антрополошку општост.”<sup>12</sup> Између судбине ове две јунакиње у чијем средишту је постављен мотив лепоте у спрези са еросом у односу приватног и јавног, налазе се четири приповетке – „Исповијед”, „Чудо у Олову”, „Код казана” и „Мост на Жепи”. Тематски, ових шест приповедака чине композициону целину у којој су актуализовани мотиви зла и страдања у спрези историје и легенде, те је сасвим очекивано збирку отворила приповетка „Мара Милосница” у којој су детектовани карактеристични историографски маркери које је писац користио приликом писања докторске дисертације, а који су наративизовани у овој приповеци<sup>13</sup>.

Приповетку „Исповијед” конкретизују мотиви којим се завршава „Мара Милосница”, а то је питање зла и људске патње који су тематизовани и у исповести Ивана Роше освешћеној у мислима фра-Марка: „Све страшни неразумљиви гријеси, све сâмо зло без нужде и смисла, које просто не изгледа вјероватно и које не би требало да постоји.” (И, 81). Мислећи о самоубиству и исповести хајдука, Фра Марко поставља питање „Зашто гријеше?” (И, 81) и непрестано изговара „Милост божија!” (И, 82). Питање божије милости покренуто је у наредној приповеци „Чудо у Олову” у којој се писац удаљава од историјских чињеница, тематизујући породично пропадање Бадемлића, и то Петра и Кате: „У њему је било нешто што је њу, која је долазила из здраве и свјеже ливањске породице, кроз све ове године, и до дана данашњег, испуњавало страхом и гађењем.” (Ч, 85) То осећање конкретизовало се кроз смрт деветоро мушке деце. Приповедна окосница одвија се око болести последњег женског детета и мајчиног завета „да ће о Малој Госпојини боса отићи у Олово и одвести болесну кћер Госпином врелу код манастира” (Ч, 86). Милост божија, најављена у претходној приповеци, овде је изостала као усуд, те се молитва спасења преображава у молитву смрти: „Узми је себи! Узми је себи!” (Ч, 90) Повест о фра-Марку наставља се већ у наредној приповеци, „Код казана”, у којој се мешају историја и фикција у судбини овог јунака, и представља одређену рекапитулацију живота који се завршава смрћу јунака и уписивањем у манастирску „Мртвачку књигу”.

Преплет историјског и фикционалног, казиваног и писаног, предмет је и приповетке „Мост на Жепи” која у подтексту садржи легенду и предање о великом везиру Јусуфу и неименованом неимару. Мисао о несигурности и осећање о злу подстиче великог везира о изостављању записа и девизе „У ћутању је сигурност.” (М, 116) Збирку затвара хроничарска легендарна потка о Аникиним временима.

И мада се на први поглед чини да је збирка хетерогена, она је тематски чврсто композиционо узглобљена. Збирку отварају и затварају две јунакиње и њихове судбине, милосница и блудница, овенчане путевима судбинске предодређености и свесног избора. У средишту су се нашле оне повести путем којих се историјски ток претакао у легендарни, док се над свима њима као свод налази човек и његова судбина у спрези са злом и лудилом, човек и његова борба. Отуда се ова Андрићева збирка бокори као спрега историје и легенде из чијег средишта извире начело индивидуалности карактера.

<sup>11</sup> [Зорица Несторовић], „Напомене о збирци. *Приповетке*, Српска књижевна задруга, 1931.”, у: КИДИА I/2, стр. 425.

<sup>12</sup> Исто;

<sup>13</sup> [Зорица Несторовић], „Напомене за појединачна дела. 'Мара Милосница'", у: КИДИА I/2, стр. 431–437.



Само неколико година касније у својој трећој збирци приповедака (Иво Андрић, *Приповетке II*, Српска књижевна задруга, Београд, 1936) Андрић је за тематску окосницу узео вишеградску касабу. Тематска преокупација није предочила велике јунаке, већ „тај свет у малом”. Приповетка која отвара збирку, „Свадба”, премијерно је објављена управо у збирци,<sup>14</sup> и започиње:

„Заборавиће се живот касабе за време ратних година, нарочито за две последње године када није било битака ни крупних догађаја у њој ни око ње. Забележена су имена људи и цене жита, али све остало што је покретало и мучило касабу, тај свет у малом, нигде није записано, а бледи у сећању.” (С, 9)

Челно место приповетке условило је да се већ на почетку укаже на тематику не само приповетке „Свадба” већ целокупне збирке, док је композиционо решење проистекло из тематске преокупације појединачних приповедака окупљених у збирци. Чини се да, као и код претходне две збирке, постоји кохезивни фактор који збирку на композиционом плану држи чврсто утемељеном. Приповетка „Свадба” тематизује свет пред „Апровизацију” истичући пре свега свемоћну беду и свеукупни јад, са јунаком Хусом и његовом обесном свадбом у првом плану, који је као такав репрезент тог и таквог света. Из позиције свезнајућег приповедача истакнуте су све негативне вредности и њихова природа у једном времену. Дубина човековог јада и невидљива психологија човекове личности предмет су и приповетке „Смрт у Синановој текији” у којој доминира питање подсвести у самртном часу Алидеде. Питање подсвести и психологизације јунака отвара поноре сна у магновењу у последњим минутима живота у којима доминирају два сећања:

„и то су били они невидљиви догађаји, без значења и важности, који се одиграју тајно, остану невиђени и непознати целом свету и, најзад, буду заборављени и од нас самих. И сад, од целог његовог дугог и радиног века, само та два догађаја – две ситне и бесмислене муке које су испуниле неколико дана његовог детињства и његове младости – стајали су пред њим, аветињски издвојени и порасли [...] последњи траг његове свести и последњи доказ постојања.” (ССТ, 32)

Два никада изговорена аветињска сећања казују да су закони еротског и телесног једнаки за све, те да је изузетно тешко изоловати се од искушења. Тема искушења и питање ероса и танатоса предмет је и треће приповетке по реду у збирци, „Напаст”, у којој се фабула плете око исповести фратра која је обележена страхом од искушења и греха, а грех сублимисан и именован као „напаст” у виду обнажене жене. Мотив жене своје место нашао је и у приповеци „Олујаци” у којој кључно место представља лепота и њена немогућност ситуирања у свету зла, те је изузетној лепоти спас у смрти. За разлику од приповетке „Смрт у Синановој текији” у приповеци „Жеђ” ерос се не посматра као грех и искушење, већ је постављен насупрот танатосу као искупљење које превазилази зло. Приповетка која затвара збирку, „Мила и Прелац”, за разлику од претходних приповедака које су исприповедане из визууре свезнајућег приповедача, исприповедана је из тачке гледишта деветогодишњег дечака. Доминантна тачка гледишта указала је на ситне згоде и незгоде у вишеградској касаби (Ћорканова смрт) али се, без обзира на тачку гледишта, није занемарила тематска окосница – жена, ерос и танатос – све то представљено очима дечака који бива преплављен осећањем љубоморе због тетке-Миле. Уколико сагледамо свих шест приповедака, и ова збирка, као и

<sup>14</sup> Више о генези треће Андрићеве збирке у оквиру лексичког нивоа (стилско-семантичке промене и правописна усавршавања) и семантичко-синтаксичке структуре, а коју је писац сам саставио: Иво Андрић, *Приповетке II*, Српска књижевна задруга, Београд, 1936. видети у: Драгана Грбић, „Приповетке Иве Андрића у *Српском књижевном гласнику*”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 345–365.

претходне две, има двојако композиционо устројство – избор јунака (*тај свет у малом*) и тема (ерос и танатос).

Већ у четвртој збирци приповедака (Иво Андрић, *Нове приповетке*, Култура, Београд, 1948) јављају се „нове” тематске преокупације и композициона решења. Истраживачи наводе да *Нове приповетке* „немају [...] попут претходних Андрићевих збирки, чврсто изграђену и тематски усклађену целину. Пре би се могло казати да својом тематском хетерогеношћу сведоче о некој врсти експеримента који одражава социјалне и политичке промене настале после Другог светског рата.”<sup>15</sup> Међутим, уколико ту збирку сагледамо у односу на претходне збирке, чини нам се да хомогеност на изванредан начин постоји и да се она огледа на неколико нивоа. Сагледане у временском распону, дванаест приповедака окупљених у збирци из 1948. године тематски су разноврсне и сабрале су приповетке у којима је тематизовано време пре и после Другог светског рата. У том смислу видљива је линеарна хронолошка окосница које се писац држао. Збирку отвара приповетка „Прича о кмету Симану” а затвара приповетка „Дедин дневник” што указује да је композиција збирке линеарна и отворена и обухвата време од Берлинског конгреса (1878) па до пројектоване 1994. године у којој јунаци читају дневник из Другог светског рата (1944). На тематском плану у збирци су просторно груписане приповетке из босанског и београдског поднебља. Међутим, ова два фактора не указују на чвршћи распоред приповедака унутар збирке, те временско-просторни кохезивни фактор није пресудан у овом случају.

Слобода у груписању приповедних остварења условила је да композициону кохерентност потражимо у мотивској групацији приповедних остварења. Уколико се осврнемо на раније збирке у којима је доминантно кретање од ирационалног преко историјског и легендарног до конкретизације ероса и танатоса у судбинама људи, видећемо да је у *Новим приповеткама* Андрић конкретизовао неколико питања, а изнад свега питање човековог усуда у тешким временима. Постављајући питање човековог усуда, Андрић је у први план поставио не само поступак психологизације, већ се као кохезивни фактор намеће МЕТЕЖ када се „у многим човеку много шта потресло и преврнуло и много тога почело да се мења” (*ПКС, 11*). Мотивом метежа бокоре се мене у људским животима изнедреним светским дешавањима (аустројска окупација Босне и Херцеговине, Велики рат, Други светски рат – „Прича о кмету Симану”, „Писмо из 1920. године”, „Ћилим”, „Зеко”, „Снопихи”, „Дедин дневник”) или пак оним потресима које мењају човека у именованим и неименованим околностима („Змија”, „Деца”, „Књига”, „Суседи”, „Сан”, „Злостављање”). Овако груписане приповетке недвосмислено указују како на Андрићеву преокупацију за тематском равнотежом, тако и на нијансирање исприповеданих судбина. Све приповетке исприповедане су из визуре свезнајућег приповедача и окупљају приче од сеоске до градске тематике. Без обзира на околности и предмет онога што се приповеда у првом плану је јунак у спреси са тегобним животом. Социјална тематика у тој равни започиње „Причом о кмету Симану” који у новим временима у којима је и даље „свако господар на своме” (*ПКС, 13*) одбија да Ибраги да трећину, док се сав трагични потенцијал читава у Симановој борби да укаже да је „агинска права умрла, а кметовска се родила” (*ПКС, 36*).

Симанова борба против власти и закона наговестила је и борбу на гласиначком путу за Вишеград, и у први план истакла тескобу живота и неминовну судбину:

(„као да одувек стоје тако напуштене, беспомоћне и неумешне под бескрајним небом, на недогледној равни штурих пашњака, без икаквог видног знака људских станишта и ма каквих уређаја, осим сиве оронуте појате која личи на трагичну кулису. Чинило им се да су и саме јадне и убоге, одавно заплетене у неку драму дивљег и пастирског живота, са оловном тежином у глави, на очима, и у свима удовима, непомичне у општој узетости, у којој само оно прикривено зло у детету живи, рије и хара без отпора.” (*Зм, 50*))

<sup>15</sup> Žaneta Đukić Perišić, *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2012, str. 446.

Тематска окосница приповетке „Змија” у којој је актуализован сусрет са смрти и окрутношћу природе тематизовала је приповетку „Деца”. У форми сказа, кроз огледалску перспективу света одраслих, наративно је сазревање кроз сусретање детињства и живота. То сусретање израста у освешћивање тешког и трауматичног укуса живота у раном добу, које неизбежно води у смрт детињства и небрижности, остављајући неизбрисиву трауму. Траума детињства предмет је и приповетке „Књига” у којој дечак спознаје несрећу детињства због уништене књиге. Студентске дане Андрић психолошки нијансира кроз стања својих јунака (пре свега жене) и тематизује у приповеци „Суседи”, представљајући ону врсту јунака оличених у барону (скоројевићи и особењаци) који „су послужили Андрићу да са историјских тема у својим делима пређе у сферу приватности, да са општег зађе у појединачно.”<sup>16</sup> У том светлу, одмах након „Суседи” своје место нашла је приповетка „Сан” која је касније укључена у роман *Госпођица*,<sup>17</sup> а у којој је врло изнијансирана психолошка карактеризација јунакиње у губљењу света и реалности. Губљење онога што је познато реализовано је кроз ирационално, кроз сан.

Ни у приповеци „Злостављање” Андрић се не удаљава од мотивско-тематске преокупације скоројевића, па самим тим ни од друштвене стварности која је преломљена кроз психолошку драматизацију два јунака – Андрије и Анице – и истовремено показује побуну и повратак изгубљеног достојанства јунакиње. Међутим, већ у приповеци која следи за „Злостављањем” – „Писмо из 1920. године” – писац на први мах отвара нове теме, али у тематско-мотивској спрези чврсто се наслања на претходну приповетку мотивом мржње и страха. Истовремено, последицама ратних разарања, идеолошке и националне мржње у егзистенцијама малих људи, отвара се простор за приповетке које следе. Приповетка „Ћилим” илуструје однос стварности и прошлости, те тематизује 1941. годину и баба-Катину борбу да је општина не избаци из њене куће, што је условило сећање на баба-Анђу, 1878. годину и улазак аустроугарске војске у Сарајево, а која није дозволила замену флаше ракије за један турски ћилим.

Наговештена временска окосница, тј. 1941. година, отворила је простор да се тематизује предратни и ратни Београд у животу не само Исидора Катанића већ и целог града. Историја разарања пројектована кроз призму једног јунака предочила је остварења која следе после приповетке „Зеко”. Последице разарања Другог светског рата неће заобићи ни Ибра Солака у приповеци „Снопихи”, као ни у последњој приповеци која представља својеврсни времеплов

---

<sup>16</sup> Исто, стр. 341.

<sup>17</sup> Приповетка „Сан” појавила се након романа *Госпођица*, самостално, уз пропратну белешку: „Исту личност старе девојке – зеленаша и тврдице писац је обрадио већ у роману *Госпођица*, сада се враћа на њу у овој приповеци.” (*САН*, 97) Наша спроведена текстолошка истраживања указују на постојање два концепта писма Иве Андрића Лепосави Бели Ст. Павловић којој је писац недвосмислено упутио приповетку „Сан” на читање. Писма се чувају у Народној библиотеци Србије под ознаком Р1173. „У концепту од 4. III 1947. Бела пише: ‘Прочитала сам поново Госпођин сан и поново се одушевила – Кад се буде штампало друго издање треба га уметнути – Надам се да ће вам рукопис лепо и брзо стићи.’” Нешто касније, у разговорима са Костом Димитријевићем „Андрић ће о *Госпођици* и ‘Сну’ рећи: ‘Мислим да у том мом делу [*Госпођици*] има пуно сукоба личности, идеја па стога и живе драматике, која се може говорити на сцени, али само при вештом одабиру појединости. Сећам се да сам јој [Босиљки Боци] предложио да нарочито пажњу обрати на одломак ‘Сан’, који сам избацио у првом, а вратио у другом издању *Госпођице*.” Наша предузета истраживања указала су на две претпоставке: (1) да је аутор ову приповетку написао као део рукописа романа *Госпођица*, у оквиру петог поглавља, те да га је у време објављивања романа избацио из рукописа; (2) да је аутор ову приповетку која је ушла у роман написао касније.” Имајући на уму преписку и Андрићево сећање, закључујемо да је Андрић приповетку „Сан” написао након објављивања романа 1945. године, тачније 1947. године, када се приповетка први пут и појављује у часопису *Република*, када је Лепосава Ст. Павловић и чита. Као интегрални део романа појављује се 1953. године, када се појавило друго издање романа *Госпођица*. ([Марија Благојевић], „Напомене за појединачна дела. ‘Сан’”, у: КИДИА 1/4, стр. 1119–1120; Коста Димитријевић, *Разговори и ћутања Иве Андрића*, треће, проширено издање, Прометеј, Београд, 2010, стр. 99) „У другом штампаном издању, писац је одлучио да у пето поглавље романа *Госпођица* укључи приповетку ‘Сан’. [...] У рукописној грађи за роман *Госпођица* пак не постоји ни аутограф ни дактилограм ове приповетке па можемо претпоставити да је писац издвојио као самосталну целину.” ([Милан Потребих], „Напомене о критичком издању романа *Госпођица* Иве Андрића”, у: КИДИА IV/18, стр. 482–483)

у 1944. из 1994. године, „Деин дневник”. Тиме се општа историја разарања помера на индивидуалну психологизацију јунака и њихове судбине.

Имајући на уму тематско-мотивске стеге, чини нам се да је линеарна композиција збирке, уоквирена Берлинским конгресом и Другим светским ратом, као граничним линијама, у међупростор поставила мале људе и њихова трауматична одрастања паралелно отварајући један нови свет скоројевића, свет који тематизује злостављања. Чини нам се отуда да се епитет *нове* не односи само на пишчев друштвени ангажман, како су многи истраживачи тумачили, већ да изнад свега указује на новину у мотивима који су присутни и у ранијим збиркама приповедака. Индикативно је да је збирка *Нове приповетке* на појединачним плановима обухватила тренутке великих промена у којима се огледа расап једног модела и побуна другог. Тачније, расап дотадашњег модела у историјском контексту и побуна потлаченог, у којем појам времена има пресудну улогу. У предоченој временској окосници у први план је уткано индивидуално искуство и наглашена пермутација модела. Шире узев, на општем плану историјска потка обликована је кроз индивидуално искуство, док је на појединачним плановима до изражаја дошао индивидуализам не само као карактерна црта, већ као поглед на свет.

Збирка приповедака *Лица* изазвала је „размисоилажења критичаревог очекивања и онога што [се] као вредност проналази у књизи велика [је] и дубока”.<sup>18</sup> Истиче се да „својеврсни поетички заокрет назначен је у првој пролошкој приповеци ’Лица’ – јунаци ових приповедака најчешће нису изузетни појединци у трагичности своје судбине, већ ликови чији су животи ухваћени у тренутку, некад и наизглед сасвим обичном, али у којем се сажима читава једна симболички наглашена људска егзистенција. Отуда је пребацавање на фрагментарност у изразу”, како запажа Слађана Јаћимовић, „у ствари један вид покушаја модернизације Андрићеве прозне структуре на уштрб развијене фабуларности његових најпознатијих епских остварења.” Како даље Слађана Јаћимовић наводи: „Сировост грађе, скица уместо заокружености и развијености тематског корпуса били су хотимично изабрани путеви обликовања приповедног текста којим се на другачији начин причала вечна андрићевска прича о људској природи, успонима и понорима бића, моћи и немоћи појединца, причи и причању. Јер лице, појединац, а не историја и њена далекосежна и дубока померања, стоји у фокусу приповедачеве пажње. Тежиште се, више него што смо од писца навикли да очекујемо, помера ка унутра, ка трептајима бића [...] Као да се, на неки зрео начин, писац на појединим местима враћа лиризму из својих првих књига, узглобљујући га у прозно ткиво те му на тај начин мекша и разводњава епску подлогу.”<sup>19</sup> Лиризација „прозног израза и брисање јасне границе између стварног и нестварног, реалношћу одређеног и халуцинатног, битна је одлика последње Андрићеве збирке.”<sup>20</sup>

„Мала збирка малих приповедака”<sup>21</sup> има врло пажљиву композицију, на шта такође указује Слађана Јаћимовић: „Иако су ове приповетке настајале у поменутом временском распону од четврт века, објављиване по новинама и часописима у различитим приликама, а и тематски су врло разнородне, писац тежи да их узглоби у целину збирке, да их повеже вишом идејном замисли наглашеној у уводној приповеци по којој и збирка добија своје име. Оне су ређане по својој хронолошкој утемељености – од приповедака руралне тематике (’Зими’, ’Разговор’, ’Сан и јава Под грабићем’, ’Прича о соли’...) чији су јунаци фиксирани у временима под турском владавином, преко приповедака у којима се, посредно, тематизује аустријска окупација (’Свечаност’, ’Штрајк у ткаоници ћилима’), до приповедака где су јасно присутни мотиви светских ратова (’На сунчаној страни’, ’Сунце’, ’Разарања’) и савремених,

<sup>18</sup> Слађана Јаћимовић, „Пишчева модерност и критичарски хоризонт очекивања – збирка *Лица* Иве Андрића”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 131.

<sup>19</sup> Исто, стр. 134.

<sup>20</sup> Исто, стр. 137.

<sup>21</sup> [Слађана Јаћимовић], „Напомене о збирци *Lica*, Mladost, Zagreb, 1960.”, у: КИДИА I/5, стр. 451.

поратних времена ('Ђорђе Ђорђевић', 'На стадиону', 'Игра', 'Летовање на југу').<sup>22</sup> Двадесет и једна приповетка, колико броји збирка приповедака *Лица*, требало је да садржи и првобитну белешку на крају књиге: „Ове кратке приповјетке, објављене по дневним листовима и часописима, нису досада ушле ни у једну збирку Андрићевих приповиједака. Изузетак чине двије кратке приче: 'Коса' и 'Сан и јава под грабићем', које су објављене у збирци, али су ушле и овдје као неопходан, саставни дио једног циклуса; и приповијетка 'Свечаност' која излази овдје први пут.”<sup>23</sup> од које је писац одустао.

Од велике важности за поетику композиције представља наведена белешка, а пре свега појам циклуса, будући да се први пут код Андрића у збирци приповедака у сопственом избору појављује идеја циклуса оличена у првој приповеци „Лица”. Идеја циклуса код писца какав је Андрић није дошла неочекивано, посебно уколико имамо на уму претходне четири збирке приповедака чија структура почива на тематско-мотивским везама, али и чињеницу да збирка *Лица* има све предуслове за један циклус – приповетке су садржајно-тематски и формално-жанровски повезане. Обједињавање приповедака у циклус у српској књижевности одлика је модернизације, и јавља се већ на почетку двадесетог века у збирци приповедака Боре Станковића, *Божји људи*. Поступак циклизације није усамљена појава модерне књижевности, те њему приступају и Миодраг Булатовић 1958. (*Вук и звоно*), Бранко Ћопић 1970. (*Баишта сљезове боје*), Драгослав Михаиловић 1975. (*Петријин венац*). По интензитету интертекстуалних веза Елени Апостолос Стерјопул у лирици издваја три степена повезаности лирског циклуса и означава их као *максимално повезани циклус*, *довољно повезани циклус* и *минимално повезани циклус*. Основна одлика *максимално повезаног циклуса* је то што је „сваки појединачни текст повезан непосредним односима са другим текстовима датог циклуса”, док је у *довољно повезаном циклусу* „сваки поетски текст повезан непосредним односом у најмању руку с једим од текстова датог циклусног низа. На крају, *минимално повезани циклус* манифестује текстуалну организацију у којој песме једна с другом нису повезане унутарњим смисаоним везама, већ по одређеном прилично спољашњем обележју (заједничком темом, хронолошким редоследом и сл.).<sup>24</sup> Уколико бисмо класификацију лирског циклуса применили на збирку приповедака *Лица*, могли бисмо да закључимо следеће – према подели коју наводи Е. А. Стерјопул она је минимално повезана, а ту минималну повезаност обједињује приповетка „Лица” по којој збирка и носи наслов.

Јединственост наслова збирки, након, условно речено, формалних наслова *Приповетке* у чак три случаја и *Нове приповетке*, којима се експлицира епска снага, издваја последње две збирке, *Лица* и *Кућа на осами*. У том контексту, *Лица* најављују а *Кућа на осами* презентује композициони и семантички план који се управо именовањем збирке реализује у снагу изражајности. Она се креће у линеарној циклусној повезаности тематско-мотивским везама јер су у питању „интертекстуалне везе које постоје између двају граничних текстова и које развијају такозвани 'лирски сиже' постепеним прелажењем тема и слика из једног текста у други”<sup>25</sup> док „повезаност између текстова није условљена фабулативним развојем поетске ситуације, већ се остварује захваљујући смисаоном повезивању текстова који чине лирски циклус.”<sup>26</sup> Чини нам се пак да Андрићева модерност у збирци приповедака *Лица* није у лирском елементу, већ у епској подлози која је прожета лирском изражајношћу. Овај наш став поткрепљује и појам ПРИПОВЕДАЧКЕ ЗБИРКЕ у којој се, према истраживањима предузетим за критичко издање, јасно „види да Андрић две приповетке које су већ штампане у оквиру посебне књиге ['Коса' и 'Сан и јава под грабићем'], и то књиге избора из његовог

<sup>22</sup> Слађана Јаћимовић, „Пишчева модерност и критичарски хоризонт очекивања – збирка *Лица* Иве Андрића”, стр. 135.

<sup>23</sup> Податак доносимо према: [Слађана Јаћимовић], „Напомене о збирци *Lica*, Mladost, Zagreb, 1960.”, у: КИДИА I/5 стр. 453.

<sup>24</sup> Е. А. Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса*, с руског превео Добрило Аранитовић, Народна књига, Београд, 2003, стр. 136–139.

<sup>25</sup> Исто, стр. 89.

<sup>26</sup> Исто, стр. 90–91.

приповедачког опуса, укључује у нову целину због њихове изворне припадности тој целини односно као саставни део једног циклуса. [...] У том смислу начело новог приповедачког циклуса који чини приповетке које до тада нису удруживане у друге типове циклуса, збирки или избора надвладава сва остала обележја”.<sup>27</sup>

Збирка приповедака *Кућа на осами*<sup>28</sup> појавила се – први пут – у тамноплавим корицама Дивот издања Кола Српске књижевне задруге 1976. године,<sup>29</sup> (Иво Андрић, *Кућа на осами*, Српска књижевна задруга, Београд, 1976), и то неколико месеци пре редовног Кола у којем се такође појавила (Иво Андрић, *Кућа на осами*, Коло LXIX, књ. 461, Српска књижевна задруга, Београд, 1976).<sup>30</sup> Истовремено, појавила се и у постхумно издатим Сабраним делима као петнаеста књига у којој је поред збирке приповедака *Кућа на осами* објављено још шеснаест приповедака које раније нису објављиване у сабраним делима (Иво Андрић, *Кућа на осами и друге приповетке*, САБРАНА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, књ. 15, приредили Петар Цацић, Мухарем Первић, Вера Стојић, Радован Вучковић, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна založба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, 1976). То се десило након што је у заоставштини пронађен за штампу припремљен рукопис који је, судећи према траговима и белешкама у сачуваној рукописној грађи, настајао од педесетих година минулог века.<sup>31</sup> Рукопис чини дванаест приповедака са „Уводом”, који је такође приповетка, око које су окупљене приповетке: „Бонвалпаша”, „Алипаша”, „Барон”, „Геометар и Јулка”, „Циркус”, „Јаков, друг из детињства”, „Прича”, „Робиња”, „Животи”, „Љубави” и „Зуја”.

Рашчитавајући, анализирајући и класификујући рукописну грађу током критичког приређивања збирке приповедака *Кућа на осами*, утврдили смо структурну генезу која је имала врло интересантне мена до успостављања основног облика не само појединачних приповедака већ и збирке у целини. Претходно предузета „текстолошка истраживања, категоризација и класификација расположиве рукописне грађе која је везана за *Кућу на осами*, указали су нам да је писац прве три приповетке (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’) написао ин континуум. Рукопис ове три приповетке који је првобитно био целовит, раздвојен је у три одвојене групе, и то: (1) у рукописну грађу која је везана за уводну приповетку у збирку (‘Увод’); (2) у рукописну грађу која је везана за приповетку ‘Бонвалпаша’; (3) у оквиру рукописне грађе која је везана за приповетку ‘Алипаша’. Не можемо да тврдимо да ли је сам писац тако раздвојио грађу или је она тако накнадно разврстана по пријему у Архив Српске академије наука и уметности. Имајући пре свега на уму да је реч о успостављању генезе дванаест приповедака збирке коју је писац припремио за штампу, али која за његовог живота није штампана, сматрали смо да је најбоље да раздвојен аутограф реконструирамо и приредимо у оквиру реконструкција рукописне грађе овог критичког издања.”<sup>32</sup> А да би реконструкција била могућна, од помоћи су нам биле четири чињенице: „(1) пишчева пагинација која је писана ин континуум; (2) почетак приповетке ‘Бонвалпаша’ налази се на крају аутографа раздвојене уводне приповетке, док се њен крај налази испред почетка приповетке ‘Алипаша’ која је такође раздвојена; (3) ниједна приповедна целина није

<sup>27</sup> Зорица Несторовић, „Начела за критичко издање дела Иве Андрића”, стр. 567–568.

<sup>28</sup> О композицији збирке, збирци као циклусу и њеним морфолошким карактеристикама писали су: Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*” (287–301), Марко Недић, „Андрићева *Кућа на осами* као модел приповедачког венца у новијој српској књижевности” (303–314) и Милица Кецојевић, „*Кућа на осами* као приповедни циклус” (315–329), у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018.

<sup>29</sup> [Марија Благојевић], „Напомене о збирци приповедака Иве Андрића *Кућа на осами*”, у: КИДИА III/12, стр. 36.

<sup>30</sup> Исто;

<sup>31</sup> Као пример наводимо датирање на препису начисто једне странице приповетке „Увод”, 26. V. (sic!) 1959 (sic!), за шта претпостављамо да је у питању не само датирање преписа, већ и устројство збирке. Наш став подупире и чињеница да је приповетка „Барон” прекуцана исте године, скоро четири месеца касније („Prekucano do kraja 13. IX. (sic!) 59.”), а сачувана и доступна рукописна грађа приповетке „Барон” указује на велике мена у генези до аутографа приповетке који је прекуцан. Из тог разлога, недвосмислено је да збирка приповедака почела настајати педесетих година минулог века. Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*”, „Напомене за додатке”, у: КИДИА III/12, стр. 70, 213, 628.

<sup>32</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за додатке”, у: КИДИА III/12, стр. 592–593.

насловљена, будући да је писана ин континуум; (4) у Спомен-музеју Иве Андрића чувају се дактилограми класификовани као брујони који заправо представљају дактилограм ове три приповетке ин континуум. Имајући све ово на уму, као и чињеницу да је у питању целовит текст, ми смо га одредили као пра-текст прве три приповетке збирке *Кућа на осами* ('Увод', 'Бонвалпаша', 'Алипаша'). Овај пра-текст показао се као извор за варијанту у уводној приповеци ('Увод') чији је један лист преписан начисто, док рукопис који је везан за остале две приповетке није било могуће третирати као извор за варијанте или верзије, будући да су у питању насилно раздвојене целине које се смисаоно надовезују, док је с друге стране у њима присутна умногоне различита структурно семантичка подлога која се од каснијих верзија, извора за варијанте, па и основног текста супстанцијално разликују. Узимајући у обзир све наведене чињенице, пра-текст прве три приповетке збирке *Кућа на осами* третирали смо као целину за себе, изузев 'Увода' који је третиран и као извор за варијанту."<sup>33</sup>

Реконструкцијом пра-текста успостављена је врло интересантна приповедна генеза која је омогућила праћење почетне пишчеве интенције која није реализована до краја, али која је недвосмислено указала на пишчеве замисли и дилеме. Занимљиво је да аутограф пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* („Увод”, „Бонвалпаша”, „Алипаша”) постоји и као дактилограм (Спомен-музеј Иве Андрића),<sup>34</sup> а у којем су видљиве измене које указују да је текст супстанцијално мењан, те да представља варијанту аутографа који се чува у Личном фонду у Архиву Српске академије наука и уметности.<sup>35</sup> Имајући на уму овај податак, немогуће је не поставити питање првобитне пишчеве интенције на којој се темељи целокупна структура збирке приповедака *Кућа на осами*, а у чијој се основи налази просторно-временска „перспектива при структурисању приповедања”<sup>36</sup> у којој је „почетак текста у извесној мери повезан са моделовањем узрока, дотле крај активира обележје циља.”<sup>37</sup> Почетак збирке („Увод”) репрезентативан је у смислу структурирања субјекта (писца/приповедача) и жеље (писања и казивања). И док се субјект ишчитава у „Уводу” дотле се у појединачним приповеткама губи и постаје објект којем се приповеда, да би крајњи циљ био приповедање онога што је непознато. Да би субјект који приповеда постао објект којем се приповеда, он је морао да иступи, и у том иступању се поставио у позицију слушаоца кроз кога провејавају и проговарају људи и њихове судбине. Ова гранична позиција приповедача указује да је граница „увек усамљеност у метежу, усек у протоку транзитивности.”<sup>38</sup> Јер, „граница не укида разлику него је потврђује, будући да постоји као одређујућа. Јер, само граница обезбеђује и јамчи постојање разлике.”<sup>39</sup>

Уочљиво је да је већ у овом првом нацрту писац највероватније имао другачију намеру у структурном смислу, а у којем је циљ приповедања (положај приповедача) и узрок приповедања (приповедање почивших људи) обједињен у једну целину. А „све што припада повезивању у целину и што је уплетено у сам план дела мора бити приказано, и то са погођеном истинитошћу.”<sup>40</sup> У том светлу, писац је највероватније пошао од замисли једне веће приповедне целине коју је разбио на делове, доделивши сваком јунаку посебну причу, а положај писца/приповедача позиционирао на почетак збирке и почетке и завршетке приповедака, тиме маркирајући не само улогу приповедача збирке, већ његову позицију унутар структуре збирке у целини, али и унутар тематске композиције. Овде свакако треба

<sup>33</sup> Исто;

<sup>34</sup> Вид.: „Радни дактилограм пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* ('Увод', 'Бонвалпаша', 'Алипаша')”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 753–775.

<sup>35</sup> Упоредити са: „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* ('Увод', 'Бонвалпаша', 'Алипаша') (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 381–403.

<sup>36</sup> В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije – Semiotika ikone*, izbor i prevod izmenjenih i dopunjenih tekstova Novica Petković, Nolit, Beograd, 1979, str. 85.

<sup>37</sup> D. A. Miller, „Balzac's Illusions Lost and Found”, *Yale French Studies*, No. 67, Yale University Press, 1984, pp. 165.

<sup>38</sup> Мило Ломпар, *Негде на граници филозофије и литературе*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 7.

<sup>39</sup> Исто, стр. 9.

<sup>40</sup> J. P. Ekerman, *Razgovori sa Geteom u poslednjim godinama njegova života*, preveli Stanislav Vinaver (prvi deo), Vera Stojić (uvod prvog dela, drugi i treći deo), Kultura, Beograd, 1970, str. 33.

имати на уму и Гетеов став да „ако вам нешто у тој целини не испадне како треба, онда је она крња као целина, ма колико били добри поједини делови, и тако нисте саздали ништа савршено. Изнесете ли пак цигло појединачне делове самостално, и то оне којима сте дорасли, остварили сте свакако нешто добро.”<sup>41</sup> У генетичкој анализи ова измена је од двоструке важности. У једном правцу уочљива је структурна измена позиција (субјекат/ објекат) јер се приповедач измешта на кључно место приповедања које постаје жариште око којег бивају окупљене остале приповетке, те се циљ преобликује у узрок а узрок у циљ. У том правцу, „Уводом” је успостављена узрочно-последична веза између приповедача и јунака, док је у појединачним приповестима указано на циљ приповедања (граничне ситуације у животима јунака). Постављањем писца/приповедача на почетке и завршетке приповедања дата му је повлашћена улога. Она је несметано прерасла у кохезивни фактор који све приповетке држи у складно окупљеној целини. Његова улога маркирана је променом, те он прераста положај писца/приповедача и добија статус равноправног јунака који стоји напоредо са јунацима који му долазе и о којима приповеда. Тим поступком, писац/приповедач престаје бити строго структурни елемент, какав је првобитно био, и постаје семантички неодвојив од света са којим и о којем приповеда.

Генеза композиције збирке јасно је уочљива у сачуваној, доступној и прегледаној рукописној грађи, те првобитни садржаји недвосмислено указују на развој и моделовање збирке као целине. Одустајање од првобитне целовите и обједињене концепције приче и причања регистровани смо реконструкцијом пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* („Увод”, „Бонвалпаша”, „Алипаша”).<sup>42</sup> Реконструисани пра-текст указао је да је почетно решење садржало приповедача збирке у једној позицији. Та фиксација унеколико би била условљена да се поједине приче не исприповедају, те би у том правцу биле могуће само оне приповетке у којима јунаци долазе приповедачу. Разбијањем целине на делове омогућило је различите тачке гледишта приповедача и саму његову позицију унутар збирке. У том светлу, верзије садржаја збирке приповедача отварају ново поље за тумачење не само приповедачевог односа према причи и причању, већ и ауторовог. Ову мисао илуструје и један Андрићев запис о судбини писца у *Нотесу пенита боје*, „Бележница бр. II”,<sup>43</sup> који је, према ознаци, требало да уђе у *Знакове поред пута*:

„Sudbina pisca je takva da mora večno da se bavi pojedinostima, sitnim poslom sa najužim mogućim vidikom. Ma kako bilo obimno i bogato delo koje radi, ma koliko<sup>44</sup> da idu u visinu i u širinu njegovi planovi, njegov rad ostaje prikovan za pojedinost, za jednu reč, jedan prizor<sup>45</sup>, jednu ličnost. I<sup>46</sup> čim čovek pokuša da radi „na široko”<sup>47</sup> imajući<sup>48</sup> u vidu celinu, sa otvorenim, slobodnim vidikom pred očima, sve se zamuti i oplića, odjednom stane da se<sup>49</sup> kvari<sup>50</sup> i gubi i pojedinost i celina. A čim se čovek vrati opet pojedinom prizoru, pojedinoj rečenici, i počne njih da brusi i doteruje, on oseti kako se jedinstvo i celina njegovog dela nevidljivo ali osetno<sup>51</sup> sklapaju i vedre, i rastu i usavršavaju sa svakim potezom pera.

<sup>41</sup> Isto;

<sup>42</sup> Вид.: „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’) (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 381–403; „Радни дактилограм пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 753–776.

<sup>43</sup> *Нотес пенита боје*, „Бележница бр. II, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 401, л. 27а–28.

<sup>44</sup> Реч је написана преко речи која је нечитљива.

<sup>45</sup> Реч је написана изнад једне прецртане речи која је нечитљива.

<sup>46</sup> Везник I на почетку реченице написан је испред прецртаног везника А.

<sup>47</sup> Синтагма под знаковима навода „на широко” дописана је на доњој маргини уз коректорски знак за уметање.

<sup>48</sup> Испред ове речи прецртан је предлог са.

<sup>49</sup> Део реченице одједном стане да се дописан је на горњој маргини уз коректорски знак за уметање.

<sup>50</sup> Иза ове речи прецртан је предлог са.

<sup>51</sup> Иза ове речи прецртана је једна лексема која је нечитљива.



A kad delo bude jednom završeno onda se<sup>52</sup> ono<sup>53</sup> i onako odvoji od piščeve svesti i dobija za njega novo značenje, posve drugačije od onoga koje je imalo dok je rad trajao. Može se reći da delo za pisca umire onog dana kad ga on završi. Posle, ostaje knjiga.

7. XII 1943<.> г. Б<еоград>”

Ова Андрићева мисао иманентно показује не само однос писца према своме делу, већ пре свега однос према целини и делу целине, интенцију и последњу вољу, јер, „каткад су се јасно указивале пишчеве намере али истовремено су оне као намере, а не као одлуке биле посведочене управо изостанком њихове реализације.”<sup>54</sup> Управо у спречи интенције и пишчеве последње воље, које могу бити у несразмери, израста генетичка анализа. Раскриљујући пишчеву стваралачку радионицу у могућности смо да анализирамо ситне појединости од који је настало целовито дело. Пажљивим промишљањима о појединостима, како на лексичком тако и на синтаксичком нивоу, промишља се о семантичком нивоу који често води у структурну и композициону раван дела, те се појединост огледа на нивоу целине а целина на нивоу појединости. Таквом синтезом постиже се костихевско начело укрштаја и симетрије које се ишчитава како у спољашњим тако и у унутрашњим оквирима тумачењима, јер сам садржај приповедака, илустрован последњом пишчевом вољом, недвосмислено искључује случајност њиховог поретка.

Првобитни садржај збирке приповедака, који је недвосмислено настао после пратекста, чинио је „Увод” и десет приповедака,<sup>55</sup> док је у другој верзији регистрован „Увод” и коначних једанаест приповедака, што значи да је једна приповетка, а то је према нашим предузетим текстолошким истраживањима приповетка „Зуја”, написана као последња у низу.<sup>56</sup> Оно што је индикативно за верзије прва два садржаја, јесте да су оне задржале првобитни редослед приповедака, док је у другом дописана приповетка „Зуја”. Предузета текстолошка истраживања и анализа целокупне рукописне грађе указала су да је коначни распоред приповедака у збирци, који се чува испред приповедака збирке која је остала у рукопису, највероватније устројен на самом крају, тачније окупљањем свих приповедака под свод наслова збирке *Кућа на осами* а онда и њиховим коначним распоредом унутар збирке. Томе у прилог говори и присуство првобитних пагинација на ксерокс копијама дактилограма које потврђују континуирану пагинацију.<sup>57</sup> Садржај испред рукописа са бројем страница сваке појединачне приповетке указује на пажљив размештај унутар целине. Коначан распоред приповедака у збирци недвосмислено упућује да од првобитне замисли па до коначне композиционе структуре прве три приповетке нису мењале своју позицију, иако су се мењали њихови наслови, док се распоред осталих приповедака умногоме изменио. Генеза је приказана у упоредној табели коју смо донели у критичком издању, а коју овде доносимо као прилог тумачењу.<sup>58</sup>

<sup>52</sup> Реч је дописана изнад реда у међупростору речи *onda* *ono*, без коректорског знака за уметање.

<sup>53</sup> Иза ове лексеме прецртан је део реченице који гласи: *u piščevoj svesti zauzima posve nov položaj koji nema ničeg zajedničkog sa onim što je bilo za vreme.*

<sup>54</sup> Зорица Несторовић, „Општи принципи критичког приређивања приповедака Иве Андрића изван збирки које је писац објавио”, у: КИДИА III/12, стр. 12.

<sup>55</sup> Спомен-музеј Иве Андрића, сигнатура ИА 747.

<sup>56</sup> Спомен-музеј Иве Андрића, сигнатура ИА 747/а.

<sup>57</sup> Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене о збирци приповедака Иве Андрића *Кућа на осами*”, у: КИДИА III/ 12, стр. 40–41.

<sup>58</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*”, у: КИДИА III/ 12, стр. 58.

Генеа садржаја збирке приповедака *Кућа на осами*:

<i>Први распоред приповедака у збирци</i>	<i>Други распоред приповедака у збирци</i>	<i>Коначни распоред приповедака у збирци</i>
Увод	Uvod	Uvod 5
Гроф Бонвал	1) Bonvalpaša 6 ½	Bonvalpaša 6
Алипаша	2) Alipaša Rizvanbegović Stočević 11	Alipaša 10 1/2
Барон Дорн	3) Baron 7	Baron 10
Љубави	4) Ljubavi 4	Geometar i Julka 8
Животи	5) Životi 6	Cirkus 10 1/2
Робиња	6) Robinja 7	Jakov 9
Прича	7) Priča 4	Priča 4
Јаков	8) Jakov, drug iz detinjstva 8	Robinja 7
Циркус	9) Cirkus 11	Životi 6
Геометар и Јулка	10) Geometar i Julka 8	Ljubavi 5
	11) Zuja 7	Zuja 7
	80	89

Промена распореда приповедака унутар садржаја збирке важна је због процеса циклизације, односно уланчавања мањих приповедних целина у једну већу која је наткриљена уводном приповетком. Будући да је „Зуја” дошла на крају, она је своје место нашла у другој верзији садржаја и коначном садржају, и није се померала. Седам од једанаест приповедака писац је ротирао, и у том заокрету успео да композиционо и тематско-мотивски приповести обједини тако да се оне смисаоно настављају једна на другу. У том процесу, приповетка „Прича” остала је седма приповест по реду, као златни пресек не само осталих приповедака, већ као обједињујући фактор приче и причања збирке у целини. Истовремено, између ње и „Увода” мора постојати одређена приповедна групација (тематско-мотивски регистар историје и сећања), као и након ње. До приповетке „Прича” у свим приповестима, а њих је шест, приповедачу долазе посетиоци, па и у самој „Причи” мотив посете је присутан, иако приповедач евоцира посету Ибрахим ефендије Шкаре. То је условило да остале приповетке буду обједињене мотивом приповедања које је условљено приповедањем на вишем нивоу – памћењем („Робиња”), на коју се смисаоно мотивом мора надовезује приповетка „Животи”, из које је мотив памћења ексцерпиран у наредну приповест и евоцира исповест („Љубави”). Међутим, последњом приповетком у низу, приповетком „Зуја”, закружује се приповедање и то на тај начин што се враћа на почетак – посету јунака при томе не напуштајући већ обједињујући мотиве историје, сећања и памћења који на изванредан начин збирку заокружују у целину.

Уколико „Увод” не посматрамо као приповетку у ужем смислу те речи, онда број једанаест, колико приповедака броји збирка *Кућа на осами*, симболизује јединство микрокосмоса и макрокосмоса, неба и земље<sup>59</sup> (лица која долазе писцу и/или извиру из сећања, дакле преко границе, и писац/приповедач који је утемељен овде, тј. јасно је уочљив однос ја – они, некада – сада, овде некада – овде сада...) и уједно наговештава могући сукоб, тј. симболизује унутрашњу борбу.<sup>60</sup> Уколико бисмо и „Увод” категоризовали као приповетку,

<sup>59</sup> A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, prevod i adaptacija dr Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšček, Isidora Gordić, Stylos, Kiša, Novi Sad, 2004, str. 319.

<sup>60</sup> Isto, str. 319.

онда бисмо говорили о броју дванаест који као парни број указује на „јединство” и на „уравнотеженост која настаје складном организацијом већих циклуса”.<sup>61</sup> Имајући на уму ова два значења, претпоставку о уравнотежености можемо поставити као начело које проистиче из „Увода”, док се унутрашња борба одвија у свакој приповеди понаособ, и то на макро и микро плану. На микро плану то би представљало борбу јунака да дођу писцу и да захтевају своју причу, борбу јунака у граничним судбоносним ситуацијама. На макро плану, с друге стране, то би био писац и његови јунаци, писац и лица, сећања и снови који писца прогањају не би ли се на неки начин, задобијањем свога места на овоме свету окренули и затворили врата својих исприповеданих живота. Имајући и ово на уму, и „Увод” посматрамо као једну врсту борбе, борбе која се са микро плана премешта на макро план приповедања.

Лотман наводи: „Акт стварања – саздавања – јесте акт почетка. Зато постоји оно што се зове почетак.”<sup>62</sup> Уколико пажљивије промотримо концепцију збирке, овај, условно речено, „почетак” оличен „Уводом” испуњен је крајем а тај крај уобличен је у свакој приповести посебно. Испуњеност почетка крајем има двоструку функцију – отвореност и затвореност. Када кажемо отвореност, имамо на уму да је композиција збирке отворена само привидно и да су се у њој вероватно могле наћи још неке приповетке, док је она затворена јер се са завршетком приповедања сваког јунака једанаест приповести прича враћа на свој почетак, те је то затвореност унутар тематско-мотивског језгра. На семантичком плану композиција збирке је затворена и та затвореност ишчитава се урањањем у тишину, о чему ће касније бити речи. У том смислу, јасније је и питање границе писца/приповедача, његове усамљености и испуњености, двострукости коју прати структурну и семантичку раван збирке *Кућа на осами*. Отуда се збирка приповедака *Кућа на осами* реализује као уравнотежена исповест почивших људи који траже писца, свог исповедника и прегатоца, онога ко треба да чује, условно речено, праву причу, и отргне их из заборава вечности, заборава једнакости, што представља померање границе која меланхолију усамљености преображава у испуњеност. Из тог разлога, не треба заборавити да је на плану шире структуре збирка саздана на механизму сукоба који се завршетком приче уравнотежује. На ужем структурном плану, свака приповетка понаособ изграђена је на унутрашњем сукобу, и то често у судбини јунака и њиховим мирењем, због чега је приповедање те судбине неопходно. Штавише, то приповедање представља морање које се обично реализује тако што јунаци неометано долазе у кућу на Алифаковцу, без најаве, и/или писцу искрсавају из сећања, или му пак морски таласи преносе застрашујуће судбине.

На плану шире структуре, *Кућа на осами* изграђена је „комбиновање[м] различитих структурних елемената”,<sup>63</sup> због чега је могуће приповетке тематски груписати у две целине:

1. приче из турских времена у Босни („Бонвалпаша”, „Алипаша”, „Робиња”, „Прича”, „Зуја”)
2. приче из модерних времена („Барон”, „Геометар и Јулка”, „Циркус”, „Јаков, друг из детињства”, „Животи”, „Љубави”).

У оквиру тематске групације могуће је говорити о оним преокупацијама и окосницама које чине приповест која треба да обухвати цео живот јунака. Држећи се хронологије, на првом месту ће се наћи приповести са историјском матрицом, али свака од њих има себи својствену структуру. На пример, у приповеткама „Бонвалпаша” и „Алипаша” јасно су видљиве две целине које се грубо могу поделити на некада и сада, а у оквиру којих је смештен цео живот јунака, од рођења до смрти. Међутим, приповетка „Робиња” има другачију структуру, самим тим што јунаку причу не приповеда јунакиња (Јагода), већ причу доноси море, у којој је смештен један Јагодин дан у којем је, кроз ток свести, сагледан читав живот. Приповетка „Прича” такође има две целине, причу о Шкари и причу о причању, док је приповетка „Зуја” композиционо сачињена из сећања приповедача, Зујиног доласка приповедачу и њене приче.

<sup>61</sup> Isto, str. 197.

<sup>62</sup> J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, str. 282.

<sup>63</sup> Isto, str. 131.

Приче из модерних времена имају унеколико другачија композициона обележја, и у њима се огледа изнад свега отклон од историје. Ипак, јунаци који су ушли у приче изабрани су по својим карактерним особинама – лагање (барон Дорн), јунаци који долазе по приповест као дуг (Геометар П. из С.), приповедачев сан евоцира успомене на циркус из детињства и посету Ромуалда Беранека („Циркус”), мотив пропадања породице проузрокује причу о алкохолу („Јаков, друг из детињства”). Да мотив мора није присутан само у приповести о „Робињи” указује и приповетка „Животи” која долази након „Робиње”, а шум мора код приповедача буди сећање на путовање по јужној обали Француске. Мотив приповедања, испреден у свим приповеткама на специфичан начин, евоцирао је успомене и на исповест у приповести „Љубави”. Оправдано нам се чини, да је отклон од историје условио приповедача као јунака којем јунаци не долазе само у кућу на Алифаковцу, већ да је поједине нити прича приповедач исткао из свога сећања, због чега је такође важно указати на писца/приповедача као јунака.

Ова шира структурна подела, међутим, иако указује на мотив „двојства” који је тематизован још у „Уводу”, на плану композиционе структуре збирке као целине и појединачних приповедних остварења од велике је важности у тумачењу не само композиционе структуре збирке, већ и на плану појединачних приповедака сатканих из портрета јунака из визуре приповедача и приче јунака из граничне ситуације. Јер, само оно „што је особено – то и јесте прави живот уметности.”<sup>64</sup> а сви јунаци збирке, остале у рукопису услед пишчеве смрти, особењаци су не у ономе што је њима познато, већ у оном што је остало за причу и причање као укрштају двојства (познатог и непознатог). Ово је важно и на тематско-мотивском плану садржине, јер се тематизација сукоба два времена – далеког и прошлог – реализује и у укупној структури збирке, а укупност приче и причања наткриљена је уводном приповетком као сводом испод којег се двојство реализује.

#### *Тематска композиција збирке приповедака Кућа на осами*

Тема сусрета са мртвима обрађивана је од Хомера и Вергилија, па све до Дантеа код кога сусрет са мртвима постаје структурна основа целокупне нарације, јер су мртви посредници смисла садашњости. За разлику од Дантеа који походи мртве, у *Кући на осами* мртви походе писца у затвореном простору (кућа на Алифаковцу), тачније у простору приватности. Из тог разлога, сусрет са мртвима постаје индивидуална ствар, јер он бива преобликован у унутрашње фантазме које се уобличавају на листовима хартије. Питање стварности и фикције ликова у књижевном делу и њихов однос било је предмет многих писаца, између осталих Мигела де Унамуна<sup>65</sup> и Луиђија Пирандела,<sup>66</sup> којег је писац и преводио,<sup>67</sup> с почетка двадесетог века. Та тема присутна је у Пиранделовој новели „Трагедија једног лика”<sup>68</sup>

<sup>64</sup> J. P. Ekerman, *Razgovori sa Geteom u poslednjim godinama njegova života*, str. 44.

<sup>65</sup> У Андрићевој личној библиотеци која се чува у Спомен-музеју Иве Андрића налази се једна Унамунова збирка поезије: Miguel de Unamuno, *Cancionero*, Madrid, 1966. под сигнатуром IV–1206.

<sup>66</sup> Вид.: Андријана Јанковић, „Сусрети с ликовима у делу Иве Андрића и Луиђија Пирандела”, у: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLIII, бр. 2, Филолошки факултет, Београд, 2016, стр. 105–126.

<sup>67</sup> У *Српском књижевном гласнику* 1926. године изашао је Андрићев превод Пиранделове нове „Извесне дужности”. Вид.: Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, Нолит, Београд, 1979, стр. 68. (НАПОМЕНА: рад Иве Тартаље, „Лица траже писца”, првобитно је објављен у *Летопису Матице српске*, књ. 419, св. 1, Нови Сад, Матица српска, 1977, стр. 25–32); *Библиографија Иве Андрића (1911–2011)*, Задужбина Иве Андрића, Српска академија наука и уметности, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2011, стр. 403; Андријана Јанковић, „Сусрети с ликовима у делу Иве Андрића и Луиђија Пирандела”, стр. 105.

<sup>68</sup> Андријана Јанковић узима три новеле Луиђија Пирандела, поред драме *Шест лица тражи писца*, као репрезентативне за тему сусрета са мртвима, и то превасходно новеле на основу којих је драма настала „'Personaggi' (’ Ликови)’, 'La tragedia d'un personaggio' (’Трагедија једног лика’) и 'Colloqui con i personaggi' (’Разговори с ликовима’)” у: Андријана Јанковић, „Сусрети с ликовима у делу Иве Андрића и Луиђија Пирандела”, стр. 106.

из 1911., која је уобличена у драми *Шест лица тражи писца* из 1921. године, као и у Унамуновом роману *Магла* из 1914. године. Иво Тартаља указује да су и Унамуно и Пирандело „кроз своја дела заступали метафизичку мисао о истоветности фикције и реалности, доказивали су илузорност света који нам чула постављају.”<sup>69</sup> Овим указом у поље тумачења Тартаља је увео две приповетке Луиђија Пирандела „Разговори с лицима” из 1915. и „Трагедија једног лика” из 1911.<sup>70</sup> и роман *Магле* Мигела де Унамуна из 1914. године који је код нас преведен 1929.<sup>71</sup> Пратећи хронологију објављивања, Тартаља је такође утврдио да је Пирандело првобитно уобличио мотив сусрета у „Трагедији једног лика”, будући да је она најраније настала.<sup>72</sup> Андрић не заступа Пиранделову и Унамунову философску поставку, јер је Андрић „и као стваралац и као мислилац заокупљен стварношћу која се пробија кроз успомене и утиске.”<sup>73</sup> Тема сусрета са мртвима нашем писцу није била страна. Андрић је овај поступак првобитно употребио у есеју „Разговор са Гојом” који је први пут објављен у *Српском књижевном гласнику* 1935. године, али за разлику од Унамуна и Пирандела, поступак нашег писца умногоме је другачији. На пиранделовске теме поред Тартаље упућује и Душан Пувачић, истичући пиранделовску драму идентитета коју је запазио у приповеци „Животи” у две реченице „Постојати. Носити идентитет.” (*Ж*, 108),<sup>74</sup> које су заступљене и у беседи „О причи и причању” приликом примања Нобелове награде 1961.

У новели „Трагедија једног лика” писац/приповедач сусреће се са протагонистима својих будућих новела са којима „се задржим пет сати, од осам до тринаест часова”, и „[готово] увек ми се деси да се нађем у лошем друштву.”<sup>75</sup> Своје посетиоце „стрпљиво слуша, добронамерно им постављам питања, бележим имена и животне околности сваког од њих, водим рачуна о њиховим осећањима и тежњама.”<sup>76</sup> Индикативно је да приповедач разговара са јунацима који износе своје судбине, али које приповедач прихвата или не прихвата за потке, због чега их и добронамерно испитује, тражећи искреност која ће новели дати не само веродостојност, већ и вероватност. Филен, јунак са којим писац/приповедач води разговор у „Трагедији једног лика”, писцу се представља као творац *Филозофије далеког*, „филозофија реформирана на основи релативног осећања времена, и релативне оцене догађаја у времену”,<sup>77</sup> а помоћу које је њен творац постигао мир пре смрти. Међутим, Пиранделов јунак је „незадовољан светом који му је његов аутор наменио, те од новог наратора-аутора тражи достојнији свет, нову фабулу. Бизарни лик на тај начин искушава свог новог, потенцијалног аутора, изричито наглашавајући да и он, али и његов саговорник на тако нешто имају пуно право.”<sup>78</sup> Будући да Филен није кадар да „из прошлости извуче поуке за садашњост”, писац/приповедач га одбија. Јер, основно Пиранделово правило јесте да се живот „или живи, или се посматра” што је „и клопка [у] коју Пиранделови ликови, како ћемо видети, често сами себи нехотице постављају, посматрајући живот кроз одређени дурбин кроз који, међутим, нису кадри да осмотре сами себе у тренутку док у животу делају.”<sup>79</sup> У драми *Шест лица тражи писца* лица која се гурају и надиру у театар ауторове маште не би ли своје животе оваплотили на позорници у блиској је вези са јунацима који долазе Андрићу у кућу на Алифаковцу не би ли добили своју причу:

<sup>69</sup> Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, стр. 68.

<sup>70</sup> Исто, стр. 65.

<sup>71</sup> Miguel de Unamuno, *Magla/ Tri uzorite novele*, preveo Bogdan Radica, Zagreb, Zaklada tiskare Narodnih knjižnica, 1929.

<sup>72</sup> Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, стр. 65.

<sup>73</sup> Исто, стр. 69.

<sup>74</sup> Dušan Puvачić, „Jedanaest lica traži pisca ili Andrićeva Kuća na osami”, u: *Savremenik*, god. XXIII, knj. XLVI, sv. 11, novembar 1977, str. 328–329.

<sup>75</sup> L. Pirandello, *Novele*, prevela Jugana Stojanović, Izdavačko preduzeće RAD, Beograd, 1962, str. 45.

<sup>76</sup> Исто;

<sup>77</sup> Исидора Секулић, Проблем релативитета код Пирандела”, у: Исидора Секулић, *Из страних књижевности I*, Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. VII, „Вук Караџић”, Београд, 1977, стр. 335.

<sup>78</sup> Dušica Todorović Lakava, *Pirandello in fabula. Pisac i lica*, Filološki fakultet, Beograd, 2013, str. 80.

<sup>79</sup> Исто, стр. 81.

„У полусну док још ни очи нисам отворио, као жуте и румене пруге на спуштеној ролетни мог прозора, затрепери у мени, саме од себе, испрекидане нити отпочетих прича. Нуде се, буде ме и збуњују. И после, кад се спремим и седнем за посао, не престају да наваљују лица из прича и одломци њихових разговора, размишљања и поступака, са множином јасно одређених појединости. Сад ја морам да се браним и кријем од њих, хватајући што више појединости и бацајући што год могу на спремљену хартију.” (У, 13)

И док је у „Уводу” предочен проблем тискања лица, Андрић тај проблем конкретизује само на примеру једног јунака, Бонвалпаше, али који, по нашем суду, за разлику од Пиранделове намере има другачију функцију и антагонистички је постављен спрам јунака с којим се пореди (Алипаша). За разлику од Пирандела који своје ликове одбацује, тачније „ликови се осећају као да су од аутора одбачени; они ’мисле’ да су напуштени”,<sup>80</sup> Андрић своје јунаке не напушта. Штавише, уколико погледамо реченицу из „Увода”: „Ово су сећања из те куће и из тог времена. Тачније речено само нека од тих сећања; она о којима могу да говорим и умем нешто да кажем.” (У, 12), јасно је да она предочава да приповедач у кући на Алифаковцу јунаке о којима није могао ништа да каже и не помиње. Они јунци који су добили место у збирци приповедака *Кућа на осами* представљају не само избор, већ пре свега и на изванредан начин чине приповедачев дуг личностима и темама које су га окупирале и о којима је размишљао. Зато можемо рећи да разговор приповедача са јунацима *Куће на осами* презентује „живот на прагу”, како га дефинише Бахтин, разговор са сопственом свешћу, јер и Андрић у својој последњој збирци попут Достојевског „не би насликао смрти својих јунака већ кризе и преломе у њиховом животу, наиме насликао би њихове животе на прагу.”<sup>81</sup>

Живот на прагу карактеристичан је за многобројне Андрићеве приповетке, док је можда најексплицитнији у приповеткама „Мустафа Маџар”, „Код казана” и „Смрт у Синановој текији”.<sup>82</sup> Треба нагласити разлику – у ранијим Андрићевим остварењима у питању је ирреверзибилан процес – пут ка смрти – за разлику од приповедака *Куће на осами* које су реверзибилне, јер из се из перспективе смрти приповеда живот на прагу, а то приповедање долази као сазнање. То истовремено значи да Андрић не иде Пиранделовим трагом који својим јунацима поставља клопке: „У замку неизбежно упадају ликови, посредством њих [...] и Пиранделов читалац. Клопка је неминовна последица илузија, конструкција које свако за себе ствара, и не може је предвидети онај ко живи, већ само онај ко посматра, а понекад клопку и поставља”.<sup>83</sup> Тако Пирандело у свом целокупном делу истиче, како запажа Исидора Секулић „релативитет свега и свачега, немоћ човекова разума да зна шта је шта у суштини, немоћ његова да цени, да суди, да живи оно што јесте, а не што као да јесте оно што у даном случају хоће или треба да јесте.”<sup>84</sup> Пиранделово дело засновано је на философији *као да* која нема објективни већ субјективни реалитет а у којој „као да жели доказати: ако је могућно да човек живи тако као да проблеми релативитета не интервенишу, није могућно да посматра свет, и да ствара, тако као да не интервенишу.”<sup>85</sup> Треба имати на уму да личности „у Пиранделовим драма и новелама саме су од себе пуне неповерења према стварностима свога живота”<sup>86</sup> те да их управо то неповерење према објективном поставља у философију *као да*, у релативитет односа са писцем/приповедачем.

Андрић, пак, проблем релативитета поставља другачије јер по његовом „погледу на живот, ништа није стално и оно што се најпре запажа у животу јесте промена.”<sup>87</sup> Промена је управо оно што ставља у релативитет јунаке *Куће на осами*, те писац/приповедач узима оне

<sup>80</sup> Исто, стр. 75.

<sup>81</sup> Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Nolit, Beograd, 1967, str. 132.

<sup>82</sup> Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, стр. 69–70.

<sup>83</sup> Dušica Todorović Lakava, *Pirandello in fabula. Pisac i lica*, str. 145–146.

<sup>84</sup> Исидора Секулић, „Проблем релативитета код Пирандела”, стр. 328–329.

<sup>85</sup> Исто, стр. 337.

<sup>86</sup> Исто, стр. 348.

<sup>87</sup> Ljubiša M. Jeremić, „Andrićevo shvatanje istorije”, u: *Savremenik*, god. XXIII, knj. XLVI, sv. 11, novembar 1977, str. 338.

јунаке које су *на граници* да казују своју причу и у том причању превазиђу релативитет промене. Било да је он општи или индивидуални, да ли има за потпору историју или не, релативитет у збирци приповедака *Куће на осами* постављен је у антиномију познато – непознато. Једини начин да се он превазиђе јесте да се из познатог (портрет јунака) уђе у непознато (гранична ситуација) и сама промена исприповеда и пређе у причу и причање.<sup>88</sup>

За Унамуна трагична историја „људске мисли није ништа друго до историја борбе разума и живота; разум – трудећи се да рационализује живот, да се мири с неизбежним, са смрћу; а живот – трудећи се да дâ животне снаге разуму и да га приволи да служи као подршка његовим животним тежњама.”<sup>89</sup> Оваква конструкција указује да је „Трагично осећање живота’ [...] књига у којој се, можда први пут у историји људске мисли, премошћује онај дубоки, карактеристични јаз између спољашњег и унутрашњег вида философске конструкције.”<sup>90</sup> У роману *Магле* трагична историја људске мисли моделована је у сусрету писца са својим фикционалним јунаком са којим расправља о односу стварности и фикције. У Унамуновој философији уочљива је дихотомија која представља подлогу за расправу, у овом случају стварност – фикција, те „да доведе у питање неухватљиву границу међу јавом и мед сном.”<sup>91</sup> Након судбинског потреса у животу, Аугусто Перес, јунак романа *Магле*, долази код писца да му саопшти одлуку о самоубиству, где долази до успостављања кључног дијалога о постојању и унутрашњој логици и поседовању карактера.<sup>92</sup> Можемо чак рећи да се „систему алогичних осећања дâ логичан облик”.<sup>93</sup> Уколико имамо на уму да је Унамунова философска полазна тачка жеђ за бесмртношћу,<sup>94</sup> онда је јасна присутност парадигме *објективно – субјективно* и поларитета *живот – смрт* које писац са својим јунаком преиспитује. Чини се да јунакова жеља за самоубиством има везе са пишчевом философијом, јер ће „једно људско биће, убеђено да нема никакве шансе да бесконачно продужи свој живот, изабрати смрт; толико је јака тежња за личном бесмртношћу. Самоубице одузимају себи живот из жудње за животом, односно стога јер су се убедиле да је та жудња узалудна. Онај који се убија – убија се да не би чекао на умирање’ (стр. 206)”.<sup>95</sup>

Оба писца, Пирандело и Унамуно, али и оба приповедача, имају другачији однос према својим јунацима од нашег писца. И Пиранделови и Унамунови јунаци траже разумевање, траже писца коме могу да исприповедају своју судбину, или савет, и у том разговору неизбежан је сукоб приповедача и јунака, те Унамуно не дозвољава да му се јунак убије, већ га уместо тога убија. С друге стране, Пирандело исприповедане судбине не узима за потке својих књижевних дела, јер „[драма] је разлог постојања једног лица. То је његова животна функција, неопходна за постојање. Ја сам, дакле, од оних шест лица прихватио биће, одбацујући разлог постојања. [...] као разлог постојања, као функцију, дао [сам им] нешто друго, управо ту немогућу ситуацију, драму бића које тражи писца, пошто је одбачено.”<sup>96</sup>

Лица која долазе писцу *Куће на осами* су, за разлику од италијанског и шпанског приповедача, почивша и/или писцу искрсавају из сећања. Приповедач не води расправе са њима о односу стварности и фикције, о могућности интерпретације једне судбине, већ води дубок и искрен разговор само „овлашно, али у свакој причи неизоставно, спомене тренутак

<sup>88</sup> Сличност Пирандела и Андрића јесте та да им приче показују у извесном смислу метатекстуални карактер, на шта указује Андријана Јанковић у: „Сусрети с ликовима у делу Иве Андрића и Луиђија Пирандела”, стр. 120.

<sup>89</sup> Migel de Unamuno, *O tragičnom osećanju života*, prevela s kastiljanskog Olga Košutić, predgovor Nikola Milošević, Kultura, Beograd, 1967, str. 104.

<sup>90</sup> Nikola Milošević, „Odnos površinskog i dubinskog toka u 'Tragičnom osećanju života'”, u: Migel de Unamuno, *O tragičnom osećanju života*, prevela s kastiljanskog Olga Košutić, predgovor Nikola Milošević, Kultura, Beograd, 1967, str. VI

<sup>91</sup> Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, стр. 65.

<sup>92</sup> Вид.: Мигел де Унамуно, *Магла*, превела Јелена Рајић, ВМГ, Београд, 1999, стр. 250–262.

<sup>93</sup> Migel de Unamuno, *O tragičnom osećanju života*, str. 184.

<sup>94</sup> Nikola Milošević, „Odnos površinskog i dubinskog toka u 'Tragičnom osećanju života'”, str. VIII

<sup>95</sup> Isto, str. IX

<sup>96</sup> Луиђи Пирандело, „Предговор”, у: Луиђи Пирандело, *Шест лица тражи писца. Хенри IV*, превели са италијанског Никша Стипчевић, Југана Стојановић, Просвета, Београд, 1962, стр. 13.

појављивања новог јунака у својој свести, слика његов наступ из магле заборављених дана и случајних сусрета, прича о његовој 'посети' и 'разговору' који је с њим водио пре но што би стао да испуњава беле листове хартије."<sup>97</sup>

Тематско и композиционо решење, како збирке у целини тако и појединачних приповедака, обликовано кроз индивидуално приказивање<sup>98</sup> Андрић је много раније употребио у есеју „Разговор са Гојом” 1935. године.<sup>99</sup> Један од најзначајнијих есејистичких подухвата у којем Андрић тематизује природу и оправданост уметничког стварања, матрицу из које се уметник профилише крећући се у два смера. Кретање од центра ка периферији указује реченица: „– Видите, уметник то је 'сумњиво лице', маскиран човек у сумраку, путник са лажним пасошем. Лице под маском је дивно, његов ранг је много виши него што у пасошу пише, али шта то мари?” (РГ, 11–12) Кретање од периферије ка центру изражено је уметничким делом. У тој равни Дон Франциско Гоја говори и о „јазу” између уметника и друштва који је идентичан „јаз[у] који постоји између Божанства и света. Први антагонизам само је симбол другог.” (РГ, 12) Педесетих година минулог века Андрић је започињао приповетке из збирке *Кућа на осами* и несумњив је утицај ставова из есеја „Разговор са Гојом”, „када је велики сликар (пред крај живота такође издвојен у осамљеној кући 'глувога старца'!) који је Андрићу послужио као сабеседник и медијум преко кога је писац изложио основна начела своје поетике.”<sup>100</sup>

У композиционом погледу, на први поглед се чини да писац покушава да превазиђе антагонизам осамљујући се у кући на Алифаковцу, тим пре што се у центар не постављају приче и причања која писац жели, већ она која мора да напише. Писац је издвојен од друштва у осамљеној кући, али истовремено у ту кућу наваљују лица по своју причу, те се осамљеност разбија. Иако је издвојен од друштва, писац не може бити издвојен од сени, сећања и снова, дакле оних облика који нужно израђају на површину, те стога и сам положај писца аналоган је почившим приповедачима – они желе своју причу. Како писац/приповедач наглашава, нису све испричане приче уобличене нити су све добиле своје место, већ само неке од њих. Но, изнад свега, писац/приповедач је постављен као слушалац, и као личност представља медијум, уметник који је прихватањем својих личности заправо и изнад свега покушава да се помири са светом. То мирeње првенствено је истакнуто дајући места за причање не само истакнутим историјским личностима, већ личностима које је приповедач сусретао, или чак познавао, с једне стране, док су томе насупрот ту и личности чија је судбина толико страшна те прича путује испред њих. У том смислу, писац представља медијум који покушава да помири антагонизам између божанства и света, антагонизам који је писца и његову судбину поставио у епицентар приповедања. Из тог центра личност писца је постављена као сила која се по правилу не оглашава, али која се развија, док кратке приче и избор јунака указују на генезу његове личности – од писца који да би проговорио о садашњости говори о прошлости. У том контексту, *Кућа на осами* јесте скуп целокупног пишевог стваралаштва, скуп целокупне имплицитне и експлицитне поетике, а чини нам се да није претерано ни рећи да она на извештан начин рекапитулира целокупно пишево стваралаштво.

И док је композициони поступак рекапитулација разговора са Гојом, дотле срж приповедања/„испредања” јесте „прича о судбини човековој коју без краја и прекида причају људи људима.” (ОПП, 60) Нужност приче и причања Андрић је експлицирао у беседи приликом примања Нобелове награде 1961., и том приликом истакао: „Начин и облици тога

<sup>97</sup> Иво Таргаља, *Приповедачева естетика*, стр. 62.

<sup>98</sup> J. P. Ekerman, *Razgovori sa Geteom u poslednjim godinama njegovog života*, str. 44

<sup>99</sup> Везу између есеја и збирке приповедака уочио је Предраг Палавестра (Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik, Slovo ljubve*, Београд, 1981, стр. 111–112), а касније допунио Радован Вучковић увидом да „*Кућа на осами* обједињава форму и садржај два централна Андрићева естетичко-поетичка текста ('Разговор са Гојом' и 'О причи и причању'), и то конструкцију првога (имагинарни разговор са мртвим лицима) и тему другог (о приповедању, приповедачу, причи и јунацима)”, у: Радован Вучковић, *Андрић – историја и личност*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002, стр. 327.

<sup>100</sup> Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik*, str. 111.



причања међају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању нема краја.” (ОПП, 60) Та потреба за причом у којој није јасно одељено овде и сада, нити су постављене границе, јесте потврда покушаја пренебрегавања вечитог антагонизма. Поставивши у центар писца, приповедача који тражи „испрекидане нити отпочетих прича” (V, 11) суочавамо се са експлицираношћу, и то на тај начин што се стваралачка радионица испреда пред очима читаоца. Отуда је „Увод” *Куће на осами* истовремено и манифест којим се указује на антагонизам који треба превазићи, те се тематизација „двојства” оличена у изгледу грађевина на прелазу из старих у нова времена транспонује у унутрашњу потребу за причом и причањем. То истовремено изискује писца и приповедача, „двојство” које бива реализовано превазилажењем антагонизма. Ово запажање можемо поткрепити једним Андрићевим исписом у дневнику који је водио 1942. године у Сокобањи, датиран на 13. јул 1942. године, а у којем писац исписује редове о причи и причању, темама које су га окупирали у стваралачком опусу, теми која је тематизовала двојство онога који прича и онога који причу прихвата сукобљавајући у тој мисли начело индивидуалности у коју онај који прича упада истоветно као и онај који причу прихвата.

„У парку, пред купатилом седе један сељак из околине и један полуварошанин из Бање, и чекају на ред. Сељак је мршав и болешљив, али склон разговору и причању, а варошанин још сањив, груб и расејан човек који на питања одговара суво и кратко а на шале се не смеје никако.

[...]

Ја сам их гледао из прикрајка и помишљао на Фјодора Михаиловича, на књижевну славу, на судбину штампане речи у свету. А између свега у мени се ширила моја стара мисао о причању, о причама и о онима који причају. То је била сложена мисао, једна од оних које нас годинама стално прате и коју никад не обухватимо целу, него јој сваки пут кад нам се јави сагледамо само једну од њених страна. То је био управо низ мисли везаних јединством предмета.

- 1) Жеља за причањем потиче из једне основне људске потребе; лице код кога се та кобна потреба неодољиво јави и које јој попусти, долази неминовно у подређен и зависан положај према ономе коме прича и од кога очекује разумевање, одобравање, или сл.
- 2) У сваком причању има нечег неприродног, опасног, штетног и помало недостојног. Онај који прича, као и онај који глуми, напушта за тренутак своје ја, одриче се своје личности и потребне, природне пажње над собом, открива се, остаје без одбране, и предаје се ћудима случаја и туђе воље.
- 3) Оно што смо једном испричали и казали није више у нашој власти и ми не можемо ни предвидети шта ће од тога начинити туђа воља и памет, или ћуд случаја, а под нашим именом.
- 4) Стога здрави и мудри људи и не помишљају да пусте машту и развежу језик и да казују ма шта што је изван круга њихових непосредних личних, породичних и друштвених интереса, а причање остављају доконим и несмотреним људима који су лишени урођеног обзира и васпитањем стеченог стида.”<sup>101</sup>

Пре објављивања збирке приповедака *Куће на осами* Андрић је објавио збирку *Лица* (Иво Андрић, *Лица*, Младост, Загреб, 1960), и већ је у уводној приповести „Лица” наглашеним лирским елементима указао на преокупираност појединачним:

„Откако знам за себе, човеково лице је за мене најјаче осветљени и најпривлачнији делић који ме окружује. Памтим пределе и градове, и могу да их изазовем у сећању кад хоћу и задржим пред собом колико хоћу, али људска лица, која сам гледао на јави и у сну, јављају се сама од себе и остају под мојим погледом мучно дуго или болно кратко, живе поред мене или нестају ћудљиво и трајно, да их никакав напор сећања изазвати не може. Бива да наиђе једно једино и лебди преда мном дуго и заклања цео видљиви свет, а бива да навалe стотине, хиљаде

<sup>101</sup> Пишчев дневник вођен у Сокобањи од 10. јула 1942. до 7. октобра 1942. године, чува се у Архиву Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 346. Овај Андрићев запис из дневника који је вођен у Сокобањи доносимо према: „Дневник – Сокобања, лето 1942.”, приредио Предраг Палавестра, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XVII, бр. 14, Београд, април 1998, стр. 8–9.

лица, као бујица која прети да поплави и однесе моју свест. И док градове и пределе гледам кроз свој доживљај и као део себе, мој разговор и обрачун са људским лицима нема краја. У њима су за мене учртани сви путеви света, све помисли и сва дела, све жеље и потребе људске, све могућности човекове, све га држи и диже, и све што га трује и убија; све оно о чему човек машта, а што после ретко бива или никад неће бити, добива у њима, најпосле, свој облик, име и глас.

\*

Појединачно или у поворкама, људска лица се јављају преда мном. Нека искрсавају нема, сама од себе или непознатим поводом, а нека се јављају, као на уговорен знак, на реч или реченицу која их прати.

[...]

И све тако, још једно лице, па још једно. [...] И ја више нисам ја, него безимени неми простор преко којег стреловито, на светлосној траци без краја и почетка, прелазе у вијорним поворкама људска лица, тако да се губим у њима, нем и без лика, као у вејавици.” (Л, 9–13)

Преокупираност лицима Андрића никада није напустила, од почетка до завршних приповедних остварења, и непосредно указује на развој пут у кретању од епске ширине до лирске суштине, од општег ка појединачном, од спољашњег ка унутрашњем. У том светлу, *Лица* представљају не само новину у Андрићевом стваралаштву, већ изнад свега окршај са кратком формом преплављеном лирском садржином у чему се, како је истакла Слађана Јаћимовић, огледа његова модерност која није профилисана само садржајем (на шта указује уводна приповетка), већ и формом.<sup>102</sup>

Како је на једом месту Андрић истакао: „Увек је било тешко написати кратку причу. Праву кратку причу, не инсерт из романа, не медитацију... Онакве какве су биле Саројанове, Штајнбекове, Хемингвејеве и пре свега, Чеховљеве. Јер, кад смо ту, морамо признати да је све почело од Чехова.”<sup>103</sup> На овај цитат, могућно је надовезати цитат Вука С. Караџића: „Али ће ми слабо ко вјеровати и разумјети, како је приповијетке тешко писати!” (ОВП, 82), који је Андрић два пута записао у две различите бележнице. И док је преокупираност ликом обележила збирку приповедака *Лица*, Андрић је истовремено настојао да лика преплави садржајност, она нужност неопходна да лице/скица остане у позадини, а у први план исплива судбина и карактер, што се јасно оцртава и у *Кући на осами*, збирци која представља логички развојни пут Андрићеве приповедачке поетике и естетике.

### *Експлицитна поетика („Увод” Куће на осами)*

Често је наглашавано да је у збирци приповедака *Кућа на осами* Андрић изашао из маске и пред читаоце раскрилио своју стваралачку радионицу. Сходно томе, експлицитна поетика *Куће на осами* јесте својеврсни манифест не само ове збирке, већ целокупног приповедачког и есејистичког стваралаштва нашег нобеловца. Иако је о томе често писано и анализирано, указивано на многобројна жаришта пишчеве поетике и естетике, имплицитне и експлицитне, постављамо питање: које место заузима уводна приповест *Куће на осами* у збирци? Природа уводне приповетке је двојака – она је *имплицитна* у равни поетике збирке, предмета приповедања и положаја онога који приповеда. Истовремено, она је и *експлицитна* у равни пишчеве поетике дефинисане у есеју „Разговор са Гојом” и беседи „О причи и причању”. Ова двострука раван уводне приповетке *Куће на осами* у којој се експлицитно претаче у имплицитно и имплицитно у експлицитно, тематско-мотивски обликује једанаест приповедака. Двострукост којом је обележена збирка маркира и двострукости писца/приповедача/слушаоца али и јунака који приповедају и о којима се приповеда.

<sup>102</sup> Слађана Јаћимовић, „Пишчева модерност и критичарски хоризонт очекивања – збирка *Лица* Иве Андрића”, стр. 129–140.

<sup>103</sup> „Мале тајне великог неимара”, разговор са Ивом Андрићем, *Вечерње новости*, 23. јул 1967, стр. 9.

Флукуација двострукости, приповеданог и приповедног, условила је преплитања која нису случајна, преплитања у којима је јасно назначена поетска детерминанта, она која указује да су границе наратива такође двоструке – с једне стране оне су обједињене приповедачем уводне приповетке, док су с друге стране оне раздвојене појединачним судбинама.

„Ако посматрамо спољашње границе наратива, увидећемо да је сваки наратив саставни део другог, ширег наратива. Тај шири наратив, који садржи мање наративне целине, обично називамо 'оквирном причом'.”<sup>104</sup> Приповедни фокус у приповести „Увод” указује да је реч о оквиру који има за циљ још једну двострукост – не само да наткрили и повеже приповести које следе, већ и да укаже на заокруженост „фабулативног”<sup>105</sup> аспекта књижевног дела. Заокруженост фабулативног аспекта илуструју елементи почетка и краја, те збирка „Уводом” уједно бива заокружена како на структурном, тако и на композиционом нивоу.

„Увод” је подељен на три целине и у композиционој структури свака од њих је постављена двоструко – као сопствена супротност, и као супротност другим целинама. То „двојство” изражено је просторном позиционирањем приповедача, простором који визуелно изражава двојство, да би се са спољашњег описа прешло на опис писца/приповедача који проводи време у кући на Алифаковцу, док се у трећој целини тематизује живот у кући на осами. У том контексту, „Увод” у извесном смислу представља сагласје несагласја, оделиту структуру која је заокружена, а из које проистиче једанаест кратких прича.

Описни придеви „једносратна кућа”, „стрмом Алифаковцу”, „сумрачне собице”, „отворена сарајевска долина” (У, 11) указују на неколико равни тумачења. У првом случају реч је о ситуирању приповедача у једносратну кућу на стрмом Алифаковцу. У другом случају указује се на један део фабуле приповедања, јер кућа на Алифаковцу гледа на отворену сарајевску долину, чиме се посредно указује на приповетке из старијих времена, са историјским слојем, које су маркиране као приповетке из *турских времена*. Међутим, будући да је тематика одређених приповедака каснија, а у некима је и сам писац/приповедач учесник, због чега је један део приповедака припао оном слоју приповедања који називамо – приповетке из *аустријских времена*. Но, свакако је незанемарљив онај број приповедака који није временски дефинисан, те је могуће говорити и *модерним* приповедним остварењима међу једанаест приповедака у *Кући на осами*. Двојност приповедања – историјско-модерно, условило је „хибридност” којом се не одликује само спољни изглед грађевина босанских кућа, већ и жанровско-тематска хибридност приповедака окупљених у збирци, коју наткриљује „атмосфер[а] топлог људског пребивалишта” (У, 12). Свеукупно, управо у двојности приповедања огледа се прелазак из спољашње на унутрашњу раван проблематизовања поетике причања и приповедања *Куће на осами*.

Други део „Увода” експлицитније указује на поетику приповедања. Томе у прилог говори и чињеница да је један део есеја „Разговор са Гојом” иманентно присутан и у тематско-приповедној равни – писца/приповедача, ја-лице, прате снови, те је приповедач „пун [...] безобличних и безимених ноћних снова” (У, 9) због чега:

„тражим јуче прекинуту нит моје приче, трудећи се да изгледам као човек који не тражи ништа, послушкујем да ли се јавља у мени њен глас, спреман да се сав претворим у причу, у делић једне приче, у један приказ или једно њено лице [...] у тренутак једног приказа, у једну једину помисао или покрет тога лица.” (У, 9–10)

Потрага за другим истовремено је постала потрага за самим собом, али:

„оног трена кад се у мени јави зрачак дневне свести и кад признам себи своју намеру икад свој циљ назовем његовим именом, знам шта ће бити. Тања од најтање измаглице, распришиће се сва ова атмосфера безименог сна, и ја ћу се наћи у знаној соби, онакав какав сам у 'личној карти' или у списку станара своје куће, човек са својим утврђеним „генералијама”, без икакве везе са

<sup>104</sup> Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, превела Milena Vladić, Službeni glasnik, 2009, str. 59.

<sup>105</sup> Вид.: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, str. 280.

личностима и призорима приче о којој сам још малочас размишљао, далеко од оне прекинуте нити коју сам, кријући то и од сама себе, жељно и узбуђено тражио.” (У, 10)

Међутим, судбина уметника има трагички потенцијал свакидашњег и разоткрива се као „неподношљива тривијалност неког живљења које носи моје име а није моје, и смртоносна пустош живота времена која одједном гаси сву радост живота, а нас убија полако” (У, 10).

Оно што писац/приповедач *Куће на осами* има намеру да исприча јесу судбине лица и догађаји које не тражи он, „не вребам и не очекујем ја моје приче него оне мене, и то многе одједном” (У, 11) и тада „затрепере у мени, саме од себе, испрекидане нити отпочетих прича” (У, 11), већ управо оних које је ова уводна приповетка окупила. У том светлу, „Увод” *Куће на осами* не само да представља утемељење иманентне поетике и њену експликацију, антагонизам између уметника (писца) и света, приповедача унутар себе, толико и различитост приповедних нити окупљених под кровом *Куће на осами*.

Овоме у прилог говори и запис у чувеној *Црној књизи*, „Бележница бр. III” исписивана у временском распону 1944–1952., који је насловљен „О писцу”<sup>106</sup> а који описује стваралачки процес пред којим писац стоји („амбиз од пустоши и чамотиње”) у којем настају дела, док се писцу даје статус створитеља:

Свако јутро отвара се пред писцем амбиз од пустоши и чамотиње; на ивици му седи Досада, као птичије страшило, тера као празним рукавом и враћа тамо где пламса и шуми живи живот у додирима<sup>107</sup>, пословима и разговорима људи од крви и меса. Свак се тада поколеба, мање или више; многи попусти и устукне; али прави писац се не да уплашити ни одвратити, него савлађујући језу гази напред. И тада се дешава ово чудо; из празнине која зјапи пред њим он, као други створитељ, вади ликове<sup>108</sup>, крајеве, предмете, људе и њихове<sup>109</sup> плодне покрете и стваралачке помисли. И све то простире пред нас.

А сам се<sup>110</sup> враћа већ сутрадан, голорук, убог и жељан свега, пред онај исти амбиз да, стрепећи чека да се понови исто чудо.”

Не сасвим случајно, у средишњем делу збирке позиционирана је приповетка „Прича” која попут „Увода” указује на експлицитну поетику приче и причања. Ако су у „Уводу” заступљени експлицитни ставови из „Разговора са Гојом”, дотле су у симболички, не сасвим случајно, насловљеној „Причи” присутни ставови из беседе „О причи и причању” изговорене у Стокхолму приликом примања Нобелове награде 1961. године, када збирка *Кућа на осами* активно настаје. Ибрахим ефендија Шкаро, један од сталних повремених посетилаца куће на Алифаковцу писцу/приповедачу представља „изузетак међу мојим гостима” (II, 85) будући да је то приповедач који не само што никада не прича о себи већ „он би, напротив, више желео да га нигде не помињем, и, ако већ изнесем неку од његових шала, да не казујем чија је.” (II, 85) А Шкарино приповедање недвосмислено је једно од оних прича и причања које без почетка и краја причају људи људима на хиљаде разних језика:

„Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању краја нема. А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да завара крвника, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања.” (ОПП, 60)

<sup>106</sup> *Црна књига*, „Бележница III”, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ИА 403, л. 40–41. Запис доносимо према свим текстолошким параметрима.

<sup>107</sup> Претпостављамо да је у питању ова лексема.

<sup>108</sup> Реч је написана изнад прецртане лексеме људи.

<sup>109</sup> Речи људи и њихове дописане су на доњој маргини уз поновљени коректорски знак за уметање на ово место.

<sup>110</sup> Речи сам се написане су изнад прецртане лексеме сутрадан.

Јер, Ибрахим ефендијин живот саображен је са причом и приповедањем и његово казивање садржи у себи „живи смисао”. Елементи његове приче, аристотеловски „састав догађаја”,<sup>111</sup> тројаки су и састоје се од: (1) познатог догађаја који је (2) вероватан, док је (3) преокрет, којим се слушалац изненађује оним што је познато, једно од Шкариних обележја. Имајући на уму наведена три елемента, недвосмислено је експлициран настанак приповетке, који можда најбоље илуструје пишчева белешка у белешници 416, на страници <9> архивске пагинације, <страни> 8 пишчеве пагинације, коју доносимо према рукопису.<sup>112</sup>

„I setio sam se jednog kavkaskog događaja, čiji sam jedan deo video, drugi čuo od očevidaca, treći zamislio. Evo toga događaja onako kako se formirao u momе sećanju i mašti.” (Hadži Murat)

У овој једноставној, узгред набаченој реченици Толстој је дoliчно оцртао како настаје приповетка, из којих се елемената састоји „тајна” њеног настанка и<sup>113</sup> чаролија њеног постанка.<sup>114</sup>

Искази јунака и пишчева белешка представљају ону врсту саображености у којој се сећање и машта преплићу до те мере да уједначавају и профилишу три наведена елемента – *виђено*, *испричано* и *замисљено*. То истовремено значи да свака прича иза себе бокори ова три елемента, од којих први представља основну потку, други елемент изискује одређене измене јер свако ново причање уноси елементе које први није садржавао. Трећи елемент је суштински и најважнији јер представља поетику писца – дати догађају живот у аристотеловском склопу догађаја. Аристотеловски склоп догађаја који је најважнији у трагедији јер су „догађаји и прича циљ трагедије, а циљ је најважнија ствар у свему.”<sup>115</sup> експлициран је у средишњем делу *Куће на осами* као стожеру којим писац/приповедач структурно потврђује циљ приповедања и исповедања јер:

„Свак прича своју причу по својој унутарњој потреби, по мери својих наслеђених или стечених склоности и схватања, и снази својих изражајних могућности; свак сноси моралну одговорност за оно што прича, и сваког треба пустити да слободно прича.” (ОПП, 62)

Слободно приповедање изискује онај вид слободе којим се води и Ибрахим ефендија у свом приповедању, а то је да „живот, богати и разнолики живот, прича сам о себи” (II, 88). Потреба за причом и причањем постављена је као маска за стварни живот „чији је ударац [Ибрахим] осетио још у мајчиној утроби, саградио је себи другу стварност, сачињену од прича” (II, 90). Мотив маске и приче коју прича сам живот предмет је оних приповедних остварења која долазе након „Приче” – трагичну судбину робиње Јагоде приповеда море, мотив који је условио и приповедачево памћење на пловидбу у Ћеновском заливу, те самим тим и причу о професору самотњаку који је условио и приповетку „Љубави”. „Зуја” која се нашла на крају заокружила је трострукост – историја/памћење/сећање.

<sup>111</sup> Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod Miloš N. Đurić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990, str. 55.

<sup>112</sup> Запис доносимо према свим текстолошким параметрима. Запис је написан обичном графитном оловком уколико у приређивачком коментару није другачије назначено. Латиничну графему đ Андриће пише као диграф dj. Подвлачења у запису су пишчева, што потврђује и белешка на левој маргини: Podvukao ja!

<sup>113</sup> Део реченице „тајна” њеног настанка и дописан је хемијском оловком плаве боје изнад реда уз коректорски знак за уметање баш на ово место.

<sup>114</sup> *Зелена књига II*, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 416, л. 9/8.

<sup>115</sup> Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, str. 55.

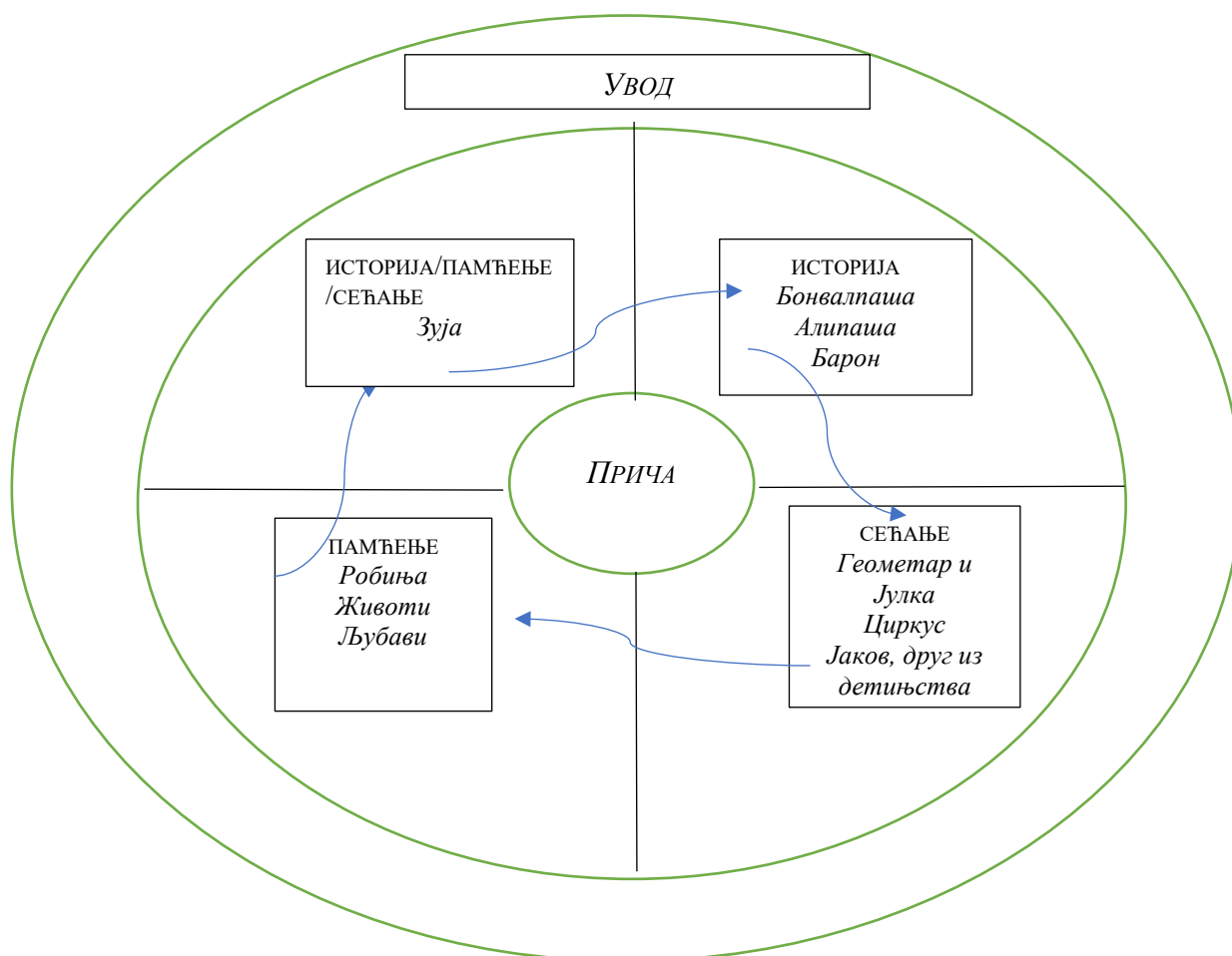
*Категорије историје, памћења и сећања у композицији збирке приповедака Кућа на осами*

Анализа композиције и тематске предметности збирке приповедака *Куће на осами* осветлила је питање њене структуре. Но, питање структуре уметничког текста питање је поступка, тј. Аристотелових термина *mythosa* и *mimesisa*, како их је поставио Рикер. *Mythos* као САСТАВ(ЉАЊЕ) ДОГАЂАЈА, а *mimesis* као ПОДРАЖАВАЊЕ и то као ТРАНСПОНОВАЊЕ,<sup>116</sup> односно као елементе који су у функцији динамичности и поетике, а не структуре у ужем смислу речи. Како бисмо говорили о поетици први пут постхумно објављене збирке приповедака *Кућа на осами*, неопходно је указати на њену структуру, која ће несумњиво, за разлику од осталих пишчевих остварења указивати на утемељеност која отвара и осветљава проблеме поетике. У том циљу представљамо шему *Куће на осами* засноване на композиционом и тематско-мотивском јединству:

---

<sup>116</sup> Pol Riker, *Vreme i priča I*, prevele s francuskog Slavica Miletić (prvi deo) Ana Moralić (drugi deo), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993, str. 47.

Шема композиције збирке приповедака *Кућа на осами*:



Наведена шема композиције *Куће на осами* илуструје двострукост у којој је приметно (1) узглобљавање приповедака у групе док истовремено (2) свака од једанаест приповедних остварења представља посебно композиционо језгро. Овако композиционо устројена она је хијастички моделована, будући да су групе приповедака међусобно повезане речима кључевима, како се и из наведене шеме види (1+3+3+1+3+1). У том светлу приметан је „поступак преношења, пресликавања особина са једне категорију на другу категорију појмова. [...] Доследно спроведен поступак хијазма у поезији доводи до инверзије субјекта и објекта, при чему овакви преокрети допуштају читаоцу да категорије које су уобичајено неспојиве (испод/изнад; унутра/споља; пре/после) схвати као комплементарне.”<sup>117</sup> Истовремено, хијазам „подразумева *укрићену симетрију*”<sup>118</sup> што је из наше горе наведене шеме видљиво, а која предочава преплитање стварности и фикције, казиваног и писаног у судбинама јунака. У том регистру, ова збирка приповедака дефинише се из три кључа – *историје*, *сећања* и *памћења*, у којима је *mythos* кључан не само као оно што је исприповедано – гранична ситуација, криза идентитета и живота као кључни тренутак једног лица – већ пре свега као поступак који има важну улогу у композиционом смислу у састављању и распореду наративних догађаја у збирци. С друге стране, *mimesis* као приказивачка активност транспонована је у приповедача који исприповедане догађаје – животе – транспонује у нову тачку гледишта, матрицу трагичког потенцијала. Она је поставила јунаке као условне делатнике који првобитним

<sup>117</sup> Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, 2. izdanje, str. 262–236.

<sup>118</sup> Tihomir Brajović, *Fikcija i moć. Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Arhipelag, 2011, str. 31.

приповедањем доживљавају катарзу, док се померањем тачке гледишта на писца као приповедача катарза измешта и у том измештању дефинише сврху уметности. У тој дијалектичкој поставци *Кућа на осами* се читава као резултат пишевог схватања уметности започетог есејом „Разговор са Гојом” а тематизованог беседом „О причи и причању”.

Речи кључеви *историја/памћење/сећање* карактеришу и дефинишу не само јунаке, већ пре свега *потенцијал приповедања* који се овим кључевима и њиховим размештајем у оквиру збирке обликује. Хијерархизација речи кључева, од којих је на једном полу историја која почиње оног тренутка када сећање/памћење више не постоји,<sup>119</sup> док је на другом полу сећање као продукт проживљеног памћења, недвосмислено указује да је у средишту збивања категорија СЕЋАЊА заснована на темпоралности која врши хијерархију појмова.

Теоретичари културе не праве строгу разлику између категорија ПАМЋЕЊА и СЕЋАЊА, те ова два појма у теоријским формулацијама имају синонимни карактер. На термилошка разграничења памћења и сећања указали су и Хегел и Јингер. Хегел указује на „памћење као изумрлу спољашњост” док сећање дефинише „као ’посвешћења’ (*Innewerdung*), као окретања у себе и ’заиста вишег облика супстанце””. Јингера „памћење (*Gedächtnis*) асоцира са оним што је мишљено (*das Gedachte*), дакле, са конкретним знањем, а сећање са личним искуствима: конкретно знање (садржај памћења) ’могу да усвојим сам, као што и неко други може да ме подучи њему. Међутим, сећање нити могу да научим, нити неко може да ме подучи у њему.’”<sup>120</sup> Алаида Асман термине памћења и сећања третира не као супротности, већ као пар у просторно-темпоралним оквирима, и на том плану указује на дистинкцију: „Тамо где се памћење конституише са становишта простора, персистентност и континуитет сећања налазе се у предњем плану; тамо, пак, где се памћење конституише са становишта времена, у предњем плану су заборав, дисконтинуитет и пропадање.”<sup>121</sup> Јер, ако је „суштина времена немогућност повратка, једносмерност кретања ка увек новом крају, онда је суштина сећања негација ове законитости времена: сећање преокреће оно што се не може обрнути и враћа оно што је изгубљено. Ако је време победник над првом вечношћу, онда је сећање саучесник друге вечности”.<sup>122</sup>

По нашем осећају ствари, *сећање* маркирамо у ближу прошлост, док памћење сеже даље, у оно што је обележено културним обрасцима и митским представама. На лингвистичком нивоу ПАМТИТИ значи „држати у памети, сећати се, не заборављати [...] сећати се свога живота, бити свестан о своме постајању”,<sup>123</sup> док уз глагол СЕЋАТИ стоји следећа дефиниција: „имати што сачувано у свести, памтити кога или што”.<sup>124</sup> Уз глагол СЕТИТИ, с друге стране, забележено је: „обновити (коме) што у сећању, у свести, подсетити [...] оживити, обновити у својој свести некадашњу представу о коме или чему, присетити се [...] доћи на какву мисао, схватити, појмити што, домислити се, досетити се.”<sup>125</sup> Лингвистичком формулацијом појмова памћење је постојаније од сећања којем је својствена категорија заборав, тим пре што памћење у својој структури појми егзистенцијалну основу бића и садржи постојаност у колективу као тежишту из којег извире. Сећање је по својој структури подложно забору и указује на варљивост људског знања, пре свега уколико имамо на уму да је оно проживљено. У том правцу, сећање је појединачно и заснива се на ономе што је човеку блиско, а блиско је све оно што се тиче живота једнога појединца. Зато сећање дефинишемо у категорији садашњости – сећање на сопствени живот. Памћење је, с друге стране, с обзиром на то да сеже у дубље слојеве, подсвесно, и у том правцу се дефинише као оно што је колективно и за њега се везује.

<sup>119</sup> Вид.: Jan Asman, *Kultura pamćenja*, preveo s nemačkog Nikola B. Cvetković, Prosveta, Beograd, 2011, str. 43.

<sup>120</sup> Цитирано према фусноти: Alaida Asman, „О метафоричи сећања”, prevela sa nemačkog Aleksandra Bajazetov-Vučen, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, decembar, 1999, str. 121.

<sup>121</sup> Alaida Asman, „О метафоричи сећања”, str. 127.

<sup>122</sup> Исто;

<sup>123</sup> *Речник српскохрватског књижевног језика*, књ. 4, Матица српска, Нови Сад, 1971, стр. 316.

<sup>124</sup> *Речник српскохрватског књижевног језика*, књ. 5, Матица српска, Нови Сад, 1973, стр. 746.

<sup>125</sup> Исто, стр. 745.



Просторно-темпорални аспекти ова два појма се укрштају и у том укрштању маркирају хоризонталне и вертикалне маркере који свој пресек налазе у сусретању у којем се кристалише појам *историје*. Историја се легитимише као „чувар сећања на јавне догађаје”, она је за Цицерона живот сећања.<sup>126</sup> Сваки историјски извор, усмени или писани, јесте сећање које се у једном тренутку трансформише у памћење. Оно се критички сагледава и изучава јер свако излагање/писање јесте трансформација сећања у памћење кроз време артикулација/писања. Занимљива је „дебата о значењу историје ’одоздо’, дебата која сеже бар до Александра Пушкина, историчара и песника, који је рекао цару да хоће да пише о Пугачову, вођи сељака из XVIII века, на шта му је цар одговорио сурово једноставно: ’такав човек нема историју.’”<sup>127</sup> Микро сећања на одређене судбине забележена су сећањима појединачних савременика. Таква сећања имају велику важност у формирању памћења на одређене периоде, епохе и личности, будући да се микро значењима дефинише историја у свом пуном значењу и облику.

Паралела између пара ИСТОРИЈА/ПАМЋЕЊЕ има нешто другачију везу него што има пар СЕЋАЊЕ/ПАМЋЕЊЕ, а једна од њих се огледа у односима јединственост/мноштво, континуитет/дисконтинуитет, сличности/неподударана, јер је „велики број колективних памћења, али само једна историја, која је одбацила сваку везу са једном групом, једним идентитетом, са специфичном тачком гледања, па реконструира прошлост у ’идентитетски апстрактном’ приказу (Таблеу) – где је све, како каже Ранке ’блиско Богу’ јер је ’независно од сваког суда групе’ коју увек карактерише пристрасност.”<sup>128</sup>

Приповедач у кући на Алифаковцу приповеда две врсте догађаја. То су они догађаји који нису и не могу бити део његовог живота, јер су се догодили раније, те се маркирају у историји и памћењу као оделитим категоријама. С друге стране, то су догађаји који нису део његовог живота али су се догодили личностима који јесу део приповедачевог живота, те се приповедач (при)сећа лица која му долазе. Исписивањем судбина јунака приповедач је препуштен сећању других, јер је сећање једини извор догађаја и уједно једини извор појединим приповедачевим магловитим сећањима, али истовремено представља и „једини извор онога што о тим догађајима хоћу да причам”.<sup>129</sup>

Приповедач *Куће на осами* пролази двоструки процес сећања како би исприповедао судбине јунака – он се сећа посета и јунака који су му долазили у посету и приповедали своје приче. Међутим, сећање писца/приповедача маркирано је протоком времена: „Ово су сећања из те куће и из тог времена. Тачније речено само нека од тих сећања; она о којима могу да говорим и умем нешто да кажем.” (*У*, 12) јер су и његова сећања на кућу на Алифаковцу маркирана темпоралним аспектом. Из тог разлога може се говорити о „разликовању два памћења, од којих бисмо једно могли назвати унутрашњим или интерним, односно личним, а друго спољашњим, то јест друштвеним. Или, још тачније говорећи, једно је аутобиографско, а друго историјско памћење.”<sup>130</sup> Овај широки оквир које Албваш поставља јесте поларитет у којем је средишња тачка ова два пола сећање. С тим у вези, важно је маркирати и чињеницу да је свака приповетка кружне структуре и маркирана сећањем писца приповедача који своје сећање проширује оквиром историје/биографије јунака, оквиром који је неопходан као плодно тле на којем израста сећање јунака на сопствени усуд. Отуда можемо рећи да је *Кућа на осами* структурно сачињена не само од кругова који указују на композиционо устројство у целини, већ се у оквиру тих кругова узглобљавају мањи кругови који збирку шире у ова три кључа из којих појам сећања вихори као кључни појам који повезује и узглобљава како речи-кључеве тако и јунаке.

<sup>126</sup> Piter Berk, „Istorija kao društveno pamćenje”, preveo sa engleskog Željko Vučen, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, decembar, 1999, str. 83.

<sup>127</sup> Isto, str. 90.

<sup>128</sup> Jan Asman, *Kultura pamćenja*, str. 41–42.

<sup>129</sup> Moris Albvaš, „Kolektivno i istorijsko pamćenje”, preveo sa francuskog Aljoša Mimica, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, decembar, 1999, str. 63.

<sup>130</sup> Isto, str. 64.

Сећање писца приповедача *Куће на осами* категоризовало је оно што Асман назива „фигурама сећања” а које се разликују трима карактеристикама: „конкретним односом према времену и простору, конкретним односом с неком групом и реконструктивности као посебном поступку.”<sup>131</sup> Уколико ближе погледамо карактеристике, видећемо да Асман указује да су фигуре сећања „увек временски и просторно конкретне” и да подразумевају „преживљено време” и „оживљени простор”.<sup>132</sup> То значи да „заједница сећања заснива своју прошлост пре свега на основу двеју историјских тачака: посебности и трајању”.<sup>133</sup> Из тога произилази да памћење „поступа реконструктивно” јер оно „не реконструише само прошлост, оно промишља и искуство садашњости и будућности.”<sup>134</sup> У том светлу, важно је разликовати још једну двојност која је карактеристична за збирку приповедака *Кућа на осами* – приповедно време од времена приповедања, тачније речено време сећања на боравак у кући на Алифаковцу и време сећања које је условљено поларитетом памћење/сећање у исповести јунака. Зашто су Андрићу потребна два времена? Одговор је једноставан – због судбина, како човека у историји тако и човека у модерном добу. Оно што је константно у људским судбинама јесте потреба за причом и причањем као непролазним трајањем, те отуда два времена попут времена у *Проклетој авлији* у којима „стапају се логички, стилски, синтаксички и језички у једно ’чисто трајање’ из чијег аспекта нема разлике”<sup>135</sup> у темпоралној перспективи. Из тог разлога могућно је присуство јунака из турских, аустријских и модерних времена, чији колорит је саображен приповедачем као тачком из које све извире и у коју се све враћа.

Услов да приповедач/писац испише записе јесте комуникација, што је и назначено у „Уводу”, те сећања на посете и разговоре са јунацима дефинишемо као *комуникативно памћење* које „обухвата сећања која се односе на рецентну прошлост.”<sup>136</sup> И поједини јунаци који долазе приповедачу пролазе кроз облик комуникативног памћења, међутим, оно што њих маркира јесте оно што Асман назива *културним памћењем* које је „окренуто фиксираним тачкама из прошлости”<sup>137</sup> а за које „није важна фактичка историја, већ сећање”.<sup>138</sup> То је памћење у којем се „фактичка историја претвара у сећање, чиме се трансформише у мит.”<sup>139</sup> А када говори о садржајима, облицима, њиховој временској структури и носиоцима, Асман говори о моделу који има функцију. Оба облика, *комуникативно памћење* и *културно памћење*, имају почетке и мене којима се дефинишу. *Комуникативно памћење* садржи „историјско искуство у оквиру индивидуалне биографије”, које „настаје кроз интеракцију” у свакодневници у временском хоризонту „који прати садашњост у 3–4 генерације”, а чији су носиоци „без спецификације, сведоци времена у заједници сећања”.<sup>140</sup> С друге стране, *културно памћење* садржи „догађај[е] из апсолутне прошлости”, и има облик церемонијалне комуникације која у временској структури обухвата апсолутну прошлост чији су носиоци „специјализовани носиоци традиције.”<sup>141</sup> У овом дефинисању, *комуникативно памћење* је блиско ономе што маркирамо појмом СЕЋАЊА док је *културно памћење* ближе традицији и ономе што смо означили категоријом ПАМЋЕЊЕ.

Уколико сагледамо збирку у целини видећемо да је она на ужем плану састављена из концентричних кругова које обележава појам СЕЋАЊА – (1) приповедач се *сећа* куће на Алифаковцу у којој је пре неколико година провео цело једно лето; (2) сваки јунак понаособ сублимише сопствени усуд кроз сећање. На ширем плану, будући да су у питању јунаци из различитих времена, то СЕЋАЊЕ се пројектује кроз речи-кључеве који су неопходни како би се

<sup>131</sup> Jan Asman, *Kultura pamćenja*, str. 37.

<sup>132</sup> Isto;

<sup>133</sup> Isto, str. 39.

<sup>134</sup> Isto, str. 41.

<sup>135</sup> Ljubiša M. Jeremić, „Andrićevo shvatanje istorije”, str. 341.

<sup>136</sup> Jan Asman, *Kultura pamćenja*, str. 49.

<sup>137</sup> Isto, str. 51.

<sup>138</sup> Isto, str. 52.

<sup>139</sup> Isto;

<sup>140</sup> Isto, str. 55.

<sup>141</sup> Isto;

изнивелисали и груписали јунаци, али пре свега како би се кроз појмове приче и причања представило као приповедање. Јер,; „Можда 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. И то без обзира на то да ли обрађују прошлост или садашњост.” (ОПШ, 61)

Шема композиције *Кућа на осами* истовремено указује на двоструко жариште поезике. Прво жариште је оквирно и реализовано је уводном приповетком којом се упућује на разноликост тематике и јунака, и положај приповедача. Друго жариште је унутрашње, верификовано у приповести „Прича”, која у себи окупља појмове кључеве *историја – памћење – сећање*. У ова два оквира – оквира испод којег се окупљају и оквира из којег настају – садржана је целокупна поезика збирке приповедака *Куће на осами*. У структурном значењу, уводна приповетка је, као што смо већ навели оквирна прича, која је тематизовала збирку, и појединачне приповетке и отворила проблем приче и приповедања. Условно речено приповетка, „Прича” тематизовала је отворене проблеме из уводне приповетке, а положај приповедача, приче и причања, ставила у први план. Извориште је отуда и увориште, јер се у приповетку „Прича” све слива и из ње излива. Зато су важне речи-кључеви јер се њима предочава важан аспект композиције збирке.

У светлу претходно реченог, почетак збирке, и то прве три приповетке („Бонвалпаша”, „Алипаша”, „Барон”), у кључу *историје* проблематизују проблем приче и причања, дијалога којим се нарративизација креће од *историје појединачних сећања до историје опитих догађаја*. Друга целина надовезује се на прву мотивом *сећања* којем је својствен укрштај јунака и приповедача. Након „Приче” која је у себи објединила *историју* (догађаји за време Целалудинпаше) и *сећање* (тематизовано у причи о јунаку) укључило је и мотив *памћења* којим се ова приповетка означава као кључна у анализи поезике. Мотив *памћења* обједињен је посебном целином сачињеном од три приповетке „Робиња”, „Животи” и „Љубави”, и то посредством општег памћења и памћења приповедача. На крају и приповетка „Зуја” представља засебну категорију скупине, попут „Приче”, јер су се у њој стекли мотиви из све три скупине, док се мотивом *историје* она враћа на почетак. Ова три појма су од великог значаја не само за анализу *Куће на осами*, већ целокупне Андрићеве приповедачке поезике. И без обзира на то што је збирка приповедака *Кућа на осами* окупила разнолику тематiku и јунаке, преласци са приповетку на приповетку не представљају хируршки рез, већ се приповетке природно наслањају једна на другу. То је, поред мотивске структуре, постигнуто трима кључним местима – *почецима, завршецима и средином* приповедног текста

### *Двоструки почетак Куће на осами*

Композиционо-тематски и структурно, извориште *Куће на осами* представља есеј „Разговор са Гојом” који чини неопходан оквир за сагледавање генезе развоја не само теме збирке, већ приче и причања, оквир у који је смештена и беседа „О причи и причању” као жариште из којег проистиче суштина. Композиционо-тематски оквир условио је венац прича и приповедања у чијем центру се налази лик уметника у кући на Алифаковцу, жаришту око којег се налазе приче о причању и приповедању, а из којег проистиче причање као начело. На овом плану можемо говорити, уопште узев, о двојној композицији збирке. И то, збирци као „венцу приповедака” жанру који се дефинише као „збирка издвојивих и разграничених приповједака у којој постоје сигнали обједињавања, и због тих сигнала она се може читати као јединствен текст – цјелина вишег реда”.<sup>142</sup> Он је након „Другог светског рата [...] постао је

<sup>142</sup> Горан Радоњић, *Вијенац приповедака*, Просвета, Београд, 2003, стр. 21.

један од веома важних жанровских и конструктивних модела српске књижевности”<sup>143</sup> уколико се има на уму „критеријум његовог јединства”.<sup>144</sup> Критеријум јединства може се налазити на више наративних нивоа. На композиционом нивоу (у средишту *Куће на осами* се налази „Увод”) он на изврстан начин у први план поставља улогу писца/приповедача из чијег центра се шире приповести о различитим јунацима (историјске личности, ликови из сећања и савременици) временима и просторима које обједињује простор куће на Алифаковцу. Друга врста композиционог начела огледа се о *Кући на осами* као циклусу будући да на поетичком плану садржи почетак, средиште и завршетак и изузетно изражен тематско-мотивски регистар.

За збирку приповедака *Кућа на осами* карактеристичан је парадокс двоструког почетка. Када говоримо о збирци у целини говоримо о начелу почетка из којег све проистиче, и то је пре и изнад свега потреба за писањем која је саображена потреби за приповедањем, начелу из којег проистиче целина и обједињеност. С друге стране, када говоримо о појединачним приповедним остварењима, онда говоримо о приповедању које има почетак, средину и завршетак. „Парадокс почетка је то што мора постојати нешто чврсто присутно и постојеће, неки стваралачки извор или ауторитет на коме би се могао заснивати развој нове приче. Том претходном основу неопходни су претходни темељи, у неограниченим враћањима.”<sup>145</sup> Та неограничена враћања уназад утемељена су у приповедачу, наратору кроз чију свест проговарају друга лица. Да је реч о почецима јасно указују границе текста које немају само улогу да укажу на наративни импулс, већ на догађај „инцидент који иницира процес промене у заплету или радњи. После тог догађаја морају следити други догађаји, а он сам не мора нужно проистацати из њега.”<sup>146</sup> „Увод” је проспективног карактера и логички захтева приповести које му следе. У једанаест сенквентних приповести јасно је уочљиво неколико композиционих равни које су садржане у тријади почетак – средина – завршетак, и то у равни сада – некада – сада. Ово „сада” јесте дискурс унутар којег је уметнут садржај, тачније приповедање унутар којег се налази исприповедано.<sup>147</sup>

Никако не треба сметнути са ума да исприповедане животе које су се унутар темпоралног оквира „сада” наративним границама нашле у оном „некада”, представља циљ приповедања у тријадној композиционој схеми у којој су почетак и завршетак уоквирени радњом која је линеарна (долазак и одлазак јунака и глас приповедача). Средишњи део тријаде представља кључну нит из које проистиче исприповедана исповест у којој је јунак или његова особина насловљена. „Свака успешна вербална верзија сна започиње са сликом”<sup>148</sup> која је трансформише у приповедање, а „динамика интерпретације онемогућава фиксацију почетка”<sup>149</sup>, и неопходно је њихово таласање утемељено у ономе што се приповеда. У свих једанаест приповедака приповедач се враћа уназад. То враћање уназад тематски је утемељено, посебно када се ради о историјској матрици, поглед у историју да би се предочили јунаци који долазе (Бонвалпаша, Алипаша, барон). Међутим, ту су и друга враћања, пре свега у сећања која захтевају много већи напор како би се исприповедала прича јунака. У тим сећањима, јунаци који долазе по своју причу помажу приповедачу, и у том присећању јасно је уочљив композициони оквир – почетак – средина – завршетак.

„Увод” постављен као макро почетак дефинисан је као интенција, док почетак сваке наредне приповетке јесте микро почетак и „зависи од могућности мисли и језика да их супротстави, и на тај начин да се окрене од садашњости ка прошлости и поново назад, од

<sup>143</sup> Марко Недић, „Андријева *Кућа на осами* као модел приповедачког венца у новијој српској књижевности”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 311.

<sup>144</sup> Исто, стр. 311.

<sup>145</sup> J. Hillis Miller, *Reading Narrative*, University of Oklahoma Press, Norman, 1998, pp. 57.

<sup>146</sup> Džerald Prins, *Naratoški rečnik*, prevela s engleskog Brana Miladinov, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 138–139.

<sup>147</sup> Уп.: Džerald Prins, *Naratoški rečnik*, 38.

<sup>148</sup> E. W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1975, pp. 178.

<sup>149</sup> Исто, pp. 179.

комплексне ситуације ка предњој једноставности [...] од једне тачке до друге.”<sup>150</sup> Микро почеци приповедака откривају интенцију да се уради нешто на карактеристичан начин, али сваки почетак је другачији и у тој разлици се открива интенција онога о чему ће се приповедати. Почечи исприповеданих прича у *Кући на осами*, будући да се свака приповетка може читати као засебна целина, захтева враћање на почетак почетка, тачније макро почетак који стоји на почетку збирке, „Увод”, а у којем је утемељен статус писца/приповедача, његове радионице, и јунака који га посећују. С тим у вези, овај макро почетак утолико је важан јер из њега проистиче једанаест нових почетака, једанаест нових ситуација и живота, једанаест нових исповести. Због тога је статус приповедача/писца кључан за свих једанаест приповедака, јер он стоји на почетку и причу усмерава уводећи личности, оквирно их „представљајући”. Микро почеци, пак, имају своју логику, пре свега тематску. Када је у питању историјска тематика или сећање, приповедач приповедање започиње описом личности („Бонвалпаша”, „Алипаша”, „Геометар и Јулка”, „Јаков, друг из детињства”, „Прича”, „Зуја”), док ће у приповеткама „Барон” „Циркус”, „Робиња”, „Животи”, „Љубави”, писац „изаћи” из оквира приповедања и указати на свој статус као на некога на кога се „наваљује” и ко нема мира. Почечи у том контексту садрже ону наративну раван која има за циљ да се представи приповедач („Увод”), и да се представе јунаци појединачних приповести. Велш, када говори о структури, указује на то да: „Почеци, средишњи делови, и завршеци континуираног напора приповедања” захтевају и прихватају „условно дефинисање, као у дељењу драме на чинове.”<sup>151</sup> У том светлу, једанаест нарација можемо посматрати као једанаест чинова у којима читалац прати не само развој галерије ликова, већ и развој приповедача, од „Увода” до „Зује”, равноправног јунака галерије ликова *Куће на осами*.

Почеци појединачних приповедних остварења враћају се уназад, на време првобитне посете и имају за задатак да маркирају јунаке као што је Бонвалпаша („Најгрлатији и најнартљивији” (*Бн*, 15)), Алипаша („Испод мојих прозора кроз јутарњу свежину, пројаше с времена на време бивши мостарски везир са својом пратњом, Алипаша Ризванбеговић Сточевић” (*А*, 23)). Већ у приповеци „Барон” писац приповедач је експлицитнији, направљена је пауза на почетку, указујући на заједничке карактеристике својих посетилаца, што је неопходно за сумирање једног скупа личности које су обухваћене – историјским пореклом. Што се галерија ликова више обогаћује, то су почеци имплицитнији, те и фабула почиње *in medias res*. У том смислу почеци су индикативна жаришта из којих све креће – макро почетак „Увод” јесте жариште свих окупљених ликова, тачније, могло би се рећи да најављује и на једном месту окупља јунаке свих једанаест приповедака. Томе насупрот, свака приповест/исповест понаособ презентује оваплоћење јунака најављених у „Уводу”, јер „наративна структура узајамно повезује два тока композиције фабуле, ток деловања и настајање лика”.<sup>152</sup>

### *Завршеци vs двострукост почетка*

Збирка приповедака *Кућа на осами* указује на линеарност у приказивању догађаја и јунака, и што се више креће напред, глас јунака је све тиши, те се истовремено враћа на почетак. На другом нивоу, ово имплицира да је збирка начелно кружне структуре. Ова кружна структура читава се и у појединачним приповеткама – и на почетку и на крају кључно место заузима положај приповедача – и има за задатак да уведе и у средиште приповедања позиционира јунаке који приповедају. Писац/приповедач појављује се као коментатор који

<sup>150</sup> Isto, pp. 29–30.

<sup>151</sup> Alexander Welsh, „Opening and Closing *Les Misérables*”, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 30, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (Jun., 1978), University of California Press, pp. 8.

<sup>152</sup> Пол Рикер, *Сопство као други*, превео са француског Спасоје Ђузулан, Јасен, Београд, 2004, стр. 153.

обухвата оно што Рикер дефинише као „наративно јединство једног живота”<sup>153</sup>. „Почеци и завршеци у приповедању имају много заједничког јер оба арбитрирају дисјункцију у секвенци догађаја који је претпостављен конјункцији, пружајући се пре и после догађаја који су приповедани.”<sup>154</sup> Пре, у смислу наративне поставке структуре приповедања, док се после односи на време након приповедања а које је обухваћено приповедачким коментаром. Опште узев, почетак и завршетак приповедања захватају целокупне животе једним догађајем или тематиком. Тај догађај, *hybris* јунака, уоквирен је кружном концепцијом, смештајући догађај у центар наративне структуре, у његов средишњи део, и преко њега се приповеда целокупан живот. „Избори из познатих ’чињеница’ догађаја који су завршени и са којима су завршени, резултирају почецима; али завршеци, с обзиром на почетке, увек долазе касније и увек су избор нечег непознатог.”<sup>155</sup> а то непознато свакако је *hybris* живота који је изабран за приповедне целине.

Постављамо питање циља приповедања које се може прочитати у јединственом *catharsis*-у, једном прочишћавању које се марkira свршетком приповедања остављајући на крају места за писца/приповедача, медијума кроз којег јунаци говоре. *Catharsa* није само циљ, већ и логички завршетак који има још једну функцију – поновно успостављање идентитета. Оно што је за већину приповедача дефинитиван крај, смрт јунака, за приповедача *Куће на осами* представља само почетак, јер како наводи Хилис Милер: „Смрт је најмистериознији, најотворенији крај од свих.”<sup>156</sup> Та отвореност приповедања омеђена мотивом који условљава приповедање као прочишћавање маркирала је композициону отвореност збирке и немогућност њеног затварања у којој „отворени завршеци сведоче о животном путу чији су смер и коначна дражесна судбина тако сигурни да могу проћи без икакве приче.”<sup>157</sup> Ако не приповедно, збирка је затворена и заокружена на семантичком нивоу, унутарњим јединством које изискује целину. Јер „захтев за ауторитетом”,<sup>158</sup> је двострук, и то законски захтев јунака и историјски захтев наратора, који, судећи према Скотовој пракси, иду паралелно.<sup>159</sup> Отуда захтев јунака за причом живота изискује наратора који ће причу живота саобразити у приче о животима у једну целину, а крај приповедања поистоветити са крајем приче и живота.

Збирка приповедака *Кућа на осами* представља онај модел приповедања који је супротан Шехерезадином приповедању у *Хиљаду и једној ноћи*, у којој се смрт изједначава са крајем приповедања, и то на неколико нивоа. Прво, наративно јединство и структура збирке почива на приповедачу а не на јунацима. Друго, јунаци представљају маркер оних судбина и живота које треба отргнути из живота. Из тог разлога, наративизација њихових судбина није пуко морање које писац/приповедач не може да избегне, већ добро укомпоновани импулси лепеже захтева јунака да се њихова реч чује, и приповедачев захтев за оном структурном компонентом која представља маркер целине. У том светлу профилише се и исказ: „Ово су сећања из те куће и из тог времена. Тачније речено само нека од тих сећања; она о којима могу да говорим и умем нешто да кажем.” (У, 12) Жеља јунака саображена је са вољом („могу”) и могућностима и границама приповедача („умем”).

Почеци и завршеци углавном се отварају и затварају са писцем/приповедачем, а „смештање[м] новела у прошло време [...] приповедач се осигурава да акција може бити искуствена и као таква комплетна. [...] Свако утемељење је зависно од историје, али, обрнуто, баш историја увек прети сваком утемељењу: изразита жеља сваког завршетка је да утихне

<sup>153</sup> Исто, стр. 165.

<sup>154</sup> Alexander Welsh, „Opening and Closing *Les Misérables*”, pp. 10.

<sup>155</sup> Исто, pp. 11.

<sup>156</sup> Уп.: J. Hillis Miller, „The Problematic of Ending in Narrative”, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (January 1978), pp. 6.

<sup>157</sup> D. A. Miller, „Balsac’s Illusions Lost and Found”, *Yale French Studies*, No. 67, Concepts of Closure (1984), (1984), pp. Yale University Press, pp. 167.

<sup>158</sup> F. R. Hart, „Scott’s Endings: The Fictions of Authority”, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (January, 1978), pp. 52.

<sup>159</sup> Исто, pp. 52.

акцију или да још акције учини немогућим.”<sup>160</sup> Завршеци збирке приповедака *Кућа на осами* чини се да полазе од другачије поставке. Свако приповедање започиње јасно дефинисаним крајем из којег извире почетак приповедања који се природно шири ка свом свршетку јер је скоро свака приповетка створена „из перспективе једног завршетка који је већ фиксиран”<sup>161</sup> Исприповедани животи у реалистичком кључу указују да „завршеци деветнаестовековних романа скривају дубљу контрадикцију између вере да је историја бескрајна и жеље да се створи крај: то јест, завршеци су посебно наглашени јер су прокламовани против саме претпоставке приповедања о непрекидном развоју и промени.”<sup>162</sup> Управо наглашена промена јесте *hybris* јунака, и његова прича о крају.

### *Дијалогизам – маска логоцентризма*

Бавећи се проблемима поетике Достојевског, Бахтин је прошао кроз традицију тумачења и указао на поетичке постулате тумачења који су водили као дефиницији полифоније романа, а која у ужем смислу указује на „тематску слојевитост која је јасно проведена у вишеструким плановима структуре и композиције. Ово се може постићи на тај начин што се пишечево становиште помера од једног лика до другог”<sup>163</sup> попут оног у роману *Браћа Карамзови*. Бахтину је важно запажање Вјачеслава Иванова који „дефинише реализам Достојевског као реализам који није заснован на спознаји (објектној), већ на ’продирању у другог’. Принцип погледа на свет Достојевског је: потврђивање туђег ’ја’ не као објекта, већ као другог субјекта. Потврђивање туђег ’ја’ – ’ти јеси’ – то је онај задатак који, по Иванову, треба да реше јунаци Достојевског како би савладали свој етички солипсизам, своју изоловану ’идеалистичку’ свест, и претворили другог човека из сенке у истинску реалност. У основи трагичне катастрофе код Достојевског увек лежи солипсистичка изолованост јунака, његова затвореност у свој сопствени свет.”<sup>164</sup> Потврђивање туђег „ја” има за циљ успостављање личности, оне другости коју није могуће успоставити друкчије но кроз дијалог.

Говорећи о основним апсектима и типовима дијалога Мукаржовски издваја три типа који су праћени одређеним односима: (1) однос између „ја” и „ти”; (2) однос између учесника разговора и реалне, предметне ситуације која окружује ученике у тренутку разговора; (3) аспект који лежи унутар саме језичке манифестације дијалога у којој се прожима и смењује више – најмање два – контекста, за разлику од монолошке манифестације која поседује једини и непрекинути контекст.<sup>165</sup> С друге стране, унутрашњи монолог јавља се „као питање само једног субјекта, оног који проживљава психичко збивање” а које Дижарден „повезује са драмским монологом који је у суштини дијалоска манифестација” и који би се са лингвистичког становишта могао „формулисати као транспозиција дијалога у монолошки говор.”<sup>166</sup>

Зашто је ово важно за интерпретацију *Куће на осами*? Вођени ауторским и приповедачевим назнакама, али и сачуваном и доступном рукописном грађом у заоставштини нашег писца, важно је указати на генезу једне замисли. Пратећи трагове, облике и мѐне приповедних остварења, мишљења смо да можемо указати на сазревање једне дијалоске манифестације – приповедачу/писцу долазе јунаци који воде са њим дијалог. Међутим, дијалог

<sup>160</sup> Alexander Welsh, „Opening and Closing *Les Misérables*”, pp. 18.

<sup>161</sup> M. Solomon, „Bethoven’s Ninth-Symphony: The Sense of an Ending”, *Critical Inquiry*, Winter 1991, Vol. 17, No. 2, University of Chicago, pp. 299.

<sup>162</sup> Alexander Welsh, „Opening and Closing *Les Misérables*”, pp. 18. (превод М. Ломпар)

<sup>163</sup> *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1992, str. 617.

<sup>164</sup> Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 12

<sup>165</sup> J. Mukaržovski, „Dve studije o dijalogu”, preveo Aleksandar Ilić, u: *Moderna teorija drame*, priredila M. Miočinović, Nolit, Beograd, 1981, str. 267–269.

<sup>166</sup> Isto, str. 280–281.

између јунака и приповедача остао је у траговима као назнака једне тежње, те се и однос „ја” – „ти” преформулисао у дистанци саображену фокализацији како приповедача тако и јунака и добио форму приповеданог монолога у којем „заменице трећег лица замијениле су оне првог лица, а прошло вријеме замијенило је презент”.<sup>167</sup> Истовремено, у први план није постављен приповедачев став према јунаку, мада он није сасвим занемарен, већ јунаков однос према себи и животу. Дијалогизам као почетна замисао и експлицирана мисао има за циљ да приповедача уведе у свет јунака, а да јунакова исповест задобије онај облик става о себи и животу који јунаци сами не би били у стању да искажу. Отуда можемо рећи да средишње пасаже можемо означити као приповести свести и издвојити их као кључна места. Она су уоквирена почецима и завршецима као маркерима који су у функцији фокуса на оне сфере јунаковог живота који је представљен у једанаест приповедних остварења збирке. Уколико имамо на уму да је *Кућа на осами* исприповедана из једне специфичне перспективе, перспективе уназад, онда можемо рећи да свако приповедање има тенденцију да буде логоцентрично. У том светлу, крај приче у извесном смислу представља ретроспективно откривање низа наративних догађаја који у себи садрже и откривају скривену фигуру,<sup>168</sup> нит која учествује у образовању херменеутичког круга оличеног у почецима и завршецима, смештајући фокус на кључни део приповести.

Поетичка начела *Куће на осами* недвосмислено упућују на дијалог као основну замисао, начело којим гласови добијају исповедни тон. Међутим, ретко која од једанаест приповедака указује на жив дијалог (изузетак чине приповетке „Геометар и Јулка”, „Љубави” и замишљени дијалог у приповести „Животи”). Дијалог и прво лице пренебрегли су интеракцију неколико гласова неопходних за дијалогско приповедање, али је, присуством писца као свезнајућег приповедача на приповедном нивоу омогућио полифонијско приповедање. Својом техником, оно је омогућило одбацивање приповедног вишка и у први план поставило личност и његов *hybris*, који је у свом коначном облику исприповедан у трећем лицу (рукопис приповетке „Јаков, друг из детињства” указује на прво лице, док једна верзија завршетка приповетке „Алипаша” указује могућност приповедања у „ја” тону). Остављајући дијалогичност у траговима, писац је дијалог са јунацима најавио у „Уводу”, док свака приповетка представља резултат тог дијалога и исповести. У том правцу, свака приповетка задобила је кружну структуру – на почетку и на крају приповетке објављује се писац/приповедач, док је средишњи слој приповедања посвећен јунаку и његовом удесу, животу који (се) исповеда, и то посредством гласа приповедача, дакле у трећем лицу. Из тог разлога неопходно је имати на уму улогу приповедача у композиционом начелу не само збирке, већ и појединачних приповедака – он је начело збирке и постављен је у уводној приповести, док су у појединачним приповестима лако препознатљиве и његове мѐне.

Предочена анализа структуре збирке приповедака *Куће на осами* настојала је да укаже на важне композиционе и тематско-мотивске елементе који нису настали одједном, већ промишљено, и подложно многим мѐнама својственим писцима какав је Иво Андрић. Из тог разлога композиција *Куће на осами*, као последња збирка приповедака која је остала у рукопису, не напушта линеарност и хронологију, својствену свим збиркама приповедака које је писац за живота сам саставио и приредио. Ова два појма присутна у пишевом целокупном опусу изнедрила су цикличност која је на једном вишем ступњу омогућила враћање уназад, на теме које су писца опседале кроз целокупно стваралаштво и истовремено омогућила начело двострукости из којег је све проистекло. Двострукост је омогућила затвореност на ужем и отвореност на ширем композиционом плану, које се на семантичком плану обједињују и указују на затвореност збирке. То је потпомогнуто тематско-мотивским стегама међу приповеткама, али и њиховој унутрашњој организованости речима-кључевима (историја/памћење/сећање) који се релативизују и у тој релативизацији, која није

<sup>167</sup> Dorit Cohn, „Pripovijedani monolog”, prevela s engleskog Branka Kamenski, u: *Republika*, br. 1, god. XXXX (1984), str. 101.

<sup>168</sup> J. Hillis Miller, „Ariadne’s Thread: Repetition and the Narrative Line”, *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 69.



пиранделовска *као да* већ андрићевска *тако да*, омогућавају повратак основном току стваралаштва који стоји као извор – причи и причању.

О ПРИЧИ И ПРИЧАЊУ  
(НАРАТИВНА ТЕХНИКА)

Критичари су одавно учили да је објективно приповедање једно од доминантних наративних поступака Андрићевог епског опуса. Истовремено, његов приповедни стил описује се као објективан, дистанциран, непристрасан, сличан начину приповедања неког историчара или хроничара.<sup>1</sup> Такав приповедач „настоји да буде дистанциран и објективан „хроничар”, да створи утисак да се прича такорећи приповеда сама од себе, без ичијег посредовања.”<sup>2</sup> У том светлу, Ронел Александер у анализи романа *На Дрини ћуприја* увиђа да хроничар „у потпуности влада приповедањем, али остаје у позадини. У ствари, он одабира да функционише само као канал кроз који ће сам Вишеград испричати своју причу, која је истовремено и прича о читавој Босни, али и о свима нама свуда у свету.”<sup>3</sup> Доминантан наративни проседе нашег нобеловца у последњој збирци коју је сам приредио, а која је остала у рукопису услед његове смрти, присутан је, али у знатно мањој мери него што је то у његовим ранијим приповеткама. Иако се приповетке из збирке *Кућа на осами* могу читати самостално, оне су структурно, композиционо и тематски уланчане и једна из друге происходе. Из тог разлога свака приповетка или група приповедака има јединствено средиште из којег се предочавају збивања, а које је условљено како јунаком и темом, тако и приповедачем.

Поетички јединствена у композиционој структури и избору јунака, *Кућа на осами* Иве Андрића представља сплет прича и причања обухваћених током боравка писца/приповедача у кући на Алифаковцу:

„Лепо се може живети и радити у тим сарајевским кућама. У овој о којој је сада говор ја сам пре неколико година провео цело једно лето. Ово су сећања из те куће и из тог времена. Тачније речено само нека од тих сећања; она о којима могу да говорим и умем нешто да кажем.”  
(У, 12)

Проток времена, „пре неколико година”, нијансира објективност приповедања једне условно речено хронике, тачније догађаја који су се десили писцу/приповедачу у једном краћем временском опсегу (једна година) у који улази шири временски опсег (неколико векова). Ширина темпоралности погодовала је конструкцији стварности недавно прошлог времена између јаве и сна за коју је потребна она врста дистанце која улива поверење између исприповеданог и доживљаја, између приповедача и читаоца. Истовремено, њоме се изграђује један свет који се са маргине помера ка центру постављајући скрајнуте личности у центар приче и причања, пружајући им на тај начин могућност ’ускраћеног’ говора. У том правцу можемо навести Кајзерово гледиште у којем приповедач „живи у два времена, у времену својих ликова, а у њему се одлазак налази у будућности, но у исти мах живи негде далеко напријед у својој *садашњости* приповиједања, а с тога је гледишта све већ прошло.”<sup>4</sup> Двоструки временски опсег код Андрића има своје извориште – причање, и увориште – причу, и перципиран је са треће временске дистанце, времена писања као сећања на причу и причање. Из тог разлога ова збирка указује на степен више од Кајзерове дефиниције. Приповедач/писац

<sup>1</sup> Вид.: Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik, Slovo ljubve*, Beograd, 1981; Радован Вучковић, *Велика синтеза*, Књижевно издавачка задруга Алтера, Београд, Филозофски факултет Ниш, 2011.

<sup>2</sup> Адријана Марчетић, „Наративна техника у *Омер-наши Ламасу*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXII, св. 30, Београд, 2013, стр. 174.

<sup>3</sup> Ronelle Alexander, „Narrative Voice and Listener’s Choice in the Prose of Ivo Andrić”, Wayne S. Vucinich (ed.), *Andrić Revisited: The Bridge Still Stands*, 1995, (200–230), pp. 203. Цитирано према: Адријана Марчетић, „Наративна техника у *Омер-наши Ламасу*”, стр. 174.

<sup>4</sup> Wolfgang Kayzer, „Тко pripovijeda roman” preveo Zdenko Škreb, u: *Teorijska misao o književnosti*, prir. Petar Milosavljević, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 518.

*Куће на осами* јесте *говорник*, јунак кроз којег је у највећем броју случајева преломљена фокализација јунака и њихових судбина, те приповедач припаја доживљај јунака и времена из којег јунаци долазе и маркира садашњу ситуацију у којој се приповести дешавају. С друге стране, уводном приповетком садашња приповедна ситуација перципира се као већ прошла с тачке гледишта приповедача. Ова трострукост указује на обликовање времена и простора приповедања (о чему ће посебно бити речи) као конструкције у којој је у првом плану јунак и његова судбина у једном драматичном тренутку. Зато ове приповетке уравнотежено представљају ону врсту приче и причања које радњу премештају у доживљај.

Пажљиво и никако случајно обликовани и распоређени наративи и јунаци прошли су генезу обликовања у равни приповедне технике, на шта упућује не само сачувана рукописна грађа већ и многобројни записи у пишчевим бележницама. Мёне нашег писца у приповедачком обликовању у највећем броју случајева могућно је пратити у рукописној грађи сачуваних верзија и варијаната. То указује да је Андрић приповедни исказ највише обликовао у две фазе – аутографима и дактилограма – првој и другој фази рада на приповеткама, док су касније промене ретко већих измена на наративном нивоу, изузев у неколико карактеристичних случајева након првог штампаног издања приповетке.<sup>5</sup>

Приповетке окупљене у овој збирци условно речено садашњи доживљај смештају изнад прошле радње; доживљај ликова изнад догађаја који су довели до судбинских преокрета; осећање актуелности изнад осећања прошлог. То је условило да се прошли догађаји читавају у мрежу не само савремености већ свевремености. Све то указује на пишчево утемељење и верификовање модерног приповедача започетог у збирци приповедака *Лица*. Збирка приповедака *Кућа на осами* садржи сопствену логику приче и причања. Она се ишчитава на нивоу речи-кључева у структурном смислу (историја, сећање, памћење). У приповедном контексту, приче су уклопљене логиком тематско-мотивских целина, заплета и судбина. Из тог укрштаја израсла је композициона структура која је изнивелисала приповедни аспект чиме се успоставила одређена врста равнотеже тако да се причање не оптерети садржајношћу, док је у срж постављено причање и приповедање. Отуда за живота необјављена збирка приповедака представља резултат напора приповедача да исприповедане животе прикаже у њиховој свеобухватности. Свака пажљивија анализа исприповеданих секвенци живота указује на наративно јединство маркирано у уводној приповести. Јер, уводна приповетка на изврстан

---

<sup>5</sup> У низу радова проистеклих из рада приређивача на критичком издању приповедака Иве Андрића уочено је да наш писац неретко мења приповедни текст и након првог штампаног издања. У том смислу занимљиво је навести приповетке у којима су промене присутне: „Анкина времена” (КИДИА I/2), „Велетовци” (КИДИА II/6), „Чаша” (КИДИА II/6), „Случај Стевана Карајана” (КИДИА II/8), „Немирна година” тј. „На шилтету” (КИДИА II/9), „Панорама” (КИДИА II/9), „Јелена, жена које нема”, тј. „На путовању” (КИДИА II/10). Вид.: Слађана Јаћимовић, „Пишчева модерност и критичарски хоризонт очекивања – збирка Лица Иве Андрића”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 129–140; Зорица Несторовић, „Грађа у збирци приповедака Иве Андрића из 1931. године”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 331–343; Драгана Грбић, „Приповетке Иве Андрића у Српском књижевном гласнику”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 345–365; Милан Алексић, „Андрићева прва збирка приповедака – одабир и композиција”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 367–381; Марија Благојевић, „Рукописна грађа приповедака Иве Андрића – реконструкција Нових приповедака”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 383–397; Зорица Несторовић, „Однос приповедања и смрти у Причи о везировом слону Иве Андрића”, у: *Глас CDXXIX Српске академије наука и уметности, Одељење језика и књижевности*, књ. 31, Београд, 2019, стр. 133–154; Слађана Јаћимовић, „Мала збирка малих приповедака – генеза и композиција збирке Лица Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 251–268; Часлав Николић, „Перспективе читања критичког издања збирке приповедака Лица Иве Андрића: ’Летовање на југу’”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 269–283.

начин захтева и једну врсту поверења према писцу/приповедачу који не преузима апсолутну одговорност исприповеданог, што потврђује и исказ да су то „она [сећања] о којима могу да говорим и уем нешто да кажем” (У, 12).

Збирка остала у рукопису услед пишчеве смрти представља скуп приповедних поступака у којима се огледа распон Андрићевог приповедачког ткања – од традиционалног ка модерном – јер *Кућа на осами* презентује оно што су *Лица* отворила – писца чији сензибилитет и поступак указују на модерност приповедања. Изграђена сва у знаку „двојства”, ова збирка јесте спој традиционалног и модерног, традиционалног у контексту оних тема и мотива који су и раније присутни у пишчевом стваралаштву, модерног у увођењу нове сензибилности, односа приповедача према исприповеданом и ономе о чему се приповеда. Прецизније речено, Андрић у свом књижевном делу као модерни писац „рефлектује могућност књижевности саме”<sup>6</sup> и развија причу и могућности њеног казивања.

Приповедач *Куће на осами* експлициран је у „Уводу”, и то као приповедач који са одређене временске дистанце приповеда о доживљајима из сарајевске куће на Алифаковцу. Проток времена (две године) писцу/приповедачу је важан и представља кључни чинилац у обликовању приповедних секвенци и успостављању дистанце између доживљеног и приповеданог. Принцип „двојства” увео је разликовање приповедача/писца *Куће на осами* и приповедаче који исповедају своје сегменте живота водећи разговор са писцем. Њих разликује наративна инстанца која прича причу.<sup>7</sup> Управо она писца/приповедача омеђава као самосталног јунака који се у просторима између сна и јаве бори са надолazeћим причама и уређује их на онај начин на који његови посетиоци и очекују, на уметнички. Зато је важно успоставити границу између традиционалног и модерног и одговорити на питање ко приповеда у *Кући на осами*?

### *И традиционално и модерно*

Уводна приповетка збирке приповедака *Куће на осами* издвојила је писца/приповедача као инстанцу која маркира целокупну збирку. Писац/приповедач наративизује догађаје и личности из сусрета пре две године, а да би у томе успео и успоставио приповедна начела, „Увод” се карактерише из двоструког угла – угла приповедача и угла јунака куће на Алифаковцу. Ова двострука карактеризација има за циљ да укаже на уведени мотив „двојства” и на ону врсту двострукости која је неопходна како би се успоставио временски континуитет и постигао „наративни уговор” између приповедача и наратера „који стоји као темељ самог постојања приповедања и утиче на његов облик”.<sup>8</sup> За разлику од традиционалних облика и форми приповедања, приповедач *Куће на осами* модернизује однос приповедача и наратера и указује на чин непосредности који се поставља као услов за приповедно јединство.

Наративизација догађаја пре две године у кући на Алифаковцу ретроспективног је карактера, те „Увод” или почетак има двоструку улогу. Прво, у темељу приповедне ситуације стоји *силенса* којом се ситуације и догађаји групишу не према „хронолошком принципу (него према просторном, тематском и сл.)”.<sup>9</sup> Друго, експлицитна „двојност” присутна приликом градње куће на Алифаковцу најављује наративну „двојност” збирке. Ова двострукост имплицитно представља увођење у сложену причу у којој је могућно увидети методе „везивања, уметања или алтернација”<sup>10</sup> експлициране већ у „Уводу”.

<sup>6</sup> Милан Дамњановић, „Лепота – знак – историчност. Андрић и естетика”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994. стр. 12.

<sup>7</sup> Уп.: Mike Bal, *Naratologija*, prevela Rastislava Mirković, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2000, str. 21.

<sup>8</sup> Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, prevela Brana Miladinov, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 120.

<sup>9</sup> Isto, str. 180.

<sup>10</sup> Isto, str. 187.

Писац/приповедач „Увода” утемељен је као наратор који своју улогу пребацује јунацима који долазе, док се он дефинише као привремени станар, дакле као јунак који слуша приповедање и повремено учествује у дијалогу. Двострука улога писца/приповедача иманентна је двострукости приповедне ситуације. Ова двострукост преноси се различитим механизмима на остале појединачне приповетке, због чега је свака приповетка понаособ случај за себе, у чему се огледа пишчева модерност. То је најбоље експлицирано у опису куће на Алифаковцу – „и све то не би имало овај хибридни изглед грађевине код чијег су подизања жеље и планови ишли у једном правцу, путем нечег новог и непознатог, а руке, очи и сва човекова унутрашњост вукли у другом, ка старом и уобичајеном.” (У, 11) Хибридни изглед грађевине сликовито упућује на „хибридни изглед” прича окупљених у збирци. Традиционални модел приповедања својствен Андрићу није у потпуности замењен, већ су уведени елементи који традиционалне облике приповедања усложњавају. На првом месту постављен је чин причања за којим следи чин приповедања, или женетовски речено, фокализација је поверена субјектима нарације, јунацима, чија се тачка гледишта језички материјализује кроз чин приповедања. Односно, до изражаја долази објективност приповедања која проистиче из субјективности дискурса.<sup>11</sup> Ови чиновни су међусобно условљени и један без другог не могу. Јер, чин причања захтева чин писања, а свако писање је засновано на неком причању. Овако постављена постхумна збирка *Кућа на осами* презентује чиновне појединих од многобројних ликова и судбина које су писцу/приповедачу испричане.

Смена традиционалног и модерног огледа се на неколико нивоа. Традиционално приповедање везује се првенствено за причу, и то фабулу, „која може бити више или мање разрађена. У вези са фабулом спомињу се и други појмови од којих су најважнији *мотив* (јединица садржаја и носилац смисла), *спона* (термин В. Шкловског који означава улажење мотива у веће јединице), *ситуација* (узајамни однос ликова на одређеном ступњу приповиједања) и *тема* (подручје или проблем који се налази у основи прознога дјела).”<sup>12</sup> На том плану, интересантно је да спорадично појављивање традиционалног приповедача у трећем лицу условљава и првобитног приповедача у првом лицу, онај облик од којег је приповедна ситуација филтрирана и првобитно исприповедана. Кретање од првог ка трећем лицу јесте и кретање од субјективног ка објективном и једном виду деперсонализације садржаја која се јавља и у оним случајевима када је могуће приповедати из „ја” позиције.

Традиционално приповедање, везано за већи део Андрићевог стваралаштва, у збирци *Кућа на осами* уоквирено је менама које су писца/приповедача оквалификовале као модерног приповедача. Доминантно постављена прича једног „ја” започета традиционално, као што је почетак „Увода”, отворила је нови моменат – незнање приповедача, односно, питање веродостојности што је пренето *приповеданим монологом, током свести* и/или техником веродостојног преношења исприповеданог у *првом лицу*. Прича се гради на прустовском *протеклом времену*, због чега је оно традиционално – сужено на појам „свезнајућег” писца/приповедача као спољњег тумача фиктивног света. Традиционално се супротставља појму објективисања, ишчезавању аутора као посредника између читаоца и предочене грађе. Међутим, Андрићев поступак је унеколико другачији. Оквир приповести о лицима која посећују писца и исповедају своје животе исприповедан је из оне равни која подразумева дијегезу приповедача – приповедач је део дијегезе коју предочава али он није истовремено и лик у приповеданим ситуацијама и догађајима, већ је он, према наратолошким узусима, хетеродијегетички приповедач који није лик у приповеданим ситуацијама и догађајима.<sup>13</sup>

Индикативно је постојање различитих тачака гледишта које своје упориште налазе у доживљеном и проживљеном причању. Различите перспективе условиле су модерног

<sup>11</sup> Žerar Ženet, *Figure*, odabrala i prevela Mirjana Miočinović, „Vuk Karadžić”, Beograd, 1986, str. 97. НАПОМЕНА: Женет прави „разлику између два типа исказа, наративног и не-наративног, односно између ’приповедања’ и ’говора’” чиме указује „на границе приповедног жанра као таквог.” Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, drugo izdanje, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2004, str. 40.

<sup>12</sup> *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1992, str. 616.

<sup>13</sup> Вид.: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, str. 68–69.

приповедача и различите наративне технике. Груписање јунака и њихових исповести, о чему најјасније сведочи генеза садржаја збирке, предочава различите могућности израза. Можемо рећи да се од дванаест приповедака у збирци, приповедач као лик/јунак појављује у свим приповедним ситуацијама, али је различито нивелисан. Он на почетку ствара приповедну ситуацију, док у приповеци „Бонвалпаша” у њу не улази већ остаје у позицији свезнајућег приповедача и приповеда са одређене дистанце. Међутим, у свакој наредној приповеци приметан је не само приповедачев однос према јунацима, већ и његово мењање будући да у једном тренутку постаје и учесник догађаја. У том светлу, прожимање прошлог и садашњег врхуни у осећању историје које „укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости; осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература, почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак.”<sup>14</sup>

Стваралачка поетика поступка у *Кући на осами* осветљава Андрића у модерном књижевном изразу који се није одвојио од свог традиционалног приповедног израза, већ га је обогатио приповедним поступцима који раскриљују писца у његовој модерности, и то изнад свега употребом различитих типова монолога (унутрашњи, приповедани...) и можда највише тока свести. А све то, у спрези са традиционалним облицима писања и традиционалног схватања естетике и поетике. У том светлу наш нобеловац указује на генезу стваралачке радионице до свог последњег за живота необјављеног дела.

### *Ко приповеда у Кући на осами*

Попут чињенице да фра-Петрово причање у *Проклетој авлији* није пренето у аутентичном облику већ према сећању,<sup>15</sup> а у светлу нових сазнања првобитна замисао био је приповедач који ће користити технику приповедања у првом лицу,<sup>16</sup> тако се и причања ликова у *Кући на осами* доносе према сећању писца/приповедача. Приповедач у уметничкој форми уобличава јунаке и њихове судбине када:

„затрепере у мени, саме од себе, испрекидане нити отпочетих прича. Нуде се, буде ме и збуњују. И после, кад се спремим и седнем за посао, не престају да наваљују лица из прича и одломци њихових разговора, размишљања и поступака, са множином јасно одређених појединости.” (У, 13)

Приповедач представљен у „Уводу” надређени је приповедач свих прича и причања једанаест приповедних ситуација у збирци и самоокарактерисан је као „писац” који, за разлику од људи око њега, има позив који захтева одређене специфичности:

„ја *расејано* гледам слике и предмете око себе као туђе и нове и, правећи се невешт, очекујем да мој посао отпочне у мени. Са наивним лукавством (кога ја ту заваравам и зашто?) тражим јуче прекинуту нит моје приче, трудећи се да изгледам као човек који не тражи ништа, послушкујем да ли се јавља у мени њен глас, *спреман да се сав претворим у причу, у делић једне приче, у један призор или једно њено лице.* [...]

<sup>14</sup> Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, drugo izdanje, Logos Art / Edicija, Beograd, 2010, str. 741.

<sup>15</sup> Више о овоме: Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, Нолит, Београд, 1979, стр. 129.

<sup>16</sup> Андрићево двоумљење „о употреби приповедачке перспективе посведочена је и на кошуљици у којој се данас чувају дактилограми првообјављеног одломка и целине романа. На кошуљици је написано: 'Da li u I licu? str. 3'. [Милан Алексић], „Напомене о критичком издању романа *Проклета авлија* Иве Андрића”, у: КИДИА IV/19, стр. 301.

Али бива да мој дан отпочне и друкчије, да не вребам и не очекујем ја моје приче него оне мене, и то одједном. [...] *не престају да наваљују лица из прича и одломци њихових разговора, размишљања и поступака, са множином јасно одређених појединости.*" (У, 12–13)<sup>17</sup>

Модерност приповедања условила је постојање неколико приповедних нивоа, а мене су биле неопходне не би ли се успоставила не само дистанца, већ једна врста приповедне зрелости која је отворила питање писања/приповедања. Приповедање живота и судбина једанаест лица која траже писца условило је два момента: исповест јунака и приповедање јунака и(ли) приповедача, односно прво лице обојено субјективним приповедањем и треће лице којем је субјективно приповедање објективизовано. Постојање два лица/модуса присутна у збирци – оно субјективно и оно објективно – несумњиво постоји и у „Уводу” чиме је најављен приповедни дуализам, који је субјективно филтрирао и објективизовао не би ли успоставио објективно приповедање формом приповеданог монолога.

Међутим, нису све приповести исприповедане на тај начин. Већ у уводној приповеци првом реченицом, „То је једносратна кућа на стрмом Алифаковцу, при самом врху, мало подаље од осталих.” (У, 11), чини се да се оглашава свезнајући, објективни приповедач у трећем лицу. Опис куће и простора у који долазе јунаци, и то не по фабули, већ по мотивацији, неопходан је и из још једне перспективе – неутралности, како писца/приповедача, тако и јунака. Већ у другом, интимнијем, лирском делу „Увода” појављује се приповедач у првом лицу, те истовремено указује на фокус почетка приповедања: „У овој о којој је сада говор ја сам пре неколико година провео цело једно лето.” (У, 12) Већ је овим уводом указано на комплексност наративног нивоа и утемељено кретање тачке гледишта. Из равни маске трећег лица приповедач указује на елементе у којима се осећа као странац и посетилац, и истовремено припрема простор за објективно приповедање. Исто тако, премештањем тачке гледишта на прво лице наглашен је статус приповедача – његов субјективан став према ономе што је исприповедано указује на приповедачеву улогу у процесу *транспозиције*.

Приповедач *Куће на осами*, сем у појединим случајевима, није учесник догађаја о којима се приповеда. Илузија присуства приповедача о догађајима који су исповедани представља ону раван приповедања која има за циљ веродостојност исприповеданог. С друге стране, приповедач јесте учесник оних ствари и догађаја који су предмет простора датог у трећем лицу – он је објективни слушалац исповести. У свакој приповеци писац/приповедач излази из равни објективности и у форми првог лица уводи ликове и опрашта се са њима. Истовремено, у самом приповедању присутно је неколико равни. Прво лице „Увода” утемељује приповедача који се налази у средишту једног света између сна и јаве и који егзистира у одређеном простору. То је приповедач са унутрашњом фокализацијом у којој је доминантна променљива опажајна тачка гледишта.<sup>18</sup> Истовремено, прво лице указује на „идентитет егзистенцијалних подручја приповедача и осталих ликова” који је „несумњив”.<sup>19</sup> Ова перспектива у „Уводу” најављује приповедне транспозиције у збирци. А тип транспозиције условљен је јунаком и његовом судбином.

У приповедању судбина карактеристично је да писац/приповедач започиње приповедање из илузије садашњег тренутка, из оног фокуса који бива смештен у одређену ситуацију/расположење одакле извире и јунак који (не)стрпљиво чека или ненајављено долази. Имајући на уму да приповедач иступа као јунак који слуша исповести, постављамо питање ко прича причу, какав је статус приповедача, где је извориште нарације и угао из којег се сагледавају догађаји, са које тачке гледишта се описују људске судбине и проживљавања јунака?

Последња Андрићева збирка у том правцу представља последњи ступањ пишчеве модерности у жанру у којем се утемељио и који му је био примарни. То је модерност којом се

<sup>17</sup> Наша наглашавања у тексту.

<sup>18</sup> Вид.: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, str. 216.

<sup>19</sup> Franc Štancl, „Novi pristup tipičnim pripovednim situacijama”, sa nemačkog preveo Đorđe Jovanović, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu*, br. 07, mart 1995, str. 89.

маркира оно што је традиционално (објективни приповедач) али се у систему приповедања уклања, штавише, чини се да традиционално бива потиснуто модерним које је у *Кући на осами* изразито наглашено. Разлог за уклањање објективног приповедача навела је Вирдинија Вулф рекавши „да је живот постао непрозирно мрачан, па да више не допушта миран поглед и свезнање; задатак је романописца, по њезину мишљењу, да живот прикаже вјерно у његовој несхватљивости и расцјепканости.”<sup>20</sup> Овај став недвосмислено допуњава Гетеово схватање писања романа које Кајзер такође наводи: „Роман је субјективна епопеја, у којој је писац затражио допуштење да свијет прикаже на свој начин. Пита се, дакле, само има ли он, доиста, свој начин; све ће друго доћи само од себе”.<sup>21</sup> У ова два става важно је уочити да *субјективност* и *свој начин* јесу они елементи који стоје на вододелници приповедачког поступка код Андрића, који велику форму замењује кратком причом о великим и страшним судбинама, о великим и малим људима. У том процесу објективно поуздано приповедање надопуњује се субјективним исказима о оним стварима које приповедач није кадар да зна, те се истинитост своди на јунака и његову доминантну реч којој се верује, али која је модификована.

Питање статуса приповедача и онога ко приповеда неодвојиво је од питања објективности/субјективности исказа, те истинитости/неистинитости (ис)приповеданог. Временска дистанца испричаног и исприповеданог условила је два нивоа приповедања у *Кући на осами* које Женет разликује, „приповедање догађаја” и „приповедање речи”.<sup>22</sup> *Приповедање догађаја* подразумева да писац/приповедач, који се сада оглашава, приповеда о ономе што се догодило пре две године у кући на Алифаковцу. Овај ниво приповедања истовремено указује на постојање овог јунака у једном положају који је све време променљив, зависно од перспективе коју заузима. С друге стране, *приповедање речи* представља приповедање испричаних прича изнутра, дакле оног ступња који се у приповедању маркира као приповедани монолог, а који је временски ситуиран у време пре две године. Овај поступак умногоме погодује збирци у целини и омогућава да се разлучи оно што припада приповедачу и његовом знању од онога што је знање ликова. Ово је од велике важности уколико знамо да се истовремено садржај говорења своди на минимум, посебно уколико се има на уму да је сама *реч* јунака и њиховог знања *реч* првог нивоа која је сама по себи постала догађај. Стога треба уочити да приповедање речи постаје приповедање догађаја и да, ма колико то заправо припадало јунацима који поседују знање о ономе што приповедају, *реч* је провучена кроз приповедачеву свест и постала *догађај* прве врсте. Иако је евидентно да постоје две приповести, тешко је говорити о постојању приповести у приповести, већ је пре могућно разлучити танане нивое унутар њих. Зато се Мике Бал осврће на Женетову тврдњу која гласи: „’сваки догађај о којем се прича у некој приповести налази [се] на дијегетичком нивоу који је виши од нивоа на коме се налази наративни чин коју ту приповест производи’ (238)” те наводи: „Уопште, у *метанприповести*, приповедач је, будући да се појављује у улози јунака, везан за примарну приповест, па стога чини део њеног дијегетичког света.”<sup>23</sup> Приповедач *Куће на осами* успоставља две врсте дијегезе, и то унутар приповести, и та веза је каузална и има експликативну функцију, и између приповести унутар збирке, и та веза је тематска, будући да „не подразумева никакав просторно-временски континуитет између две приповести.”<sup>24</sup>

Можемо рећи да је приповедање маркирано из неколико равни, те да судбина јунака представља одлучујући фактор за наративни поступак. Отуда је приповетка „Бонвалпаша” која отвара врата јунацима који за њим следе исприповедана из угла надређеног приповедача у чијем средишту је јунак приповетке, односно у *трећем лицу*. Једна, већа група приповедака, исприповедана је поступком *приповеданог монолога* („Алипаша”, „Барон”, „Циркус”, Јаков,

<sup>20</sup> Wolfgang Kajzer, „Тко pripovijeda roman”, str. 511.

<sup>21</sup> Исто, str. 515.

<sup>22</sup> Вид.: Mieke Bal, „Naracija i fokalizacija”, prevela sa francuskog Jelena Novaković, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu*, br. 08, april 1995, str. 72.

<sup>23</sup> Исто;

<sup>24</sup> Исто;



друг из детињства”, „Прича”, „Зуја”). Две приповетке исприповедане су кроз дијалог приповедача и јунака („Геометар и Јулка”, „Љубави”), док приповетком „Животи” доминира маска дијалога. На крају, у приповеци „Робиња” доминира техника *тока свести*.

### *Приповедани монолог*

Сагледана у целини, притом узимајући у обзир претходно наведене изузетке, у збирци приповедача *Кућа на осами* доминира *приповедани монолог*<sup>25</sup> који маскира приповедну инстанцу. Дакле, она врста приповедања којој је „својствено да се збивања предочавају из *унутрашње* перспективе неке од личности” те „приповедач поставља ’фокус’ или ’тачку гледишта’ у свест неког свог јунака и затим својим речима, дакле у 3. лицу, предочава како се збивања одражавају у његовој свести.”<sup>26</sup> Приповедач у појединим приповеткама пружа прилику јунаку да говори („Љубави”), тај говор маскира („Животи”) или јунаци говоре кроз приповедача. То значи да је доминантна она инстанца у којој је прво лице замењено трећим, док преовлађује оно време које презентује радњу. Из тог разлога је, будући да се јунак исповеда са одређене дистанце, узето прошло време. Облик прошлог времена је од кључне важности јер у приповедним сегментима, пре свега на почецима и крајевима приповедног текста, доминира презент, иако од причања до писања постоји одређени временски континуитет. Зато је била неопходна нивелација приповедања надређеног приповедача и *приповеданог монолога* у којем је, за маркирање прошлих или даљих времена, доминантан перфекат.

*Приповедани монолог* подразумева пре оно што јунак мисли о себи, неголи оно што у њему извештава његов приповедач,<sup>27</sup> и упућује на преображај „језика ликове мисли у приповједни језик прознога трећег лица”, тј. „поступак којим се приказује ликова мисао у властитом идиому док траје референција трећег лица и основно глаголско вријеме приповиједања.”<sup>28</sup> Приповедани монолог постоји напореда са приповедањем у првом лицу, и указује на транспарентност приповедне инстанце која и прави разлику између приповедања кроз лик и приповеданог монолога. Јер, „приповиједање кроз лик нуди приповиједаном монологу оптимално пребивалиште”, док „приповиједани монолог покрива врхунац приповиједања кроз лик.”<sup>29</sup> Зато се он у науци схвата „самом сржи приповиједања кроз лик, ако не и приповиједања самог: као тренутак кад је нит карактерове мисли најгушће уткана у текстуру приповиједања у трећем лицу.”<sup>30</sup> Имајући ово на уму, можемо рећи да се збирка *Кућа на осами* рефлектује као приповест свести у којој је доминантно треће лице заменило прво лице, и усредсређује се „на умни или осећајни живот својих ликова.”<sup>31</sup>

Употреба трећег лица условила је паралелно постојање приповедача и приповедача сопствених прича, у којем се писац/приповедач поистовећује са приповедачима и њиховим исповестима, али ни у ком случају не постаје њихова истоветност.<sup>32</sup> Ово је важно јер не треба сметнути са ума да су исповести Алипаше, барона Дорна, Ромуалда Беранека, Јакова, Ибрахима ефендије Шкаре и Зује исприповедане у трећем лицу из њихове перспективе. Разлог за то налазимо у дискурсу јунака, јер „извештај о дискурсу лика углавном је сачињен од речи које препознатљиво припадају лику.”<sup>33</sup> и то дискурсу који је уметнички уобличен и филтриран

<sup>25</sup> Термин Дорит Кон. У науци се још користе термини *доживљени говор*, и *слободни индиректни стил/говор*.

<sup>26</sup> Адријана Марчетић, „Наративна техника у *Омер-паши Латасу*”, стр. 174–175.

<sup>27</sup> Dorit Cohn, „Pripovijedani monolog”, prevela s engleskog Branka Kamenski, u: *Republika*, br. 1, god. XXXX (1984), str. 102.

<sup>28</sup> Isto, str. 102.

<sup>29</sup> Isto, str. 113.

<sup>30</sup> Isto;

<sup>31</sup> Isto, str. 115.

<sup>32</sup> Уп.: Doritt Cohn, „Pripovijedani monolog”, str. 114–115.

<sup>33</sup> Džerald Prins, *Naratoški rečnik*, str. 153.

кроз треће лице свезнајућег приповедача. Међутим, код Андрића се поступком приповеданог монолога, пребацивањем првог у треће лице и уједначавањем глаголског времена, не преводи приповедани монолог у унутрашњи<sup>34</sup> нити у ток свести јер „унутрашњи монолог [...] био би представљање мисли, али не и опажаја и утисака, док би ток свести био представљање управо утисака и опажаја”.<sup>35</sup> Да би приповедани монолог могао бити употребљен, неопходно је приповедање започети из неутралне и објективне приповедне тачке, описом специфичног места или ситуације, и постепено сужавати свој фокус на ум јунака.<sup>36</sup> Ум јунака преломљен је кроз фокус писца/приповедача који *hybris* и тескобу јунака доноси са дистанце којом се субјективни исказ првог лица објективизује и кроз објективизацију, чему погодује и временска дистанца, допушта да буде исприповедана.

„Пролазници су, у већини, закретали главу у страну од страха и сажаљења, јер је било заиста неподношљиво гледати тако наглу пропаст и толики јад коме нико помоћи не може и не сме. Само је један млађи дућанџија у Доњем Вакуфу бацио страх под ноге и нашао у себи снаге да му приђе насред чаршије и, поздравивши га уљудно, упита да ли му што треба. Војници су одгурнули тога човека, ошинули мазгу, и поворка је брзо продужила пут. Алипаша, који није право ни видео свог непознатог поштоваоца, одговорио му је споро и много доцније, кад је већ био далеко од њега. Муклим, неразумљивим речима из безубих уста, зараслих у браду и бркове, рекао је да му не треба ништа, јер га је Алах и раније увек подржавао, а сада, откако је неправедно допао ропства и невоље, помаже га и дарује више но икад свим што му треба. То је изговорио некуд у висине, изнад свега што га је окружавало. Уопште, Алипаша је последњи део свога пута прешао као у неком заносу. Гледајући брижна лица и оборене главе сељака и грађана око себе, он је осећао потребу да их теши и охрабрује као да су они сужњи, а он здрав, моћан и слободан.

Са постоља свога страдања, као са највише планине, он је сагледао и увидео, каже, неке истине о људима и људским односима, боље и јасније него икад раније у своме животу. Али све је то угашено оним аскерским метком под шатором у Добрињу, просуто заједно са његовим мозгом и видом, и тако заувек изгубљено. А то, чини му се, није право.” (А, 33–34)

Прве три реченице наведеног одломка исприповедане су објективним гласом хроничара, из свезнајуће перспективе, јер приповедач „зна” шта је светина осећала док је посматрала пониженог Алипашу на мазги, али и шта је млади дућанџија осећао при одлуци да приђе, поздрави и упита Алипашу „да ли му што треба”. Од четврте реченице наведеног одломка, и даље је доминантан глас свезнајућег приповедача, али фокус више не припада њему већ Алипаше и његовој мисли о божијој правди коју јунак изговора „некуд у висине”. Крај пасуса обележила је Алипашина тачка гледишта у погледу на светину која га окружује („Гледајући брижна лица и оборене главе сељака и грађана око себе, он је осећао потребу да их теши и охрабрује као да су они сужњи, а он здрав, моћан и слободан.”<sup>37</sup>) а у којој долази до замена позиција, тј. јунак се поставља на место посматрача, док њих ставља на своје место, те тешењем људи око себе, Алипаша теши себе. И у одломку наредног пасуса задржана је форма приповеданог монолога која је маркирана облицима „каже” и „чини му се”.

За разлику од приповетке „Алипаша” у приповеци „Барон” јавља се и прво лице унутар приповедања у трећем лицу. Оно се може тумачити афективним набојем јунака израженим у његовој потреби да му било ко поверује, у чему се огледа једна доминантна психолошка мотивација за исповедање надређеном приповедачу:

„Шта, у ствари, тражи барон Дорн? Човека који би му поверовао. Годинама он страшно прича и лаже, и срамоти се у очима људи, и троши време и губи углед, а целим својим јаловим животом и свим својим излишним лагањем моли само једно: *дајте, смилујте се, и поверујте*

<sup>34</sup> Уп.: Doritt Cohn, „Pripovijedani monolog”, str. 102.

<sup>35</sup> Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, str. 217.

<sup>36</sup> Doritt Cohn, „Pripovijedani monolog”, str. 118.

<sup>37</sup> Наша наглашавања у тексту.

*ми! Само једном, само за тренутак, да моја лаж буде исто што и та ваша истина, па после нека та свемоћна и неумољива, хладна и мени неразумљива истина влада свуда, вечно и потпуно. Само једном! Па да се и ја избавим и ослободим. – Једног јединог човека он тражи који би му у једном секунду поверовао, али потпуно, без сенке сумње, без трага колебања.” (Б, 42)<sup>38</sup>*

За разлику од приповетке „Барон”, прво лице у приповеци „Циркус” означено је наводницима: „Да, био сам, неурачунљив, али само онда кад сам онако лудо пожелео младу и ситну жену са жице; иначе, ни пре ни после тога. Уосталом, то је моја несрећа, моја лична ствар. Па зар је право да за то будем кажњен и изгубим све своје, и саму слободу.” (Ц, 70–71) Разлог за прво лице такође је афективни набој јунака у којем се ишчитава његово страдање.

У приповеци „Циркус” доминантно је неколико перспектива које су преломљене кроз Ромуалда Беранека, Етелку и Ану. Перспектива његове жене Ане огледа се у перспективи краја: „Она умире, каже, а за себе нема више шта да брине.” (Ц, 67) Етелкина тачка гледишта истакнута је њеним новим положајем и читава се као перспектива почетка: „Жели, каже, да има дете; наравно не са њим, јер је он – то и сам зна – јалов и немоћан, а и кад то не би био, она неће дете од њега, него до Сиворија. [...] И говорећи то, гледала му је право у очи, без узбуђења, без мржње, хладно и расејано.” (Ц, 69) Ромуалдова тачка гледишта преломљена је кроз призму свезнајућег приповедача („и он је најпосле схватио. То што је малочас стајало пред њим и говорило му што нико жив смислити није могао, а још мање другом човеку у лице казати, то и није Етелка, девојка коју је он упознао и пожелео, танку и глатку као склизак миришљавог сапуна, него сама смрт и црна пропаст којој се није требало примицати и од које се сад ваља бранити.” (Ц, 69)).

И приповетка „Зуја” задржала је јунакињину тачку гледишта преломљену кроз приповедачев глас. Најексплицитнији пример Зујине тачке гледишта налази се у причи о силовању, причи која представља Зујину граничну ситуацију. Траума изазвана силовањем мења њен фокус, јер од тог тренутка она није у стању да сагледа не само целину, већ и сам догађај који као да је обавијен маглом, те причу о себи замењује причом о породици Алексић. Тај део почиње и завршава се јунакињиним тачком гледишта у којој је доминантно кретање од сумрака до потпуног помрачења што је семантички повезано са јунакињиним свешћу и њеном немогућношћу да артикулише брутални чин. То је условило да субјективни исказ буде преломљен кроз глас приповедача.

„Гледала је низ воду, па у небо и последње трагове светлости у њему.

[...]

Шта чини са њом и шта хоће од ње? Пита се са немоћном мржњом, и гута сузе, обилне и горке. Нека страшна сила хоће да је проломи по средини, раскине и поцепа у комаде. То ће учинити сигурно ако настави да је овако повија и притиште. Овако, ваљда, убијају човека. И ко то може издржати? [...] Тај бол и тај терет у њој и на њој. Томе се не можеш ни одупрети ни прилагодити. Ту је крај. Осети како јој мркне свест и како сва тоне у тој тмини.” (З, 125–126)

За разлику од наведених примера, приповетка „Прича” на први поглед исприповедана је гласом свезнајућег приповедача. Међутим, тема приче и причања условила је одређене тачке гледишта, те је причање о другима, јер Ибрахим ефендија Шкаро никада „не прича о себи” (П, 85), покренуло причање о Ибрахим ефендији и његовом животу на изузетно специфичан начин, из тачке гледишта приповедача.

„Изгледа ми као да није ни напустио моју собу, као да је нешто његово, невидљиво, али живо и стварно, остало иза њега ту и наставља да ми прича, и то не речима него непосредно, самим живим смислом Ибрахим ефендијиног причања. Слушам тишину своје собе како ми прича даље, и с времена на време климањем главе потврђујем то што чујем. Да ме ко са стране

<sup>38</sup> Наша наглашавања у тексту.

посматра, помислио би да нисам при чистој памети. А ја то слушам сами, иначе нечујни, извор свих Ибрахим ефендијиних прича.” (II, 85)

Приповедање започиње из првог лица и сликовито води у унутрашње стање приповедача и његов однос према посетиоцу. Ова прича о причи, будући да је у себе упила и из себе изнедрила једно тројство, доноси унутрашње стање приповедача, лика о којем се приповеда и који нечујно испреда причу кроз надређеног приповедача. Прича о Ибрахим ефендији исприповедана је управо из перспективе приповедача/јунака јер Ибрахим ефендија „реплицира позицију приповедача из ’Увода’”.<sup>39</sup> Односно, приповедачу *Куће на осами* пандан је Ибрахим ефендија. И док приповедачу *Куће на осами* долазе сени, Ибрахим ефендија приповеда окупљеним сенима. У том смислу тачка гледишта у приповеци „Прича” је испреплетана и изнивелисана – она је у првом лицу приповедача *Куће на осами*, свезнајућег приповедача, али истовремено је исприповедана и гласом Ибрахим ефендије, те је постала тачка гледишта надређеног приповедача који причом о Ибрахим ефендији приповеда управо из његове тачке гледишта. Та тачка гледишта употпуњена је извором његовог причања, *животом*: „Слушајући његова причања изгледа вам да то живот, богати и разнолики живот, прича сам о себи”. (II, 88)

А да би приповедани монолог био могућ било је неопходно *приповедање у другом лицу* „у којем је наратер уједно и протагониста приповедане приче.”<sup>40</sup> У том правцу неопходно је разликовати неколико нивоа приче и приповедања. Заправо оне дубинске слојеве структуре приповедног текста који су усложнили наративну структуру. Јунаци исповедају своје судбине доласком код писца „на разговор” са жељом да „уђу у причу”. Исповедањем догађаја, у неким је та ситуација и видљива (почеци и крајеви приповедног текста), оквир је постављен и назире се исповедни тон. Овај оквир приповедног текста указује на приповедање у другом лицу, јер наш приповедач уједно је и наратер догађаја о којем приповеда (дешавања у кући на Алифаковцу пре две године, а који у сећање призива ситуацију са сваким лицем које је добило своју причу). Друга наративна структура је унутар прве, а у њој се налазе такође два нивоа – позната историја личности (на пример судбина Алипаше) док је на другом нивоу исприповедани монолог, будући да запажања и осећаји припадају лику, иако му се на даје глас, већ је његов глас посредован преко приповедача. Приповедање у другом лицу маркирано је у *Кући на осами* и махом се налази у завршецима и/или у приповедачким коментарима који су задржали једну врсту субјективности у односу на приповедни текст. Међутим, они нису страни ни у приповедном монологу. Узмимо на пример Јаковљеву тачку гледишта у приповеци „Јаков, друг из детињства”:

„Са више права – тако је мислио Јаков у себи – могао би он за њих, и породицу и старешине, да каже да су паразити и да га искоришћују. Али он то не каже. Он не говори уопште. Знао је добро да му сви заједно не могу ништа, јер он није од оних што посрћу улицом, што се задужују или изазивају скандале. Није такав да би могли да га отпусте, још мање да га прогласе неурачунљивим. Он је њима потребан, више него они њему. – А он мудро пије, опрезно и лукаво иде увек до границе недопуштеног и абнормалног. Ту, на тој граници, најслађе се пије. Објашеш гранични зид, пијуцкаш машући ногама, и посматраш шта се догађа у оба та света, с једне и с друге стране зида. А у неко доба пребациш се натраг, на *ову* страну и, као да ништа није било, идеш својој кући и живиш као и сваки остали човек, грађанин и службеник, ма шта о теби мислили и говорили твоји суграђани, па и твоји најближи. У исто време осећаш се надмоћним, јер знаш више од осталих људи и видиш боље и даље од њих.” (ЈДД, 75)

У наведеном пасусу доминантна је јунакова тачка гледишта наглашена глаголима „мислити”, „казати”, „знати”. Друго лице било је неопходно због уживљавања у Јаковљеву

<sup>39</sup> Радован Вучковић, *Велика синтеза*, стр. 459.

<sup>40</sup> Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, str. 159.

граничну ситуацију која за њега представља постојање два света, нормалног и абнормалног, оног у којем живи и оног у који бежи и којем тежи.

### *Објективно приповедање*

Објективно приповедање, чији је носилац свезнајући приповедач, указује на једну врсту специфичне дистанце коју приповедач *Куће на осами* заузима само према једном јунаку, Бонвалпаши, по којем је приповетка и именована. Историја Бонвалпаше, заправо његов живот, приказан је из перспективе писца/приповедача, како она општа, тако и она у којој је писац неми учесник дијегезе. За разлику од уобичајене форме приповедања у трећем лицу у којој присуство свезнајућег приповедача није образложено нити мотивисано, у приповеци „Бонвалпаша” је мотивисано: „Али ја не волим преке и осине људе, и пуштам га да чека.” (Бп, 20) Приповетка која отвара збирку лица која долазе писцу није се сасвим случајно нашла баш на том месту. Судећи према стваралачкој радионици нашег нобеловца, структура збирке *Кућа на осами*, како у генетичком тако и у структурном смислу, указује на специфично обликовање и то на тај начин што се са општег плана прелази на појединачно. Карактеризацијом јунака писац не ступа у дијалог са лицем које му долази, али му даје место у својој причи. Поставља се питање зашто? Ако посматрамо на плану приповедне генезе, приповест о Бонвалпаши је морала доћи на прво место не би ли се употпунила лепеза јунака који долазе писцу. Овим поступком, писац, чини се, на изванредан начин даје и места онима који нису „ушли” у причу. Посматрано из нараторолошке перспективе, свезнајући приповедач „бива пре или после подређен границама свог сазнајног хоризонта”<sup>41</sup> будући да он не располаже „тјелесним јаством” односно „ни у оквирима као ни изван оквира фикционалног свијета ликова таквим физичким ЈА.”<sup>42</sup> Посматрано из структуре збирке приповедака *Кућа на осами* ово телесно јаство управо овом приповетком бива наговештено, те се позиција свезнајућег приповедача мења. У том мењању, приповедач се, иако није непосредни учесник дијегезе кључних исповести својих посетилаца, профилише као јунак и учесник једног нивоа дијегезе и препознаје се по „егзистенцијалнофизичком усидрењу своје позиције у фикционалном свету”<sup>43</sup>, што одликује приповедача у првом лицу. Из тог разлога је приповетка „Бонвалпаша” не само заузела уводну позицију и истовремено указала на лепезу ликова, већ је у том кретању од традиционалном ка модерном указала на позицију приповедача и његов однос према лицима која га посећују.

На приповедном плану, постављање ове приповетке на прво место има за циљ да се покаже и распон приповедног гласа, као и чињеницу да писац није одустао од традиционалног модела приповедања, доминантног у његовом стваралаштву. Традиционални начин приповедања одликује се неидентификованим, неименованим, неперсонализованим а свезнајућим наратором са којим се објективизује прича и причање. Такав наратор не открива своје присуство и том деперсонализацијом као да жели да сугерише како је причање са дистанце личне незаинтересованости – објективно сликање људских историја и судбина. Иако је и приповетка „Бонвалпаша” концентрисана на судбину једног јунака, са доминантном свезнајућом перспективом, на крају приповетке уведена је тематско-мотивска стега са јунацима који му следе. Уколико све ово имамо на уму, у збирци *Кућа на осами* видљива је пажљиво обликована снага приповедачког распона која има за циљ да покаже распон целокупног стваралачког умећа. Све ово указује да је наш писац стваралачке мёне целокупног

<sup>41</sup> Franz Stanzel, „Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu”, prevela sa njemačkog Srebrenka M. Iveković, u: *Republika*, god. XXXX, br. 4, (1984), str. 130.

<sup>42</sup> Isto;

<sup>43</sup> Isto;

стваралаштва пажљиво и брижљиво укомпоновао у своју последњу деценијама припреману и за живота необјављену збирку приповедака.<sup>44</sup>

Приповетка „Бонвалпаша” структурно се састоји из неколико целина. У уводном делу представљен је јунак, тачније историјски испис живота Бонвалпаше, постављен је његов *hybris* (одлазак из француске војске) и смрт. Други део приповетке актуализовао је осадашњење тренутка (који такође можемо посматрати као неку врсту увода) у којем се приповедач враћа на јунака који нестрпљиво чека на разговор из чега следи повратак на живот јунака у тренутку упризорења (две године проведене у Сарајеву). У преплету првог и другог дела приповетке, завршетак има двоструку функцију – коментар приповедача и увођење новог јунака. Ова подела умногоме указује и на још једну наративну карактеристику – свезнајући приповедач се профилише такође двоструко – он није учесник дијегезе (живот Бонвалпаше) и он јесте учесник дијегезе у оном тренутку када Бонвалпаша долази код приповедача по причу. Ова двострукост иманентна је двострукости приповедања – од општег ка појединачном и од традиционалног ка модерном.

Иако не постоје чврсте текстуалне индикације да Бонвалпаша посећује приповедача иако уредно чека на пријем, због карактера јунака писац/приповедач одлучује да животну причу не само литерарно обради, већ и да је стави на уводно место у збирци. Тим поступком приповедач је мотивисао литерарноестетски хоризонт<sup>45</sup> својих посетилаца – од силника и осционих људи до оних сасвим тихих и нечујних (каква је на пример јунакиња Зуја која затвара збирку). Истовремено, овим поступком писац/приповедач *Куће на осами* егзистенцијално утемељује своје јаство у свету почивших људи, што је допринело томе да се приповедач саживљава са својим јунацима и да се и сам одвоји као јунак од света о којем приповеда.

Својеврсни двоструки увод – опис јунака који се појављује и опис јунака који је предмет приповедања – има за задатак да јунака представи типолошки. Бонвалпашине карактерне црте из уводног дела приповетке надопуњују се другим уводним делом, и то смештањем у двоструку временску перспективу – време приповедања/посете и време у којем се јунак појављује (сарајевско време). Оба уводна дела имају за циљ да укажу на оног о коме се приповеда (јунак) и оно о чему се приповеда, због чега су оба маркирана садашњим временом. Презент уводних делова изведен је претежно од глагола несвршеног облика (сматрати, вредети, умети, наметнути) и глагола умети који може бити свршеног и несвршеног облика. Након описа карактерних особина у истом пасусу приповедач причу усмерава ка историји овог јунака („Кад се онемогућио у француској војсци, пребегао је противницима свога краља и ступио у службу бечког двора.” (*Бн*, 15)) где доминира перфекат. Ово увођење је занимљивије утолико што приповетка управо и започиње карактерним особинама јунака: „Најгрлатији и најнастрљивији” (*Бн*, 15).

Након кратке историје живота овога јунака, приповедач се враћа у тренутак посете, у *сада*, како би маркирао специфичности лица које чека да исприча причу – онај који „жели да уђе у моју причу није никад онај из цариградског времена, него онај и онакав какав је био кад је, најпре пребег а затим ренегат, живео готово две године у Сарајеву, чекајући на дозволу да крене пут Цариграда.” (*Бн*, 17) а у којем преовлађује презент (говорити, смејати се, кретати се, корачати, стварати). Приповедач Бонвалпашу описује из две перспективе добијајући двоструки ефекат – ефекат напоредности наговештава радњу не само у прошлости него и у будућности и истовремено ствара живост догађаја који се одигравају у свом трајању чиме се постиже сликовитост и успореност радње. На ужем плану, тачније на нивоу приповетке „Бонвалпаша”: „Историјски презент не врши овдје никакву темпоралну презентну функцију, већ функционално опрезентирајућу. Он чини да лица више изгледају као да дјелују из себе самих него што се то догађа помоћу претерита, он их показује у вршењу радње”.<sup>46</sup> То вршење

<sup>44</sup> Текстолошка истраживања приликом рада на критичком приређивању збирке *Куће на осами* и генетичка анализа текста указују да се приповетка „Бонвалпаша” у наратолошким поставкама није много мењала те да је генеза текста важна за друге аспекте проучавања о којима ће бити речи касније (в. наредна поглавља).

<sup>45</sup> Вид.: Franz Stanzel, „Priповјedni tekst u prvom i priповјedni tekst u trećem licu”, str. 138.

<sup>46</sup> Käte Hamburger, *Logika književnosti*, preveo i predgovor napisao Slobodan Grubačić, Nolit, Beograd, 1976, str. 115.

радње приповедач не везује за тренутак појављивања лица већ за поглед уназад (историја јунака) и поглед унапред (приповедачев став према јунаку). Имајући ово у виду, можемо рећи да је у питању презент са релативним значењем који је у функцији апсолутизације не само карактера јунака, него и његовог прошлог живота. Истовремено, то лик Бонвалпаше упризорује не само као историјску већ и као безвременску личност присутну не само у времену о којем се приповеда, већ константно присутну у сваком времену и у свим околностима. Упризорење приповедне ситуације – сада и овде – онај који долази и онај о коме се приповеда – темпорална је садашњост која се не доживљава као прошла, без обзира на информацију приповедача да су се ти догађаји десили пре две године. Осадашњење је од примарног значаја јер истовремено упућује на позицију приповедача и позицију јунака. Позиција приповедача заузима доминантну перспективу, док је позиција јунака условљена приповедачем.

Чињеница да не постоје текстуалне индиције да је јунак ступа у разговор са приповедачем указује на још један важан моменат – моменат приповедачеве ауторитарности. Овај ауторитарни тип нарације са нултом фокализацијом својствен је традиционалном приповедању, о чему смо већ говорили, и има функцију представљања позиције приповедача, какав је најављен у првом делу „Увода”. У тој позицији уочљиво је кретање од маске приповедача у трећем лицу као оног који треба да буде објективан и да има „неутралан став према свим вредностима, покушај непристрасног извештавања о свим стварима, добрим и злим”<sup>47</sup> ка имплицитном аутору, оном који опажа, описује и врши избор причања. У том контексту важна је „модерна дистинкција између приказивања и казивања”.<sup>48</sup> Аристотел је сматрао да је уметност („еп и трагедија, затим комедија и дитирамб, и највећи део ауетике и китастике”<sup>49</sup>) подражавајућа те да „постоји између њих трострука разлика: оне подражавају или различитим *средствима* или различне *предмете* или различним *начином*, а не на исти начин”.<sup>50</sup> Савремене теорије дефинишу *приказивање* (*mimesis*) као модус „којем је својствено детаљно, сценично предочавање ситуација и догађаја, уз минимално приповедачко посредовање”<sup>51</sup> у којем Принс као најбољи пример наводи дијалог. Томе насупрот, *казивање* (*diegesis*) схвата се као начин „који карактерише више приповедачевог посредовања и мање детаљно предочавање ситуација и догађаја, него што је случај код приказивања”.<sup>52</sup> У светлу ових поставки, можемо отићи корак даље и рећи да *приказивање* подразумева предмет подражавања док је појам *казивања* дефинисан доминантном тачком гледишта у уметничком делу, а које, у случају *Куће на осами*, тежи објективизацији приповедног света, што је још једно оправдање за отварање збирке приповедака управо причом о Бонвалпашу.

### Дијалог

Дијалoшка форма обојила је исповести и самоокарактерисала јунаке. Андрић у збирци приповедака *Кућа на осами* користи две, тачније три, форме дијалога, и све три имају изнад свега карактеризацијску функцију. Њих у приповедању „одликује интеракција неколико гласова, свести или погледа на свет, од којих ниједан не обухвата остале, нити је од њих супериорнији”.<sup>53</sup> У приповеци „Геометар и Јулка” уочавају се дијалози на три нивоа. То је дијалог лица (Геометар П. из С.) и писца/приповедача приликом доласка лица. Овај дијалог добио је форму приповеданог монолога у сећању писца (писац/приповедач наративизује

<sup>47</sup> Vejn But, *Retorika proze*, preveo Branko Vučićević, Nolit, Beograd, 1976, str. 83.

<sup>48</sup> Isto, str. 173.

<sup>49</sup> Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, preveo Miloš N. Đurić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990, str. 47.

<sup>50</sup> Isto;

<sup>51</sup> Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, str. 150.

<sup>52</sup> Isto, 86.

<sup>53</sup> Isto, str. 36.

сусрет са јунаком од пре неколико година, који је вероватно имао првенствено дијалогски облик). С друге стране, присутна је и инсценирана исповест која писца враћа у време (не)одржаног дијалога, а која је пропраћена дијалогским сегментима јунака. На сва три нивоа дијалогске партије фиксирају јунака и његов говор у одређени простор и време, у специфичан тренутак који је морао бити дијалогски обојен. Јер, „писани говор се јавља као *фиксиран говор*. Тако, као резултат остаје нешто *постојано*, неко *дело*. [...] писани говор *никако не претпоставља ограничавање значења заправо говорних чињеница*. Напротив, извесна селекција изражајних средстава, извесно проучавање свега постојећег, одређује говорну делатност као *сложену*.”<sup>54</sup> А геометров говор је пре свега емоционалан и у тој емоционалности бива обојена карактеризацијска црта не само његове личности већ и његових поступака. Јер, да би одустао од живота, геометар је морао да прође кроз неколико етапа једног догађаја који се увек враћао на почетак. Сизифов посао и вечито враћање на почетак јунака доводе до апсурда у којем је једино решење самоубиство.<sup>55</sup> Управо тај апсурд обојен је емоционално и изречен дијалогском формом.

Како сматра Јакубински, тумачећи природу дијалога и уметност монолога на примерима Л. В. Шћербе, „суштина сваког људског споразумевања је *узајамно дејство*. Оно тежи да избегне једностраност, хоће да буде двострано, 'дијалогично', и бежи од 'монолога'.”<sup>56</sup> Ово истовремено значи да за Јакубинског дијалог представља примарни члан, док је монолог једна вештачка надградња дијалога.<sup>57</sup> Међутим, како сматра Мукаржовски, „није могуће претпоставити приоритет монолога [заступник Тард], нити доказати општи приоритет дијалога [заступник Јакубински]; однос између дијалога и монолога може пре бити окарактерисан као динамички поларитет приликом којег, према средини и добу, једном врх осваја дијалог, а други пут монолог”.<sup>58</sup> У оним сегментима у којима је доминантна монологска манифестација две стране, адресовање монолога дијалогски боји монолог.<sup>59</sup> С друге стране, у „дијалогској манифестацији прожима се и смењује – најмање два – контекста, за разлику од монологске манифестације која поседује једини и непрекинути контекст.”<sup>60</sup> А једини непрекинути контекст који је овде важан јесте геометрова дијалогски обојена исповест на одређеним местима што представља граничну ситуацију која јунака одводи у смрт.

За разлику од ове приповетке у којој постоје сложени елементи дијалогских манифестација у неколико временских слојева, приповетка „Љубави” чини се да није могла бити исприповедана друкчије но кроз дијалогску манифестацију света који је најављен и обликован у *Кући на осами*. Дијалогској манифестацији посебно је погодовала и чињеница да се писац/приповедач декларише као путописац који на југу Француске заподева разговор са једноставно одевеном женом у локалном бару. Иако је присутан само један женски глас у дијалогском облику, најављен геометровим обраћањем Јулки, он је драматизован, а драматизација је послужила као средство за форму исказа. Дијалогски облик исповести истовремено потврђује наш став (дијалогизам – маска логоцентризма) и погодује оном што се назива спор душе са телом, што је карактеристично за монологски дијалог, јер разговор кроз монолог омиљена је и прастара композициона схема циклуса приповедака.<sup>61</sup>

Платонова класификација песничког говора тријадног је карактера – „постоје три врсте песама и митологија: прва је чисто подражавање и то су, како велиш, трагедија и комедија. Друга је врста једноставно причање песничко, и ту врсту највише би могао наћи у

<sup>54</sup> Лав Јакубински, „О дијалогском говору”, у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, год. XVII, бр. 7–8, (јул–август) 1982, стр. 152.

<sup>55</sup> Више о томе: Albert Camus, *Mit o Sizifu*, preveo Stojan Vučićević, priredio Milivoj Solar, Matica hrvatska, Zagreb, 1998, str. 11.

<sup>56</sup> Лав Јакубински, „О дијалогском говору”, стр. 147.

<sup>57</sup> Уп.: Jan Mukaržovski, „Dve studije o dijalogu”, preveo Aleksandar Ilić, u: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981, str. 265.

<sup>58</sup> Isto, str. 267.

<sup>59</sup> Вид.: Isto, str. 268.

<sup>60</sup> Isto, str. 269.

<sup>61</sup> Isto, str. 288.



дителирамбима. Трећа врста је мешавина једног и другог, и има је у епским песмама, а често и на другим местима”.<sup>62</sup> Ова типологија песништва указује на значајно издвајање модуса дијалошког обликовања, какви су трагедија и комедија, а којима се глас пружа ликовима који су дијалошки обликовани и кроз дијалошку манифестацију бивају окарактерисани. Приповедни текст дијалошку манифестацију користи у неколико аспеката – (само)карактеризацијом ликова путем гласа успоставља се јасна перспектива јунака и дијалошки модус има функцију (само)потврде приповедача и његовог погледа на свет. Имајући на уму да се овде пре свега ради о приповеци „Љубави”, приповедач је учесник дијегезе, исповест је конкретизирана кроз дијалог који је у овом случају омогућио конкретизацију живота из перспективе јунака, а приповедача поставио не само као учесника догађаја већ и као немог слушаоца чији се глас не чује, али који у дијалогу учествује. „Монолог не подразумева само изражајна средства која су адекватна датом психичком стању, него иступа као нешто самостално, управо као *распоред, компоновање* говорних јединца.”<sup>63</sup> Овај Андрићев поступак у овој приповеци има и оправдање – симболичне назнаке приповедача о јунакињи биле су неопходне како би оправдале дијалошки маневар који је, будући да се приповедач не оглашава у комуникацији, али чији је исказ било неопходно ставити у управни говор и фокус јунака. То је исказ који недвосмислено позива на дијалог и указује на живот у свим његовим бојама, симболички долазећи после приповетке „Животи”, а пре приповетке „Зуја” која се тематски надовезује.

Дијалог у приповеци „Геометар и Јулка” условно речено инсцениран је и измештен у време када је требао да буде одржан, и у том времену се дешава. С друге стране, дијалог у приповеци „Љубави” је непосредан, и представља дијалошку манифестацију света. Јакубински указује да на „основу *разграничених* форми споразумевања, имамо *дијалошку форму* говорног општења, која подразумева брзу смену акције и реакције особа које се споразумевају. У складу са формом дуготрајног општења, имамо *монолошку форму* говорног исказа.”<sup>64</sup> Уколико постоје реплике између монолошких делова, Јакубински такве монологе карактерише као „монолошке дијалог”.<sup>65</sup> Монолог изражава субјективно душевно стање говорника којем је претходио дијалог, непосредни говорни акт – монолошкост отуда представља откривање индивидуалности које је погодовано транспозицијом дијалога у монолошки говор.<sup>66</sup>

Симптоматично, између приповетке „Геометар и Јулка” и приповетке „Љубави” налази се приповетка „Животи” у којој је занимљива позиција писца/приповедача, а заправо путописца, у којој је дијалог маскиран и представља *маску* дијалога, трећи тип дијалошког исказа у којој се конверзација сагледава као културно достигнуће.<sup>67</sup>

Имајући пре свега на уму да ова збирка представља полифонију гласова, дијалошки обликовани сегменти у којима „приповедачеви ставови, судови или чак знање нису ауторитативни и коначни у приказаном свету, већ јесу само један од неколико доприноса дијалогу; најчешће је то много значајан и продубљен допринос но што је допринос (неких од) ликова.”<sup>68</sup> Јер, дијалог подразумева да слушалац разуме бит онога што је изговорено. Можемо рећи да је суштина изговореног у дијалогу са посетиоцима сени *Куће на осами* управо резултат једанаест приповедака, остварења која су дошла на крају, али која у подтексту садрже дијалог као почетну тачку за разумевање јунака и света из којег јунаци долазе.

<sup>62</sup> Platon, *Država*, peto izdanje, preveli Albin Vilhar, Branko Pavlović, BIGZ, Beograd, 2002, str. 76.

<sup>63</sup> Лав Јакубински, „О дијалошком говору”, стр. 151.

<sup>64</sup> Исто, стр. 141.

<sup>65</sup> Исто, стр. 142.

<sup>66</sup> Jan Mukaržovski, „Dve studije o dijalogu”, str. 281.

<sup>67</sup> Isto, str. 273.

<sup>68</sup> Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, str. 36.

Иако су све приповетке из *Куће на осами* потресне, можда најпотреснија од њих јесте приповетка „Робиња”, за коју је карактеристична двострука приповедна перспектива – перспектива свезнајућег приповедача и поступак тока свести који је омогућио да се помоћу асоцијација идеја и слика прикажу јунакињине последње мисли пред најстрашнијим чином – самоубиством. Овај поступак омогућио је приповедачу ’директан цитат ума’ јунакиње.<sup>69</sup> За разлику од унутрашњег и приповеданог монолога, ток свести у приповедном тексту има другачију функцију. „Унутрашњи монолог би представљао мисли лика а не утиске или опажаје, док би ток свести излагао и утиске и мисли”<sup>70</sup> и то догађање у јунаковој свести, у овом случају јунакиње Јагоде, робиње. Он је сведен на један одређени тренутак – тренутак преиспитивања свога живота и доношење коначне одлуке. Из те перспективе, „’ток свести’ требало би да означава целокупни ’наративни метод којим аутор покушава да пренесе директан цитат ума – и то не само на језичком подручју већ у целој свети.”<sup>71</sup> Трансмисија тока свести јесте врста „као-да” цитата, у недостатку бољег израза, јер у току свести не постоје речи заиста, а пошто је перцепција невербална и наративна структура захтева израз који је невербалне природе.<sup>72</sup> Раздвајајући га од приповеданог и унутрашњег монолога, Четмен сматра да ток свести на изванредан начин представља „случајно сређивање мисли и утисака” и „мозак је ангажован у том обичном току асоцијација, на супротном полу од ’сврховитог размишљања’.”<sup>73</sup> Уистину, то су управо неизречене мисли које верно осликавају догађање. Зато је важно приметити да стање свести руководи догађајима везаним не само за судбину јунакиње, већ и за друге јунаке.

Јагодине мисли дијалектички су постављене и одражавају промену њеног тока свести – стварањем и укидањем дијалектичког тока вербалним асоцијацијама сумиран је читав живот који се бокори у супротностима које се крећу од смрти према смрти, а из којих се рађа мисао о животу. Ова поставка указује, нимало случајно, да су менталне асоцијације (конкретне ствари) подређене мислима (сећањима и осећањима у поређењу са стањем из којег се мисли) а које није могућно разрешити реалистички. Рађање мисли о животу из смрти јесте само поставка могућности након избора, будући да се мисао о животу јавља из перспективе смрти. Дијалектика тиме није укинута, штавише, она је поново постављена. Јунакињино целокупно промишљање о животу јесте принцип организације из којег се рађа питање егзистенције – *јесам ли – постојим ли ако*. Ово промишљање јавља се из граничне ситуације – ропства – и неминовно води у крајњу граничну ситуацију – смрт, из које нема повратка. То се изједначава не само са Јагодином смрћу већ са смрћу свих Прибиловића, те ако нема њих, зашто би она постојала, јер јунакиња више нема према чему да се одређује. У том смислу вапај смрти је апсолутно не само примаран, већ је он неминован и из њега се проговара и промишља. То је кретање ка последњем чину, и то од општег ка посебном.

Посматрана у целини, приповетка „Робиња” од првих замисли па до свог коначног облика указује на једну врсту смелог компоновања и преобликовања које у овом случају води ка једној вишој истини. Иако можда не намерно, као и већина приповедака у *Кући на осами* и приповетка „Робиња” одише техником приповеданог монолога, јер је то прича коју доноси море, а коју приповедач сагледава из неколико перспектива. Међутим, перспектива робиње одише поступком *тока свести* у преломном тренутку. Писцу/приповедачу јунакиња не долази у кућу на Алифаковцу, због чега она јесте „врхунски изазов читаоцу Андрићевог опуса пред најодсуднијим питањем опстанка у свету и опстанка самог света, када лепота није напросто

<sup>69</sup> Вид.: Isto, str. 205.

<sup>70</sup> Isto;

<sup>71</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, New York, 1980, pp. 187.

<sup>72</sup> Isto;

<sup>73</sup> Isto, pp.188.

уништена”,<sup>74</sup> а њено „нестајање у смрти је више од пуке смрти.”<sup>75</sup> Такву причу писац/приповедач *Куће на осами* не може да избегне, а „кад се каже да је причу испричало море, тиме се саопштава да ју је Андрићевом наратору пренео дух који је у нечему *као* море: огроман, широк, јак, кадар да све издржи, да се ментално суочи са свим степенима и врстама зла и да све запамти, а да од тога не утрне, не укочи се и не занеми.”<sup>76</sup> Такав дух о којем пише Драган Стојановић може бити само Логос, фаустовски „глас одозго”<sup>77</sup> који зна девојчине последње мисли пред самоуништењем васколике лепоте и верно их преноси писцу/приповедачу.

*Од доживљајног ка приповеданом јаству  
(О промени лица у Андрићевом рукопису)*

Не тако ретке верзије приповедног текста у Андрићевом стваралаштву предочавају почетне замисли и у невеликом броју случајева омогућавају праћење генезе приповедног текста, посебно ако се има у виду промена перспективе, промена јунака, њихове накнадно дефинисање судбине и слично. Ове транспозиције уметничког текста најупечатљивије су у приповеци „Јаков, друг из детињства”. Иако Андрић није тако често одступао од својих почетних замисли, дешава се да у појединим приповеткама писац одлучи да промени наративну инстанцу те да прво лице замени трећим или другим лицем. Занимљиво је да је наш писац, као што је у критици одавно примећено, „зазирао” од првог лица и исповедне форме, а последице тога „ја” можда су највидљивије у роману *Проклета авлија*. У светлу чињеница које је Милан Алексић донео у критичком издању овог Андрићевог романа, то „ја” реално је постојало, али се свело тек на исказ јунака у коначном обликовању текста.<sup>78</sup> Уколико се задржимо само на приповеткама, видећемо да наш нобеловац најчешће употребљава објективну форму и ток свести јунака. Овај закључак подупире и чињеница да је приповетка „Јаков, друг из детињства” првобитно написана у исповедној форми, у првом лицу, са тачке гледишта јунака. Многобројне исправке на тексту ове верзије и реконструисане верзије<sup>79</sup> указују на онај тип исправки које су везане за пребацивање првог у треће лице, „ја” у „Јакова” и слагању у глаголским облицима и временима употребљеним у реченичном склопу. Зато се мене једног приповедача најбоље огледају у праћењу генезе његовог стваралаштва.

Употреба првог лица „може бити синоним за нешто комплексно, тегобно и отуђено”<sup>80</sup> за егзистенцијално упориште јаства које приповедање поставља као синоним за заокруживање живота<sup>81</sup> телесног „ја”, субјекта који са одређене временске дистанце приповедањем (и)ли исповедањем заокружује свој живот. Осврћући се на теорију Кате Хамбургер, Дорит Кон наводи: „Док роман у трећем лицу поставља егзистенцију фикционалних ликова у миметички свет, роман у првом лицу поставља исказ индивидуалног говорника који приповеда о догађајима детерминисаним (мање или више фингираном) стварношћу приповедајућег ја.”<sup>82</sup> Генезу обликовања приповетке, од првог лица ка ауторском приповедању, првенствено карактерише приповедани монолог, који умногоме перципира траг у поставци ликова у збирци

<sup>74</sup> Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, ЦИД, Подгорица, Платонеум, Нови Сад, 2003, стр. 195.

<sup>75</sup> Исто;

<sup>76</sup> Исто, стр. 206.

<sup>77</sup> Исто, стр. 213.

<sup>78</sup> [Милан Алексић], „Напомене о критичком издању романа *Проклета авлија* Иве Андрића”, стр. 301.

<sup>79</sup> Вид.: „Верзија приповетке 'Јаков, друг из детињства' (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 329–349; „Реконструкција првог облика верзије приповетке 'Јаков, друг из детињства' (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 415–426.

<sup>80</sup> Franz Stanzel, „Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu”, стр. 125.

<sup>81</sup> Исто, стр. 133.

<sup>82</sup> Dorit Kon, „K. ulazi u Zamac. O promeni lica u Kafkinom rukopisu”, s engleskog preveo Vladimir Petrović, у: *Reč, časopis za književnost i kulturu*, br. 7, mart (1995), стр. 82.

*Кућа на осами*, која се креће у шеми *ја – ти – он*. То је модел у којем егзистенцијалну условљеност приповедањем није могуће исказати ни субјективно ни објективно, већ кроз исповедани монолог. Приповедач на крају не одузима потпуно глас јунаку, већ га пушта да проговори и тиме истовремено даје гаранцију/веродостојност исприповеданом.

Попут приповетке „Писмо из 1920. године” која је у првој верзији насловљена „На уском колосеку”<sup>83</sup> приповедач се поставља у позицију слушаоца како би јунаку и његовој потреби за исказом дао простора. Јер „прво лице постаје синоним за нешто комплексно, тегобно и отуђено, што значи да су исказа Макса Левенфелда (у првој верзији названим Lgöwe) детерминисани оним типом исказа који можемо подвести под појам драмског монолога, којим се исказује оно што је егзистенцијално важно, а што истовремено подразумева испољавање јунаковог/ приповедачевог *јаства* које тежи извесној дистанцираности од сопствене телесности и нелагодности.”<sup>84</sup> Променом перспективе приповедања није нарушена егзистенцијална утемељеност јунака, већ сасвим насупрот, она је задржана у његовим мислима рефлектованим кроз приповедани монолог, чиме је истовремено очувана и централна мисао о меланхоличном јунаку.

Приповетка „Јаков, друг из детињства” једина је приповетка у збирци *Кућа на осами* која је у прве две верзије, од којих смо једну реконструисали,<sup>85</sup> док је друга верзија била целовита,<sup>86</sup> исписана у првом лицу. Тачније речено, обе верзије преломљене су кроз фокус јунака и његово јаство, тачније речено кроз „ја” које је мишљено као супстанцијално биће. Као такво, Јаковљево „ја” доведено је у непосредан однос са светом и чини га не само делатним већ и одговорним за његово деловање. Стварност постаје огледало које омогућава да се јунак доведе не само у везу са светом већ и у однос са самим собом, на тај начин освешћујући то „ја”. Огледалска перспектива јаства указује на поставку немачке класичне филозофије да се из *реализма* (генезе живота) који је у бити објективизам уобличава *идеализам* (генеза појма) који је у бити субјективизам и то не путем мишљења већ чинодејством, *Tathandlung*.<sup>87</sup> Фихте инсистира да је мишљење чињење, а да је јаство враћање делатности у саму себе.<sup>88</sup> Јер, мишљење је непосредна делатност, док је „ја” самосвест која је непосредна свест о јединству субјекта и објекта.

Обе верзије, од којих је реконструисана варијантни облик целовите, те истовремено без одређених специфичности, док је целовита верзија потпунија, сугеришу две битне назнаке за тумачење генезе приповедног текста: (1) сачувана је првобитна замисао и наративна инстанца и (2) уочљиве су оне измене које не мењају наративну инстанцу, тачније допуне и преправке које лексички и семантички надопуњују причу и њено значење. Имајући на уму да је у *Кући на осами* приповедач исплео једну посебну потребу за причом и причањем, те и њеним уметничким обликовањем, приметно је да су обе верзије, реконструисана у архивској грађи критичког издања збирке и целовита верзија преко преписа начисто који је извор за варијанту основног текста, а на којој је вршен онај тип измена који веродостојно осликава пут кретања јунака и приповедача – од првог лица, од „ја” форме до приповеданог монолога, путоказ Андрићеве стваралачке радионице. То је пут који осликава кретање од субјективног ка објективном, чему посебно доприноси чињеница да Јаковљева прича првенствено није прича само о њему самом. Сасвим напротив, Јаковљев живот је повод за причу и приповедање о

<sup>83</sup> Вид.: „Верзија приповетке ’Писмо из 1920. године’, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 503–520.

<sup>84</sup> [Марија Благојевић], „Рукописна грађа приповедача Иве Андрића – реконструкција *Нових приповедака*”, стр. 388.

<sup>85</sup> „Реконструкција првог облика верзије приповетке ’Јаков, друг из детињства’ (АЛФИАл1)”, стр. 415–426.

<sup>86</sup> „Верзија приповетке ’Јаков, друг из детињства’ (АЛФИАл)”, стр. 329–349.

<sup>87</sup> Johan Gotlib Fichte, *Učenje o nauci (1804)*, s nemačkog preveo Drago Đurić, Službeni glasnik, Beograd, 2007, str. 107–116.

<sup>88</sup> Johann Gotlieb Fichte, *Osnova cjelokupnog učenja o znanosti*, Naprijed, Zagreb, 1974, str. 48.

једном друштвеном проблему – алкохолу, попут осталих приповедака у збирци, које, иако су насловљене јунацима, ипак за тему имају нешто сасвим друго.<sup>89</sup>

Уместо приповедача у трећем лицу који држи емотивну дистанцу са јунаком, појављује се „ја”, Јаковљев глас који прича историју своје породице, целокупно јединство једног живота, прошлог „ја”, како би до изражаја дошао мотив алкохола и његов проблем у друштву. Почетак целовите верзије, који се од реконструисане минимално разликује, гласи:

„Мoj отаc је прекинуо породичну традицију и није се бавио тим занатом; ја поготову не; тако је дунђерски занат ишчезао из наше породице. Па ипак, нешто од њега је остало, једна заједничка црта, која се, као наслеђе, протезала даље.”<sup>90</sup>

Доживљајно „ја”, истовремено је и приповедно, у приповест улази *in medias res* – те започиње наслеђем које прати Јаковљеву породицу, а које се у овом случају маркира као *hybris*. Да би црта наслеђа била видљивија, прича мора почети од преломног тренутка – прекида породичне традиције које истовремено није услов за прекид наслеђа. Оваква поставка условила је да прича о Јакову постане прича о наслеђу, а прича о наслеђу прича о друштвеном феномену. Међутим, да би прича о наслеђу имала основа, доживљајно „ја” морало се осврнути на сопствено сећање и призвати мало даљу породичну традицију. Прича о наслеђу јесте прича о деди, тек у извору за варијанту именованим (Марко), последњем занатлији дунђерину у породици. Његова судбина описана је тек у извору за варијанту основног текста, а која је по свему судећи морала бити дописана као она танка нит наслеђа како би се мотивисала и Јаковљева судбина. С друге стране, верзија приповетке „Јаков, друг из детињства” поставља у први план, из перспективе јунака, проблем алкохолизма и – проблем породичног пропадања. Следствено томе, пажљиво читање целовите верзије указало нам да је од велике важности постављање егзистенцијалног „ја” које је доживљајно, кроз чији фокус је преломљена приповедна перспектива, тако да нема илузије приповедања.

Субјективизација нарације у верзији приповетке „Јаков, друг из детињства” тече у два правца – (1) јунаковим очима се сагледава оно што се догађа око њега што је условило да се фокус помера од појединачног ка општем (од Јакова преко породичног наслеђа до друштвеног феномена); (2) централни део јунаковог сагледавања чини самопосматрање које је условило постављање граничних ситуација и поделу на *овај* и *онај* свет. Имајући ово на уму можемо рећи да Андрић у верзији вешто смењује доживљај спољашњег света са Јаковљевим унутрашњим доживљајем. То је условило каузалност на приповедном нову – породично наслеђе постаје друштвени феномен те се свет посматра из „поремећаја равнотеже”, било духовне било физичке, и представља услов за мотив лудила и „зачарани круг” који јунак из субјективне перспективе настоји да објективизује и тој објективизацији да легитимитет. А „лудак, [...] свакога подсећа на његову истину”<sup>91</sup> те од „открића те коби која неминовно своди човека на ништа, прешло се на презриво посматрање тог ничега какво је само битисање. [...] Лудило, то је најаву скоре смрти.”<sup>92</sup> Увођење мотива лудила реченицом, „*Čovek, tako otrovan alkoholom stvarno pati od rovremenog ludila.*”<sup>93</sup> условило је објективизацију приповедања и прелазак на ауторијалног приповедача. Овај поступак има своје оправдање у преласку са општег на појединачно, на неспокој који није могућно субјективно исказати, али који је доживљен изнутра, те истовремено прејудицира слику лудила која је неизоставно морала бити исказана посредством приповедача. Јер, никако не треба губити из вида да „лик престаје да говори за себе; између знања које га надањује животом и облика у који се преноси, шири се

<sup>89</sup> На пример, прича о барону није само прича о једном лику, већ о типу митомана, прича о Алипаши наставља се на причу о Бонвалпаши преко мотива силништва и осиноности које сусрећемо и у другим приповеткама („Зуја”, „Прича”, „Робиња”).

<sup>90</sup> „Верзија приповетке 'Јаков, друг из детињства' (АЛФИАл)”, стр. 329.

<sup>91</sup> Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, prevela Jelena Stakić, Nolit, Beograd, 1980, str. 25.

<sup>92</sup> Isto, str. 27.

<sup>93</sup> „Верзија приповетке 'Јаков, друг из детињства' (АЛФИАл)”, стр. 332.

пукотина. Отворен му је пут ка ониричном.”<sup>94</sup> Из тог разлога, Јаковљева представа пукотине на зиду јесте самосвесна – постоји разликовање *ове* и *друге* стране. Егзистенцијална граница постављена деиксима *ову страну/ другу страну* еквивалентна је односу *приватно/јавно*: „*sa odvratnošću gledam na sve što se zove javnost.*”<sup>95</sup>

„Objamiš granični zid, pijuckaš mašući nogama i posmatraš šta se dešava u oba sveta, s jedne i s druge strane zida. A u neko doba prebaciš se natrag, na ovu stranu, i, kao da ništa nije bilo, ideš svojoj kući i živiš kao svaki ostali gradjanin, ma šta o tebi govorili tvoji sugradjani, pa i tvoji najbliži. U isto vreme osećaš se nadmoćnim, jer znaš više od ostalih ljudi i vidiš bol<j>e i dalje od njih.

A sutra opet preko, sedneš, sa rakijom koja počinje ubrzo da te diže, dok te ne ispne na onaj granični zid sa kog, gledaš i onu drugu stranu sa njenim čudesima.”<sup>96</sup>

Оног тренутка када те спознаје више нема, када она бива замагљена мотивом лудила које обузима човека у потпуности, јер, „лудило опчињава зато што је знање”<sup>97</sup> о нечем много вишем, те граница између знања о алкохолу и знања у алкохолу бива замагљена, и јунак прелази у онирично, перспектива је морала бити замењена објективним приповедачем који јунака води ка сигурној смрти. Јер, „лудило, уопште узев није повезано са светом и његовим подземним облицима, већ, много више, са човеком, његовим слабостима, његовим сновима и заблудама.”<sup>98</sup> Оног тренутка када се ствари именују, постаје јасно да лудило припада јунаку, односно, да оно није одраз света према јунаку, већ јунака према свету. Да би се оно манифестовало, писац је прибегаво једној врсти самопосматрања, или фукоовски речено, јунак „постаје привржен самом себи [...] и прихвата грешку као истину, лаж као стварност, насиље и ружноћу као лепоту и правду.”<sup>99</sup> Именовање лудила условило је перспективу писца/приповедача и опис онога што јунак опхрван лудилом није у стању, при чему се прелази са општег на конкретно, са света на индивидуу, чиме до изражаја долази она истина коју јунак сам није кадар да изнесе. Опхрван лудилом, човек није у могућности да се поистовети са самим собом, већ му је потребан посматрач са стране који ће да усклади јунакове мисли и поступке и саобрази у смислену целину.

На самом крају се спознаје и излаз из лудила – самоубиство на тавану, мотив који у верзији нема чвршћи ослонац, али који ће добити у варијанти извора за основни текст и основном тексту – те ће се фуга наслеђа и проклетства протезати не само алкохолом већ и самоубиством на тавану које се може тумачити као једина праведна казна, јер јунак „кажњавајући се, разоткрива истину.”<sup>100</sup> Међутим, самокажњавање реализовано самоубиством јунаку сахрањеном на кошевском гробљу не доноси мир. Разлог за ово треба потражити у тексту – „Njemu uopšte nije stalo do sebe i svoje porodice.”<sup>101</sup> већ до једне више истине којом би живи требало да се позабаве – (1) питањем алкохола и (2) питањем наслеђа. Оба ова елемента саображена су у исказу: „*onaj tajanstveni, beskrajni lavirint nasledja koji se, kad je reč o čoveku, otima svakoј proceni, svakom najsuptilnijem računu.*”<sup>102</sup> У том смислу, мотив лудила постављен на граници два света изнедрио је једну врсту слике у којој ониричним, оним посматраним преко, бива замагљено оно свагдашње, те се свет доживљајног „ја” посматра управо из те магле, из таме, тачније из смрти. А приповедање из смрти није ништа друго до приповедање живота из најдубље таме самосазнања и свезнања, из постојања какво је морало да буде доживљено и проживљено. Из тог разлога приповедач у трећем лицу је морао да буде саставни део верзије, да би, у варијанти извора за основни текст он постао фокус из којег се

<sup>94</sup> Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, str. 30.

<sup>95</sup> „Верзија приповетке 'Јаков, друг из детињства' (АЛФИАл)”, стр. 330.

<sup>96</sup> Исто;

<sup>97</sup> Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, str. 33.

<sup>98</sup> Исто, str. 37.

<sup>99</sup> Исто, str. 38.

<sup>100</sup> Исто, str. 41.

<sup>101</sup> „Верзија приповетке 'Јаков, друг из детињства' (АЛФИАл)”, стр. 334.

<sup>102</sup> Исто;

јавља доживљајно „ја” будући да је, као што смо већ нагласили, у питању приповедање из смрти према животу.

У обе верзије при крају приповетке појављује се приповедач који преузима приповедање. Можемо рећи да у причи паралелно постоје јунак и приповедач – онај који прича и онај који приповедање на крају своди и коментарише. Индикативно је да обе верзије у првом лицу сугеришу управо „дживљајно ја”, приповедање исткано јунаковим мислима и поступцима. „Логика приповести у првом лицу захтева [...] да временски период између доживљаја и његовог излагања буде познат приповедачу”<sup>103</sup> што је у овом случају омогућено чињеницом да је јунак приповедачев „друг из детињства”. Ова чињеница умногоме указује и разлоге због којих Андрић напушта прво лице, а који попут Кафке тежи да искористи „предност веће слободе коју му облик трећег лица пружа.”<sup>104</sup> Јаков за приповедача тако постаје онај *други* чије мисли приповедач бележи и бележењем улази у ум јунака. „Од постављеног исказа зависи логика приповедања у првом лицу, и ако приповедач ’заборавља себе’, представљајући друге ликове као независне од себе или своје пређашње ја као нешто сасвим одвојено од свог садашњег ја, он угрожава логику властитог приповедања”.<sup>105</sup>

Прво лице може да буде узрок смрти – Ћамилова реченица „Ја сам то!”. Из тог разлога можемо рећи да је успостављено „ја” морало бити филтрирано кроз свезнајућег приповедача, јер приповедање није усмерено *ка* већ *из* смрти. Како је у традицији тумачења исказано:

„’Ја’ – бележи писац *Проклете авлије*: – ’Тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и незаменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље и изван наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекло и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно.’ Тако људи који наивно бркају писца са ликовима у чије име он говори греше и мимоилазе његову вољу, а ипак наслућују једну чудновату тајну.”<sup>106</sup>

Али, концепција *Куће на осами* је другачија – смрт је одвећ извесна, а будући да је таква, прво лице више не може да буде последица смрти, већ индивидуе, оног унутрашњег, нагона који је „ја” условило и из тог „ја” сада тече прича. Смрт отуда постаје гранична ситуација из које се приповеда, а будући да је приповедање из смрти усмерено према животу, оно није могло да задржи образац првог лица, и морало је прећи у исповедани монолог, у ону формулу која причу и причање изједначава са егзистенцијом. „Јер јунак који је сопствени хроничар [...] зна будућност што има да уследи након испричаних догађаја из његове прошлости, познаје временски период који раздваја његово доживљавајуће и његово приповедајуће *ја*.”<sup>107</sup> а преласком на треће лице смрт се не перципира као могућност већ као чињеница из које се приповеда.

Текстолошка истраживања су показала да је и првобитни замишљени крај приповетке записан на једном листу и прецртан такође исприповедан из перспективе јунака, односно у првом лицу.

[Крај

Eto, ja vam govorim o toj svojoj bolesti koju mi je donela rakija, ona koju pijem i ona od koje okusio nisam, jer su je drugi odavno popili. Ona mi je život zatrovala i trovaće ga do kraja, pa da još sto godina živim. Govorim Vam svesno i pribrano, kao da je u pitanju drugi čovek. Objektivno, što se kaže. Ali sva ta objektivnost ne pomaže ništa, jer ću ja, isti ovaj koji vam ovo govori, možda već sutra drhtati u ovom istom uglu od straha, griže savesti, stida i kajanja zbog nekog prestupa za koji sam

<sup>103</sup> Dorit Kon, „К. ukazi u Zamak. O promeni lica u Kafkinom rukopisu”, str. 78.

<sup>104</sup> Isto, str. 79.

<sup>105</sup> Isto, str. 82.

<sup>106</sup> Иво Таргаља, *Приповедачева естетика*, стр. 159.

<sup>107</sup> Dorit Kon, „К. ukazi u Zamak. O promeni lica u Kafkinom rukopisu”, str. 81.

sinoć iz večernjih novina prvi put saznao i sa kojim, naravno, nemam nikakve veze, a u koji sam sada umešan kao sukrivac.]<sup>108</sup>

Наведени део открива неколико нивоа који су значајни за праћење генезе не само приповетке „Јаков, друг из детињства”, већ и збирке *Кућа на осами*. Претпостављамо да је основни текст приповетке завршен најраније крајем седме деценије минулог века, док је рукописна грађа везана за приповетку настајала дужи временски период. Као доњу границу можемо поставити средину минулог века, педесете године. У том светлу занимљива је првобитна поставка краја приповетке у првом лицу, будући да је судбина јунака (не)извесна, а да јунак говори из садашње перспективе из које се само назире постављени друштвени проблем и тема лудила из које следи извесна јунакова судбина. То значи да је композициона и приповедна поставка збирке условила промену перспективе, због чега је наведени део искоришћен у средишњем делу приповетке.

„На основу текстолошких истраживања, овај крај приповетке, будући да није ушао ни у једну целовиту верзију, највероватније представља и прву замишљену верзију краја коју је писац написао пре успостављања прве целовите верзије, што значи да је у питању концепт од чијег краја је писац одустао, али који није потпуно одбацио, већ га је искористио у средишњем делу приповетке, те је остао све до извора за основни текст, не би ли указао на јунакову подсвест проузроковану алкохолом. Да је у питању концепт за верзију непосредно указује и прво лице, присутно само у верзији приповетке, од чега је писац такође одустао.”<sup>109</sup> С друге стране, концепт краја исповести пресељен је у средишњи део, што значи да је писац поставку краја заправо видео као проблем који је поставио у средишњи део, и то управо у део који је у верзији приповетке исприповедан из перспективе свезнајућег приповедача:

„Џовек тако отрован alkoholom stvarно pati od povremenog ludila. Njegov mozak je kao razgradjeno imanje u koje svak može u svako doba bez zapreke ući, i uneti što god hoće. Jakov je to mogao da posmatra na sebi. Čitajući u novinama ili slušajući razgovor o raznim događajima i sukobima, prestupima i zločinima u svetu, on ih je vrlo često, odjednom i bez ikakva razumna osnova i razloga, dovodio u vezu sa svojom ličnošću. To se dešavalo naročito kad bi o zločinu saznao iz večernjih novina koje je, usamljen i nezadovoljan, čitao u uglu neveselog bifea, ili kad bi o tom čuo od neprijatnih ljudi koji u glasu imaju nečeg prekornog i izazivačkog. Tada bi mu odjednom krv udarila u glavu, ovratnik postajao tesan, i znoj orosio čelo.”<sup>110</sup>

На тај начин је у верзији заправо успостављена трагична линија живота, понорница која јунака води ка дефинитивној одлуци. Истовремено, приповедач у трећем лицу постао је оправдан, јер јунак од увођења мотива лудила више није у могућности да „објективно” казује као што је била првобитна замисао краја приповетке, већ је та објективност постала субјективна. Да би се објективност сачувала морала је да постоји интервенција приповедача који ће Јаковљеву судбину донети непристрасно. Пре разграничења јунака и приповедача и преузимања наратије, у верзији се писац/приповедач оглашава на једном месту: „Ту мој sabesednik uzdahnu glasno, promeni i ton govora i položaj u kom je dotle sedeo.”<sup>111</sup> Овај коментар надређеног приповедача/слушаоца од велике је важности јер припрема исповест јунака и креће се првенствено ка оном што је судбинско (породично наслеђе) и води у онирично што за последицу има трагично. То значи да се приповедач оглашава на граничним приповедним ситуацијама мармирајући промене не само у тексту, већ у развијању судбине јунака.

Постављамо питање – зашто је приповетка „Јаков, друг из детињства” једина првобитно исприповедана као исповест, у првом лицу, а потом замењена трећим лицем кроз које су сачувани искази јунака исприповеданим монологом? Приповедани монолог или доживљени

<sup>108</sup> Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Јаков, друг из детињства'”, у: КИДИА III/12, стр. 387.

<sup>109</sup> Исто, стр. 388.

<sup>110</sup> „Верзија приповетке 'Јаков, друг из детињства' (АЛФИАл)”, стр. 332.

<sup>111</sup> Исто, стр. 331.



говор „је поступак отелотворавања тачке гледишта у фикционалном лику, базиран на преношењу његових мисли на непосредан начин, без интервенција које би обухватале глаголско време, знаке навода или *verbum dicendi*. Исход је, без изузетка, да садашњи тренутак лика за читаоца поприма убедљиво својство садашњости, што са своје стране ствара илузију непознате будућности.”<sup>112</sup> Потискивањем првог лица јасно је да је *доживљајно ја*, доминантно у верзији рукописа, уступило место *приповедајућем ја* које је задржало елементе разговора приповедача и јунака којим је перципиран исповедни тон и самим тим мисли које недвосмислено припадају јунаку а не приповедачу. Приповедани монолог на тај начин повезује прошлост и садашњост на неколико нивоа – (1) у перспективи приповедача јунак, Јаков, се појављује тихо и прича своју причу; (2) прича из далеке прошлости обременује се не као блиска прошлост већ као увек присутна садашњост; (3) одласком јунака приповедач се враћа у време разговора са јунаком, те се заправо враћа на почетак приче. То истовремено потврђује и став да „презентација себе кроз исприповедани монолог – пробија границе романа у првом лицу”.<sup>113</sup>

Поред егзистенцијалне условљености причом и причањем, предности трећег лица су многозначне, те за разлику од првог, у трећем лицу приповедач може да прати и коментарише јунакове поступке и покрете, да се сједини са јунаком и његовом причом у егзистенцији која обременује, а то је у овом случају приповедање као живот. Осамљеност станодавца *Куће на осами*, како сазнајемо из „Увода” „прећутан је одговор доктринарима модерног психолошког реализма. Писац који сликовито приказује свој боравак у осамљеној кући мирно ’слуша’ како му се обраћају ликови покојника и како му се поверавају: он је са њима постао једно, па док сада они повед свога живота тихо казују на његова уста, и он ту причу мирно казује на уста њихова.”<sup>114</sup>

Можемо рећи да се приповедни модел приповетке „Јаков, друг из детињства” креће од првог лица у којем се читава интроспекција и исповест да би се у трећем рукописном слоју писац ипак одлучио за опсервацију и приповедање. Овај заокрет је морао доћи природно. Уколико имамо на уму да је Јаков један од јунака који из детињства познаје приповедача, мишљења смо да је писац посегао за интроспекцијом. Међутим, будући да се приповедни модел не креће природном путањом – од живота ка смрти, већ је приповедање из смрти кроз које се бокори живот, оно је природно морало да дође из перспективе приповедача, који је поступком приповеданог монолога задржао јунакове мисли и осећања. С пуним правом можемо рећи да се употребом приповеданог монолога прво лице није у потпуности изгубило, већ је остало у позадини, да би на крају приповетке јунак проговорио на тај начин пружајући веродостојност ономе што је речено.

Транспонујући приповест из првог у треће лице Андрић је уклопио логику свог приповедања збирке у целини. Промена наративног лица у овом случају за последицу има промену наративног нивоа (од исповести до објективизације приповедања), односно ова транспозиција представља уједначавање разноликих јунака и њихових прича у *Кући на осами*, те се на тај начин не даје предност нити једном јунаку. Штавише, последица преузимања приче од јунака и употреба приповеданог монолога указује на приповедачево и јунаково „ја”, на приповедача и на оно о коме/чему се приповеда и уметнички уобличава прича, разлог због којег јунаци и долазе писцу/приповедачу.

Техника приповедања у збирци приповедака *Кућа на осами* осветлила је Андрићеву стваралачку поетику у њеном кретању од традиционалног ка модерном у чијем средишту се наша транспозиција. Објективизација субјективног приповедања у чијем средишту је сазнање јунака пред смрт или у тренутку смрти изнедрило је потискивање првог лица и/или његову супституцију, те је живот ликова и гранична ситуација у којој долази до сазнања преломљена кроз приповедачев глас. А да би то било могуће, приповедна перспектива морала

<sup>112</sup> Dorit Kon, „K. ukazi u Zamak. O promeni lica u Kafkinom rukopisu”, str. 79

<sup>113</sup> Isto, str. 83

<sup>114</sup> Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, стр. 70.

је да буде постављена двоструко. Свезнајућа, објективна, перспектива постављена је на почетку напоредо са првим лицем. Приповедани монолог као доминантна перспектива збирке одражава „двојност” уводне приповетке, двострукост која је са структурног прешла на наративни план. Током свести Андрић је у једном тренутку осветлио сав унутрашњи живот јунака, док се приповедачев глас није изгубио. С друге стране, дијалог је указао на егзистенцијални положај јунака и њихов доминантан емотивни исказ. Причом о причању Андрић је успео да различитим наративним техникама у оквиру једног дела сумира живот (причу и причање) у његовој свеукупности. Збирка израсла из двострукости, „двојности” јунака окупљених у њој, утапа се у двострукост гласова у чему се најбоље огледа Андрић као модерни приповедач.

Имајући у виду да се „наслов – у класичним поетикама – поимао као ’монограм садржаја’, као нешто што треба да нас тачно обавести о садржају, да омогући читаочевој свести да га схвати без отежаног опажања”,<sup>1</sup> неопходно је указати на поетичке мѐне у насловима Андрићевих приповедака. У спрези онога што наслов казује и онога што се њиме симболизује осликава се значењска равнотежа за којом је наш писац не само током рада на приповеци, већ и неретко и након изласка из штампе у многобројним читањима, трагао, мењајући и прилагођавајући њихове наслове. За разлику од модерне свести у којој се наслов „појављује као нешто што ’мора да помути мисли, а не да их доведе у ред’, да постоји као чудан а не као саморазумљив, да пита а не да одговара, да заводи а не да води, да смета а не да помаже”,<sup>2</sup> наслови Андрићевих приповедака у својој једноставности крију многозначности и резултат су пишчевог стваралачког напора у трагању за смислом. Поетика наслова збирке приповедака *Кућа на осами* и приповедака унутар збирке, незамислива је без генетичке анализе наслова пишчевог стваралачког опуса. Из тог разлога неопходно је на првом месту указати на поетичке стилизације и мѐне у насловима приповедака које су се појавиле пре збирке приповедака *Кућа на осами* или током њеног настајања. Јер, не заборавимо, поједине пишчеве маргиналије недвосмислено указују да је збирка почела да настаје средином педесетих година прошлог века, након завршетка романа (*На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*, *Госпођица*, *Проклета авлија*), а током уобличавања последње збирке у пишчевом избору, збирке приповедака *Лица*.

Успостављање хронологије рукописне грађе и касније штампаних издања Андрићевих приповедака указало је на поступак њиховог преименовања не само у збирци *Кућа на осами*,<sup>3</sup> већ и у многим другим Андрићевим приповедним остварењима. У поимању генезе, ова промена је веома значајна за праћење поетике нашег писца. Уколико се осврнемо на раније

<sup>1</sup> Мило Ломпар, *О завршетку романа*, друго издање, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008, стр. 48.

<sup>2</sup> Исто;

<sup>3</sup> Међу заоставштином у Андрићевом стану, садашњем Спомен-музеју Иве Андрића, поред личне библиотеке, која осликава интересовања нашег нобеловца, пописане рукописне грађе (аутографа, дактилограма, бележница), нашла су се и за живота необјављена дела – збирка приповедака *Кућа на осами*, роман *Омерпаша Латас*, и медитативни записи *Знакови поред пута*. У првобитном регистру комисије, у саставу др М. Пантић и др Д. Богдановић, пописана је пишчева заоставштина према смештајном простору, онако како је затечена и лоцирана после пишчеве смрти. (Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене о збирци Иве Андрића *Кућа на осами*”, у: КИДИА III/12, стр. 36. НАПОМЕНА: видети прву напомену у поглављу о структури збирке приповедака *Кућа на осами*.) Стога „у нашем истраживању показао се кључним попис који се чува у архивском фонду Задужбине Иве Андрића у фасцикли под насловом ’Заоставштина Иве Андрића’. Када је у питању збирка приповедака *Кућа на осами*, индикативне су четири ставке Заоставштине које овде наводимо према редоследу:

’141. Брујони за дело *Кућа на осами* (11 комада). Рукописи, с нешто дактилографисаног текста. Непагиновано или делимично пагиновано. Листови разног формата.

142. *Кућа на осами*. Дактилографисани текстови, сваки са засебном нумерацијом. Садржај: ’Увод’, ’Бонвалпаша’, ’Алипаша’, ’Барон’, ’Геометар и Јулка’, ’Циркус’, ’Јаков, друг из детињства’, ’Прича’, ’Робиња’, ’Животи’, ’Љубави’, ’Зуја’.

143. *Кућа на осами*. Копије текстова наведених под бр. 142. Дактилографисано.

[...]

172. Код лекара. ’Геометар и Јулка’ (*Кућа на осами*). Фасцикла с аутографима и дактилографисаним примерцима.” Наведено према: ([Марија Благојевић], „Напомене о збирци Иве Андрића *Кућа на осами*”, КИДИА III/12, стр. 36. Извод из: Архивски фонд Задужбине Иве Андрића, *Заоставштина Иве Андрића*. Документација, под сигнатуром БЕ – 3, стр. 10–11. НАПОМЕНА: Када се за грађу под бр. 142 наводи „Дактилографисани текстови, сваки са засебном нумерацијом.” засебном нумерацијом се означава дактилопагинација коју је дао дактилограф).

Наведена рукописна грађа у попису указала нам је на варијанте и верзије, тачније мѐне које је било потребно хронолошки распоредити и успоставити генезу настајања наслова приповедака, што је од велике важности за нашу анализу.

насловне збирке приповедака које је Андрић за живота сам приредио, запазићемо да су наслови приповедака сведени: *Приповетке* (1924), *Приповетке* (1931), *Приповетке II* (1936), *Нове приповетке* (1948), и *Лица* (1960). Тек са четвртом збирком приповедака из 1948. писац искорачује из једне врсте сведености указујући на тематско-мотивске спреге и временске оквири који нису присутни у ранијим збиркама, што атрибут „нове” и потврђује. Дванаест година касније, тај искорак ће бити дефинитиван насловљавањем пете збирке у сопственом избору, *Лица*, која је уобличена кратким причама чији су наслови највећим делом тематски.

По сећању Сенише Пауновића, Андрић је једном приликом, 3. фебруара 1949. године, у разговору рекао:

„[С. П.] – Не допадају ми се ваши наслови.

[И. А.] – Да. Ја не умем да нађем наслове. Понекад ја дам наслов кад прича пође у штампу. Оно што успевам то је да дам кратке наслове, али они не кажу много, као на пример Вељковић. А то на крају није ни много важно. Ипак, садржина одлучује.

[С. П.] – Да, али ви имате приче као што су „Чаша”, „Жећ”, „Кмет Симан” и сличне, за које се не би скоро могао замислити ни један други наслов.

[И. А.] – Свакако! И за наслове ових приповедака ја сам узео најобичније речи. Само поднаслов заиста одговара мојој замисли. То су нове приче у сваком погледу.”<sup>4</sup>

О именовању збирке приповедака и избора приповедака на основу многобројне преписке кристалишу се многобројне недоумице самог писца а „те недоумице су се модификовале унутар контекста рецепције (домаћи и страни читаоци), али и с протоком времена.”<sup>5</sup> Андрић је у највећем броју случајева бирао најједноставнији наслов када су у питању збирке приповедака и њихови избори (*Приповетке*, *Изабране приповетке*). Или је, пак, узимао за наслов једну од приповедака из збирке која презентује тематско-мотивски регистар одређеног избору, на тај начин правећи једну врсту отклоне погрешних тумачења, о чему сведочи и богата преписка са домаћим издавачима и преводиоцима и издавачима из других земаља.<sup>6</sup> Најиндикативнији пример представља преписка са Матицом хрватском око издања *Изабраних приповедака* из 1947. године. „За овај избор чије је прво издање поништено јер је Андрић протествовао због грубе повреде аутентичности текста у њему објављених његових приповедака, сам писац је предложио наслов 'Приче о Турцима и о нашим'. Но, секретар Матице хрватске, Петар Шегедин, у писму од 10. марта 1947. године пише Андрићу:

'Одбор је међутим мишљења, да наслов књиге 'Приче о Турцима и о нашим' није најбољи, јер сугерира разликовање између 'Наших' и 'Турака'. Иако тај наслов можда одражава једно некадање право стање, он би данас, по нашем мишљењу, дјеловао неправилно евоцирајући и потцртавајући оно што би требало да остане наша прошлост. Разговарао сам и са другом Новаком Симићем, он се такођер сугласио с нама и предложио наслов: 'Приче о Босни'. Ми Вам не ћемо <sic!> сугерирати никакав и очекујемо Ваше сугестије.

Ако Ви ипак сматрате, да наслов не би имао онакво дјеловање како смо ми предвидјели, онда нам то јавите и ми ћемо оставити онакав какав сте Ви предложили у писму.'

Судећи према сачуваном концепту писма од 19. марта 1947. године, наш писац ово питање разрешава на следећи начин:

'Што се тиче наслова, ја разумем и уважавам ваше скрупуле и видим да морамо одустати од: 'Приче о Турцима и о нашим'. 'Приче о Босни' не бих могао примити, јер ми изгледа претенциозно и неправилно да један писац својата целу једну земљу за једну своју књигу. Размишљао сам и дуго разговарао с друговима и мој је закључак овај: да се у погледу наслова вратимо на најједноставнији облик, који сам увек до сада употребљавао, и да књигу назовемо 'Приповетке' или 'Изабране

<sup>4</sup> Сениша Пауновић, „Пола века са Андрићем (III)”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIV, св. 22, Београд, 2005, стр. 192.

<sup>5</sup> Зорица Несторовић, „Начела за Критичко издање дела Иве Андрића”, у: КИДИА I/1, стр. 571–572.

<sup>6</sup> Исто, стр. 568–572.

Приповетке'. Истина, постоји једно слабо и неугледно издање сарајевске Свјетлости од четири моје приповетке, под насловом 'Изабране приповетке', али оно је још 1945 <sic!> распродано."<sup>7</sup>

Имајући горе наведено на уму, јасно је да збирком приповедака *Лица* (Ivo Andrić, *Lica*, Mladost, Zagreb, 1960) којој је сам писац дао наслов: „(6) Збирка ће носити наслов 'Лица', а моја је молба да насловна страна буде једноставна и укусна, што је свакако и у интересу издавача”,<sup>8</sup> Андрић направио искорак у именовану збирку, што је заокружено збирком *Кућа на осами*. Индикативно је да се услед неповољне критичарске рецепције збирке *Лица* Андрић није усудио за објављивање нове збирке приповедака која је за живота остала припремљена за штампу али је услед пишчеве смрти остала у рукопису. Прегледање преписке са издавачким кућама са којима је писац највише сарађивао, не постоји ниједан помен да аутор има нову збирку приповедака из које је објављен само један фрагмент приповетке „Циркус”.

Сачувана архивска грађа приповедака нашег нобеловца презентује занимљиву лезу насловљавања приповедака пре збирке приповедака *Кућа на осами*. У светлу генезе поетичког обликовања појединачних приповедака Иве Андрића у збиркама које је за живота сам уприличио или пак у разним изборима, индикативне су веће или мање промене именовања које наводимо према истраживањима предузетим поводом три Кола Критичког издања дела Иве Андрића (КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА 2017–2019). Текстолошка анализа пишчевих рукописа указује да Андрић није често мењао наслове својих приповедака. Онда када је то ипак чинио, чинио је како би се на што конкретнији начин искристалисала симболизација, алегоризација и/или тематизација. С тим у вези може се рећи да су верзије и варијанте наслова приповедака у највећој мери настајале у почетној фази стваралачког периода, где постоји и неколико верзија/варијанти наслова једног дела. У мањем броју случајева те измене су се дешавале након првог штампаног издања. Ради боље прегледности, промене у насловима дајемо у табели која следи, а у којој лева колона представља насловљавања у рукописној грађи, уколико је приповетка именована, док се у десној представљају именовања те приповетке у штампаним издањима.

РУКОПИСИ	ШТАМПАНА ИЗДАЊА
<i>не постоји</i>	„Мара, милосница” (1925, 1931) → „Мара милосница” (1963) <sup>9</sup>
„Први страх” <sup>10</sup> <i>недатирано</i>	„Књига” (1946)
„На уском колосеку (фрагмент)” → „[Мржња]” → „Писмо из 1992.” <sup>11</sup> <i>недатирано</i>	„Писмо из 1920. године” (1946)

<sup>7</sup> Исто, стр. 570–571. НАВОДИ ПИСАМА ПРЕМА: „Матица хрватска – Иви Андрићу, Загреб, 10. III 1947.”, у: „Преписка између Иве Андрића и Матице хрватске”, приредила Невена Тодоровић, у: *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. XXX, св. 28, Београд, 2011, стр. 34. и „Иво Андрић – Матици хрватској, Сарајево, 19. III 1947.”, стр. 35.

<sup>8</sup> [Слађана Јаћимовић], „Напомене о збирци. *Lica*, Mladost, Zagreb, 1960.”, у: КИДИА I/5, стр. 451. Навод из писма: „Пословна преписка: Младост (Загреб). 'Иво Андрић Григору Витезу, Београд, 25 <sic!> октобра 1959.”, архивска грађа Задужбине Иве Андрића, сигнатура ИА 595.

<sup>9</sup> Вид.: [Зорица Несторовић], „Варијанте. 'Мара милосница’”, у: КИДИА I/2, стр. 182; [Зорица Несторовић], „Библиографија. 'Мара милосница’”, у: КИДИА I/2, стр. 261; [Зорица Несторовић], „Напомене за појединачна дела. 'Мара Милосница’”, у: КИДИА I/2, стр. 445–452.

<sup>10</sup> Вид.: „Архивска грађа везана за приповетку 'Књига’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 682–747; [Марија Благојевић], „Напомене за додатке. Архивска грађа везана за приповетку 'Књига’”, у: КИДИА I/4, стр. 1193–1196.

<sup>11</sup> „Верзија приповетке 'Писмо из 1920. године’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 503–520; „Реконструкција приповетке 'Писмо из 1920. године’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 663–679; „Варијанте наслова приповетке 'Писмо из 1920. године’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 1010; [Марија Благојевић], „Напомене за појединачне додатке. Верзија приповетке 'Писмо из 1920. године’”, у: КИДИА I/4, стр. 1185–1187; [Марија Благојевић], „Напомене за појединачне додатке. Реконструкција приповетке 'Писмо из 1920. године’”, у: КИДИА I/4, стр. 1191–1192.

недатиран и ненасловљен рукопис „Суседи”/ „Олуја” <sup>12</sup>	„Суседи” (1946)
„Разговор о соли” <sup>13</sup> недатирано	„Разговор о соли” (1955) → „Прича о соли” (1960)
„Под грабићем” фрагменти – недатирано	„Под грабићем” (1946, 1951, 1952, 1954) → „Сан и јава под грабићем” (1960)
„Светковина” → „Прослава” → „Имендан” → „Свечаност” (аутограф и дактилограм) недатирано	„Свечаност” (1960)
„Штрајк” → „Штрајк у ткаоници ћилима” недатирано	„Штрајк у ткаоници ћилима” (1950) → „Ћилимуше певају” (1955) → „Штрајк у ткаоници ћилима” (1957)
„Зеко”, поглавље VII „Разарање” без наслова	„Разарање” (1948) → „Разарања” (1960)
„Сјеме из [Америке] Калифорније” „Семе из Калифорније”	„Сјеме из Калифорније” (1946)
„Везиров слон (фрагмент из приче ’Аљо и фил’)” рукопис не постоји	„Прича о везировом слону” (1947)
„На периферији” → „Бифе ’Титаник’” без датирања	„Бифе ’Титаник’” (1950)
„На шилџету”	„На шилџету (одломак)” (1952) → „Немирна година” (1953)
„Свет и његова слика [из Петровог причања]” → „Свет и његова слика” без датирања рукопис не постоји	„Инжењерова прича о панорами свијета” (1957) → „Панорама” (1958)
„Недељно јутро” без датирања	„У ћелији број 115” (1960) → „Звоно [одломак]” (1960) → „У ћелији број 115” (1963)
„Недељно јутро” без датирања	„Недељно јутро” (1960) → „Празнично јутро” (1963)
„Јелена, жене које нема”, „Јелена”, „Јелена II”, Јелена III”	„Јелена, жена које нема (Галусов запис)” (1934) → „На путовању” (1955) → „Јелена, жене које нема” (1961–1967, 1974–1975) → „На путовању (Одломак из приповетке ’Јелена, жене које нема’)” (1969, 1975)
„Дубровачка вејавица” „Легенда – 1968/69 (<Побуна и пад>”	„Дубровачка вејавица” (1968) → „Вејавица” (1969) „Легенда” (1968/69) → „Легенда о побуни” (1971)

Преобликовања наслова условљена су тежњом да они симболично осликавају фабулу приповетке, чиме је указао на одређене поступке који пишчев фокус маркирају на неколиким битним елементима, чија је главна одлика једноставност. Андрић је на себи својствен начин, уколико пратимо генезу наслова, вођен пре свега значењским елементима онога што наслов треба да казује.

Приповетка „Мара милосница” у прва два штампана издања, и то у три од четири наставка у *Српском књижевном гласнику* (2–4) и у збирци *Приповетке* (Иво Андрић, *Приповетке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1931) у наслову садржи запету („Мара, милосница”) која одваја властито име Мара од поимениченог придева милосница. На тај начин значење имена Мара, које је изведено од Марија у значењу тврда, постојана, одваја се од

<sup>12</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за појединачне додатке. Варијанта приповетке ’Суседи’ (АЛФИАл)”, у: КИДИА I/4, стр. 1202.

<sup>13</sup> [Слађана Јахимовић], „Напомене за појединачна дела. ’Прича о соли’”, у: КИДИА I/5, стр. 465–466.

значења атрибутива милосница. *Речник српскохрватског књижевног и народног говора* бележи неколико значења лексеме *милосница* од којих су два са дистинктивним обележјима важна за наше тумачење: „1. жена која живи у интимним ванбрачним односима са неким мушкарцем, љубавница. [...] 2. а. веома драга, мила, омиљена женска особа (обично у сродничким односима); миљеница, љубимица.”<sup>14</sup> Марина судбина указује на корелацију значења – од љубавнице ка љубимици, односно од милоснице ка миљеници. Јер, њена судбина условљена је управо атрибутивом, који, у почетку одвојен од имена, указује на узрок Мариног страдања. Оног тренутка када писац одлучује да уклони запету, чини се да се сав трагички потенцијал атрибутива слива у име и са њиме уједначава у синтагму која открива једно сасвим ново значење. Милосница постаје именица према којој се Марин лик одређује и постаје део њеног идентитета, што је уз запету ишло у смеру приватно и јавно, као две одвојене категорије. Уклањањем запете приватно и јавно су се слили и постали нераздвојни елементи у значењу и обликовању Марине судбине. Јер судбину ове јунакиње управо одређује њено јавно биће, које је, оног тренутка када се слило са приватним, постало свесно своје егзистенције, а за то је, чини се, писац морао да допише пето и последње поглавље приповетке. Коначно приповедно упризорење навело је Андрића да неколико година након тога Марино страдање уједначи како у јавном тако и у приватном бићу указујући кроз наративни ток приповетке трансформацију од приватног ка јавном. И док Марин идентитет остаје и приватан и јаван до Вели-пашиног одласка, пашиним одласком, почиње губитак Мариног идентитета. Од тог тренутка наративни ток се фокусира на њено јавно биће, чиме се губи право на живот, јер је друго биће према којем се она одређује (Вели-паша) више не жели, из чега произилази губитак права на име, а губитак права на име истоветан је са губитком права на живот. Тиме је истовремено оправдано и увођење мотива лудила, чиме је Марина судбина заокружена. У том смислу, наслов приповетке саображен је идентитету јунака.

Већи део сачуване рукописне грађе непосредно сведочи да су наслови мењани још у раној стваралачкој фази, тј. у аутографима и дактилограмима. На то нас пре свега упућују промене наслова две приповетке из збирке *Нове приповетке* (Иво Андрић, *Нове приповетке*, Култура, Београд, 1948) – „Књига” и „Писмо из 1920. године”. У светлу наших ранијих тумачења о реконструкцији рукописне грађе *Нових приповедака* уочене супстанцијалне промене у рукописној грађи приповетке „Књига” детектоване су на два нивоа: на нивоу наслова приповетке – (аутограф приповетке „Први страх” објављен је под насловом „Књига”) и на нивоу појединих пасажа од којих се писац у коначном облику одустао, а који се сусрећу у релацији од карактеризације јунака до наративног језгра. „Рукописна грађа приповетке ’Књига’ (’Први страх’) презентује онај тип приповедања које има за циљ да истакне и опише стање карактера неименованог дечака који је истовремено и фокални лик. Променом наслова, писац помера перспективу, чиме се истовремено мења и однос према карактеру. Док је приповетка у аутографу упућивала на један трауматичан период у одрастању, дотле канонски облик приповетке према карактеру стоји другачије. Уколико је карактер покретач радње, онда он не само да радњу проузрокује, већ истовремено својим поступцима открива мотиве, поузданост, слабост и снагу, што значи да карактере спознајемо на основу њихових поступака. Парадигма карактерних својстава тежи деловању *in presentia*, што је допринело да писац приповедни текст устројава на тај начин да карактери коегзистирају са догађајима, и то тако што се карактерна својства развијају паралелно са радњом. Рукопис ’Први страх’ указује на јунака/ субјекта и развијање његових карактерних својстава којима се проузрокују јунакови поступци којим се он ослобађа ’првог’ страха.”<sup>15</sup> У објављеној приповеци, „Књига”, карактер је подређен заплету, док је у првобитном несистематизованом рукопису недвосмислена паралелност карактера и заплета, што на значењском нивоу указује на промену положаја

<sup>14</sup> *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. XII, Српска академија наука и уметности, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1984, стр. 550.

<sup>15</sup> Марија Благојевић, „Рукописна грађа приповедака Иве Андрића – реконструкција *Нових приповедака*”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 389–390.

субјекта и објекта приповедања, те у штампаном издању неименовани јунак стоји као објект насупрот онога о чему се приповеда (књига). Мотивски наслов приповетке треба узети у бартовском смислу као велики зглоб *praxisa* – желети, општити, борити се.<sup>16</sup> Зато је централно место у нарацији припало језгру које је условило померање карактера, док су његова својства позиционирана на зглобовима радње.<sup>17</sup>

Приповетка „Писмо из 1920. године” предочава структуралне генетичке промене које се могу уочити посредством поетике наслова, о чему смо такође раније писали. Уколико се осврнемо на верзију приповетке „Писмо из 1920. године”, „На уском колосеку – (фрагмент)”, уочићемо структуралне промене у односу на последњу пишчеву вољу. У том светлу, посебно истичемо промену лица у приповедању, јер аутограф „обухвата згуснуо наративно време – сусрет на железничкој станици и чекање београдског воза. Оваква приповедна ситуација била је погодна да се ставови Макса Левенфелда искажу у првом лицу. Имајући ово у виду, прво лице постаје синоним за нешто комплексно, тегобно и отуђено, што значи да су искази Макса Левенфелда [...] детерминисани оним типом исказа који можемо подвести под појам драмског монолога, којим се исказује оно што је егзистенцијално важно, а што истовремено подразумева испољавање јунаковог/приповедачевог *јаства* које тежи извесној дистанцираности од сопствене телесности и нелагодности. Зато је овај слободни управни говор изнедрио опажања јунака онако како се дају у његовој свести.”<sup>18</sup> У реконструисаном слоју рукописа<sup>19</sup> искази Макса Левенфелда „транспоновани су у епистоларну форму различитим нивоима узглобљавања чиме су првобитни јунакови искази релативизовани. Исказ Макса Левенфелда узглобљен је у писмо на неколико нивоа: (1) сусрет на железничкој станици са пријатељем условио је (2) ретроспекцију којом се пружају додатне информације о јунаку [оба наведена нивоа постоје у оба рукописна слоја, верзији и реконструкцији]; (3) непосредни исказ драмског карактера транспонован је у писмо чему је поговорила временска окосница (неизвесни долазак београдског воза), при чему је монолог јунака транспонован у драмски монолог успореног исказа на немачком језику који наратер преводи; (4) овакво узглобљавање структурно је условило праћење судбине Макса Левенфелда коју наратер пружа у три наврата – кроз двадесетак дана, након десет година, да би се последњи извештај о судбини човека који је побегао од мржње дао након 7–8 година од последњег извештаја, чиме је живот приповедача у првом лицу непосредно заокружен приповедним чином, односно извештајем о смрти.”<sup>20</sup>

Исписане и неупотребљене варијанте наслова приповетке исписане на полеђини рукописа,<sup>21</sup> „Мржња”<sup>22</sup> и „Писмо из 1992”, непосредно указују на пишчеву преокупираност детаљем. Не треба губити из вида да је мотив мржње у приповеци најзаступљенији, тим пре што јунак бежећи од мржње у мржњи умире. С друге стране, иако се водила полемика око наслова „Писмо из 1992.”, на основу увида у пишчеву стваралачку радионицу, познато је да је Андрић имао обичај да радњу приповетке позиционира у даљу будућност,<sup>23</sup> те се година 1992. у наслову могла наћи као варијанта наслова приповетке. Међутим, задржавајући временску окосницу сусрета на железничкој станици након Првог светског рата, наш писац је писмо

<sup>16</sup> Roland Barthes, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta”, preveo s njemačkog Marijan Bobinac, u: *Republika*, br. 7–8, god. XXXIX, str. 119.

<sup>17</sup> Марија Благојевић, „Рукописна грађа приповедака Иве Андрића – реконструкција *Нових приповедака*”, стр. 391.

<sup>18</sup> Исто, стр. 388.

<sup>19</sup> Вид.: „Реконструкција приповетке ‘Писмо из 1920. године.’, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 663–679.

<sup>20</sup> Марија Благојевић, „Рукописна грађа приповедака Иве Андрића – реконструкција *Нових приповедака*”, стр. 388–389.

<sup>21</sup> Вид.: „Варијанте наслова приповетке ‘Писмо из 1920. године’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 1010.

<sup>22</sup> Наслов је прецртан.

<sup>23</sup> Не треба сметнути с ума да се радња приповетке „Дедин дневник” одиграва 1994. године, односно да се јунаци из 1994. године селе у 1944.



пријатеља хронолошки сместио неколико година касније, тиме истичући писмо а не на сусрет или догађаје који након писма следе.

Сличан је случај и са приповетком „Панорама” која такође има занимљиву генезу поетике наслова. Сачувана рукописна грађа сведочи да је приповетка првобитно имала наслов „Свет и његова слика из Петровог причања”, будући да је приповетка првобитно била написана у трећем лицу, у којој су јунаци били Петар и Лазар. Анализом рукописне грађе утврдили смо да је Андрић приповетку преправљао у прво лице, и то тако што је комбиновао првобитни рукопис на којем је вршио интервенције преправљајући треће у прво лице, Петра у Лазара, а Лазара у „ја”. Нови рукопис захтевао је и нови наслов, те се из првобитног наслова прецртава „из Петровог причања” те остаје само наслов аутографа, „Свет и његова слика”, који треба да посведочи доживљај панораме из једне перспективе. Првобитно штампана приповетка (1957) понела је наслов „Инжењерова прича о панорами света”. Она је штампана према аутографу који је насловом недвосмислено указивао на укупни наративни ток – сећање инжењера на панораму света коју је гледао у Сарајеву као дечак. Међутим, већ следеће издање ове приповетке у збирци приповедака *Панорама* (1958), где је објављена као последња приповетка у збирци, понела је наслов управо „Панорама” који се даље није мењао. Ова врста преобликовања својеврсна је промени перспективе која из општости води у посебно и појединачно. Прецизније речено, од указивања на наративни ток до објекта приповедања, панораме, у којој су се свет и његова слика сажели у појам панораме презентујући не само свет о којем се приповеда већ и свет из којег приповедање тече.<sup>24</sup> Наведене три приповетке илуструју да је промена наслова условљена променом наративног фокуса.

Предузета истраживања предочавају да приповетка „Прича о везировом слону” има не само занимљиву генезу обликовања, већ и значењску перспективу. Приповетка је замишљена као „Аљо и фил”, уколико имамо на уму да је Андрић „овом одломку дао наслов ’Везиров слон’ а у поднаслову назначио ’(фрагмент из приче ’Аљо и фил’)”.<sup>25</sup>

„Будући да запис припада чувеној ’Црној књизи’ (’CRNA KNJIGA/ korice crne, listovi zeleni/ ’BELEŽNICA BR. III’ – 1944–1952.’, Архив САНУ, Историјска збирка 14433/ИА 403, <страница>22а; <страна>41) и да у дактилограму који прати ову књигу Андрићевих бележака један њен део није на одговарајући начин прочитан и у потпуности прекуцан, као и да није ушао у издање које је селективно пренело садржај ’Црне књиге’ у сабраним делима, а да су записи у ’Црној књизи’ настајали у периоду од 01. фебруара 1944. до 1952. године, сматрамо да на основу њега можемо закључити да је на приповеци ’Прича о везировом слону’ писац почео да ради већ крајем Другог светског рата. Јер, у одломак ’Везиров слон’ из њене пра-верзије унет је један цитат који је исписан већ на 42. страни према Андрићевој пагинацији, односно полеђини 21. стране према архивској пагинацији (21а). С друге стране, већ сама пишчева назнака да је у питању ’Везиров слон’ а не ’Прича о везировом слону’, указује на то да је коментар могао настати у време када настаје и одломак под насловом ’Везиров слон’ јер се њиме означава уношење одабраног цитата у одломак пра-верзије, а не у целину којој такав одломак припада (’Аљо и фил’), нити у каснију интегралну верзију приповетке која има четири целине – одвојене римским бројевима и ненасловљене – и сасвим другачији наслов: ’Прича о везировом слону’. На тај начин испис се везује за пра-верзију приповетке која је – судећи према поднаслову одломка ’Везиров слон’ – имала наслов ’Аљо и фил’.”<sup>26</sup>

На основу претходно наведеног можемо закључити следеће – пра-верзија приповетке „Прича о везировом слону” имала је наслов „Аљо и фил” из које је писац ексцерпировао део под насловом „Везиров слон (фрагмент из приче „Аљо и фил”) који никада није објављен, али за који истраживачи претпостављају да је могао бити припремљен за штампу, иако не постоји

<sup>24</sup> Више о овоме: [Марија Благојевић], „Напомене за појединачна дела. ’Панорама’”, у: КИДИА II/9, стр. 674–677.

<sup>25</sup> Зорица Несторовић, „Однос приповедања и смрти у *Причи о везировом слону* Иве Андрића”, у: *Глас CDXXIX* Српске академије наука и уметности, Одељење језика и књижевности, књ. 31, Београд, 2019, стр. 136–137.

<sup>26</sup> [Зорица Несторовић], „Напомене за појединачна дела. ’Прича о везировом слону’”, у: КИДИА II/7, стр. 402–403.

дактилограм који би следио након аутографа, који би то потврдио.<sup>27</sup> Насловљавање приче „Аљо и фил” указује да је пра-верзија вероватно имала нешто другачији наративни ток, те да је наративни фокус вероватно био на односу Аљине приче о причању (везировом слону). С тим у вези, нешто слично указује и верзија приповетке „Прича о везировом слону”, „Везиров слон (одломак из приче Аљо и фил)”, која се не само композиционо, већ и структурно разликује од касније објављене приповетке, будући да након доласка у Травник, везировог слона нико није ни видео ни чуо:

„I zaista, dani su prolazili a iz Konaka ni glasa ni java; ni o čemu, pa ni o slonu. Otkako se za filom, čudovištem iz travničkih prepričavanja, zatvorila kapija, on je potonuo u velikom Konaku, izgubio se bez traga, kao da je postao jedno sa nevidljivim vezirom.”<sup>28</sup>

Невидљивост слона у пра-верзији је уско повезана са невидљивим везиром, а истовремено са причама које су о слону морале бити испричане, а што је, судећи према наслову пра-верзије, то свакако чинио Аљо. Каснијим преобликовањем приповедног језгра, Андрић је учинио слона не само видљивим, већ и Аљине приче о њему, те је осветљен „онај аспект 'Приче о везировом слону' који израста на свести о једнакости причања и немоћи испољене делањем, с једне стране, и ћутања и моћи потврђене делањем, с друге стране. Зато је Аљо Казаз Андрићев избор. Он је својеврсни лик-рефлектор механизма превазилажења страха.”<sup>29</sup> Можемо рећи да наслов „Аљо и фил” указује на извесну повезаност причања и онога о чему се прича, и прераста у причање о везировом слону које се манифестује као прича о страху из страха.

На сличној путањи је и приповетка „Бифе Титаник” која указује на посебан степен преобликовања будући да се верзија приповетке „На периферији”, како у рукописној грађи тако и у њеним штампаним варијантама, разликује не „на језичко-стилском плану ни на садржинском плану већ у поступку уобличавања фабуле; у верзији приповетка започиње јунаковим повратком са принудног рада а у целовитој верзији опис принудног рада следи након посете Наила Плоска.”<sup>30</sup>

Имајући у виду да је писац уобличавао објављивање одломака приповедака пре целовитог приповедног остварења, занимљиво је указати и на промену наслова која је у таквим случајевима уобичајена, будући да одломак представља одређени део веће целине, те ће сходно томе понети и другачији наслов, који се односи само на објављену целину и тиме симболично истаћи објављени сегмент. Имајући то на уму симптоматично је да се одломак „На шиљтету” (1952) појавио годину дана пре приповетке у целовитом облику „Немирна година” (1953). Како су текстолошка истраживања показала „разлика је у томе што се у њему [одломку] не јавља већи број реченица и одељака који у тексту приповетке 'Немирна година' у целини узев не постоје. Ова значајна различитост учинила је овај одломак верзијом.”<sup>31</sup> Несумњиво је првобитно настао одломак приповетке „На шиљтету” који симболично, како насловом тако и наративним током, уобличава сусрет непокретног газда-Јеврема са лепотом. У том сусрету у први план је истакнуто „шиљте”, место суверене јунакове владавине. Газда-Јевремова владавина је у интегралном облику разрађена и са једног тренутка у одломку (сусрет са лепотом), наративни ток бива стилизован на читаву годину (сусрет и растанак са лепотом). Претходно наведени примери илуструју да је промена наслова индикативна за експанзију приче и причања.

Није редак случај и да се након објављеног интегралног издања мења наслов приповетке у одломку, и то само након два месеца, као у случају приповетке „У ћелији број 115”, будући да је објављен само други део приповетке у којем је основни наративни ток згуснут око конкретног, „апсанског” звона, те је у овом случају реч о истицању посебног звона

<sup>27</sup> Исто, стр. 482–483.

<sup>28</sup> „Верзија одломка из приповетке 'Прича о везировом слону': *Vezirov slon*' (fragment iz priče 'Aljo i fil')”, [прир. Зорица Несторовић], у: КИДИА II/7, стр. 275.

<sup>29</sup> Зорица Несторовић, „Однос приповедања и смрти у *Причи о везировом слону* Иве Андрића”, стр. 140–141.

<sup>30</sup> [Милан Потребих], „Напомене за додатке. Верзија приповетке 'Бифе 'Титаник'””, у: КИДИА II/8, стр. 703.

<sup>31</sup> [Зорица Несторовић], „Напомене за додатке. Верзија приповетке 'Немирна година'”, у: КИДИА II/9, стр. 760.

у наслову које се разликује од општег у наслову „У ћелији број 115” у којем је реч о звонима која су проткана кроз читав наративни ток јунака у ћелији. То значи да је редукција наслова условљена приповедним фокусом.

За разлику од већине приповедака, приповетка „Ђорђе Ђорђевић” првобитно је насловљена „О Ђорђу Ђорђевићу”. Ова промена наслова указује кретање од биографије до типа, и то можда најбоље илуструје уводни део, од којег је писац одустао, а који гласи: „Razmišljanje o slučaju Đorđa Đorđevića dovodi nas do čudnog i prilično neutешnog zaključka: koliko je živ čovek ugrožen sa svih strana, od svega i svačег. Ne škodje čoveku samo nasleđene mane i poroci, koje je doneo sa sobom na svet i sa kojima se <Оловком дописан знак за убацување, који је написан и на маргини, уз знак питања>, ni kriv ni dužan, sve dok je živ, nego se često i nasleđene okreću protiv .[nas]. njega. / Da nema i takvih slučajeva, biografija Đorđa Đorđevića ne bi bila zanimljiva ni zasluživala da o njoj govorimo.”<sup>32</sup> Имајући у виду овај почетак око којег се писац двоумио, будући да је прво издање штампано као одломак, те да је вероватно из тог разлога прво штампано издање понело наслов „О Ђорђу Ђорђевићу”, као делу биографије јунака која је од рођења до смрти у интегралном облику штампана тек у збирци приповедака *Лица*.<sup>33</sup>

И у приповеци „Свечаност”, Андрић се двоумио, те су у аутограмима и дактилограмима присутна чак четири наслова, („Светковина”, „Прослава”, „Имендан” и „Свечаност”), да би се у првом издању, и то у збирци приповедака *Лица*, писац определио за „Свечаност” која је остала у свим потоњим издањима. Уколико погледамо значења све четири наведене лексеме, видећемо да се Андрић у овом случају кретао од појединачног као општем. Прецизније речено, при одабиру наслова писац се водио и његовим значењем, имајући притом на уму да насловљавањем приповетке „Светковина”, „Прослава” или „Имендан” долази до сужавања значењске основе приповетке, те да би се таквим насловљавањем само конкретизовало одређено свечано слављење празничног дана (имендан). Стављањем именице *свечаност* у наслов писац је маркирао не само празнични дан, јер свечаност значи „особина и стање онога што је свечано, узвишеност; свечана атмосфера, свечан тон, свечано расположење”<sup>34</sup>, те је наслов приповетке сабрао у себе претходне наслове који су га значењски усложнили и на тај начин указали заправо на посебну особину онога који слави имендан.

Приповетка „Разарања” такође има занимљиву генезу, што смо у неколико наврата наводили. Андрић је из рукописне грађе од које је одустао у приповеци „Зеко”, будући да је била преобимна за приповетку, ексцерпирало одређене елементе и уобличавао их у новим приповедним остварењима. У успостављању генезе приповетке уочили смо да се овај Андрићев јунак јавља у приповеци „Разарање” која је објављена исте 1948. године у *Летопису Матице српске*, а која је касније, под насловом „Разарања”, ушла у збирку приповедака *Лица* 1960. године, у којој је јунак безимен. „Да је у питању грађа која је потекла од рукописа приповетке „Зеко” недвосмислено указују следеће чињенице: (1) првобитни наслов приповетке „Разарање” наслов је седмог поглавља приповетке „Зеко” који се јавља само у рукопису, док је у првој интегрално објављеној приповеци овај, као и остали наслови поглавља, одбачен; (2) главни јунак приповетке „Разарање” носи име Зеко и недвосмислено упућује на јунака истоимене приповетке, Исидора Катанића; (3) фабула приповетке „Разарање” везана је за бомбардовање Београда 1944. године, у којој је насловни јунак фокализатор; (4) индикативно је да је за фабулу приповетке „Разарање” Андрић уместо VII поглавља приповетке „Зеко” искористио IV поглавље које у рукопису носи наслов „Рат”, а временски описује бомбардовање Београда 1941. године; (5) почетак приповетке „Разарање” јесте реченица IV поглавља приповетке „Зеко”, док је део другог пасуса приповетке такође уметнут из IV поглавља.”<sup>35</sup> Зато можемо претпоставити да је „Разарање” неискоришћени део рукописне грађе приповетке „Зеко” који недвосмислено упућује и на пишчев стваралачки

<sup>32</sup> Цитирано према: [Слађана Јаћимовић], „Варијанте. ’Ђорђе Ђорђевић’”, у: КИДИА I/5, стр. 291.

<sup>33</sup> Вид.: [Слађана Јаћимовић], „Напомене за појединачна дела. ’Ђорђе Ђорђевић’”, у: КИДИА I/5, стр. 574.

<sup>34</sup> *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 5, Матица српска, Нови Сад, 1973, стр. 688.

<sup>35</sup> Марија Благојевић, „Рукописна грађа приповедака Иве Андрића – реконструкција *Нових приповедака*”, стр. 395.

поступак, јер преузимање грађе, и/или ексцерпирање мотива и рудиментарне фабуле од велике су важности за генезу приповедног поступка.<sup>36</sup> Зато је занимљиво пратити обликовање наслова – „Разарање” и „Рат” из рукописне грађе, од којих први указује на надређену целину, а други на тематско-мотивски регистар из којег се црпи рукописна грађа, а која недвосмислено указује да је реч о првобитној рукописној грађи приповетке „Зеко”. Међутим, каснијим обликовањем, које је водило ка последњој пишчевој вољи, „Разарање” је преименовано у „Разарања” будући да је као потка остала грађа која описује бомбардовање Београда, али је писац променом наслова усложио ово значење указујући тиме не само на тематско-мотивски регистар, већ пре свега на унутрашње стање јунака и његов однос према ономе што доживљава и посматра.

Пре сабраних дела 1963. године, приповетка „Празнично јутро” појавила се 1960. године на страницама часописа *Ослобођење* под насловом „Недељно јутро”. Чини се да је у овом случају, уколико се осврнемо на симболичку раван приповедног текста, писац пошао од конкретног ка апстрактном. У том процесу у лексеми „празнично” утопљено је и оно „недељно”, чиме је симболичка асоцијација усложила умрежавање на неколико нивоа у јунацима ове приповетке. То се изнад свега односи на главног јунака којем је непозната жена поред њега празник, а не недеља у којој се нашао. Истовремено, променом наслова приповетке „Разговор о соли” у „Причу о соли” писац указује на уметничко обликовање којим се од међусобног разговора и распре, што је и тема приповетке, прелази у сферу приче и причања, и то оних прича и причања које у једном тренутку прерастају у немогуће. У овом правцу, не треба заборавити да је могући наслов приповетке „Суседи” био и „Олуја”, око чега се писац двоумио током писања приповетке<sup>37</sup> тиме истовремено указујући на њена могућа тежишта – на мотив суседа који је за наратора захтевао суседа који ће чути расправу између двоје људи или на олујни дан који би представљао симболички потенцијал појаве „олује” у јунацима.

Преименовање наслова приповедака код Андрића у функцији је конкретизације те се отуда наслов „Под грабићем” трансформисао у „Сан и јаву под грабићем” не би ли се насловом уједно сажео један Витомиров дан и живот у којем се од страшне стварности одмара сном из којег се буди у стварности са не тако лепим вестима – смрћу жене. Није редак ни случај да писац промени наслов приликом другог објављивања. Тако је приповетка „Штрајк у ткаоници ћилима” прешла дуги пут од назнаке „Штрајк” у рукописној грађи до првог објављивања у 1950. године у „Штрајк у ткаоници ћилима”, да би већ у другом часописном издању приповетка била насловљена као „Ћилимуше певају”. Међутим, иако је наслов „Ћилимуше певају” одговарајући, писац одлучује да се врати првом наслову, будући да, по нашем осећају ствари, не само да представља бољу варијанту сижеа, већ и конкретизује певање ћилимуша подстакнуто штрајком. У истом правцу је и преименовање приповетке „Сјеме из Калифорније”.

Код аутора као што је Андрић могућно је увидети и да наслов приповетке, било као одломак или као целина, кореспондира јубиларним издањима часописа са којима је сарађивао, због чега је на пример прво издање приповетке „Случај Стевана Карајана” објављено као одломак у часопису „20 октобар” 1946. године, и то у јубиларним броју посвећеном ослобођењу Београда, због чега је одломак и добио наслов „20 октобар Стевана Карајана”.<sup>38</sup> Ово је важно напоменути, уколико имамо у виду да су и верзије поменуте приповетке биле насловљене управо као „Случај Стевана Карајана”. Исто тако, у приповеци „Легенда о побуни” приповедач уводи наратора у првом лицу, Лазара, који се сећа прича о легенди из детињства – те је „Легенда о побуни” првобитно насловљена пишчевом руком у верзији „Легенда (побуна и пад)” – без дечака Лазара, наратора, да би се потом први пут штампала под насловом „Легенда” 1968/1969, не би ли се на крају наслов преобликовао у „Легенду о

<sup>36</sup> Више о томе у: [Марија Благојевић], „Напомене за појединачна дела. ’Зеко’”, у: КИДИА I/4, стр. 1150–1153.

<sup>37</sup> Варијанте наслова приповетке „Суседи” и „Олуја” записани су тек на <страници> 20, <страни> 14 аутографа који је ненасловљен и недатиран. Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за додатке. Варијанта приповетке ’Суседи’”, у: КИДИА I/4, стр. 1202.

<sup>38</sup> Вид.: [Милан Потребих], „Напомене за појединачна дела. ’Случај Стевана Карајана’”, у: КИДИА I/8, стр. 524.

побуни”, чиме је предмет легенде и причања конкретизован. С друге стране, приповетка „Дубровачка вејавица”, како је првобитно објављена 1968, наредне, 1969. године штампана је само под насловом „Вејавица” чиме је изостала конкретизација која насловом указује на специфичност.<sup>39</sup>

Занимљиво је и насловљавање приповетке „Јелена, жене које нема” од најједноставнијих записа „Јелена, II, III” па све до промене наративног језгра у одломку, који је условио и промену наслова приповетке у „На путовању”. Реч је о другој тематској целини која је самостално објављена, и која је, сходно томе, понела наслов тематске целине, а не наслов целовите приповетке, те се ексерпирањем одломка мења и наслов, будући да не презентује целину.

Из наведених примера закључујемо да је Андрић, иако по сопственом признању није умео да „да” наслове приповеткама, предано радио на њиховом семантичком потенцијалу, пажљиво их одабирајући не би ли били саображени идентитету јунака, што на најбољи начин илуструје приповетка „Мара милосница”. Честе промене у аутографима захтевале су и промену наслова који је у спрези са наративним фокусом, а који је у посебним случајевима захтевао промену наслова која је индикативна за експанзију приче и причања и/или пак њену редукцију. Мењање наслова пратило је и промену у односу према јунаку, од биографије до типа, али с друге стране насловима је Андрић усложњавао значењски ниво приповетке, док би је на другим местима конкретизовао.

Пратећи наведене елементе у обликовању наслова видљивија је пишчева „мука” са овим највидљивијим елементом приповедног текста, због чега је овај кратак преглед поступака био неопходан не би ли била јаснија њихова поетичка структура у збирци приповедака *Кућа на осами*.

Као што смо у оквиру „Напомена о збирци Иве Андрића *Кућа на осами*”<sup>40</sup> већ навели, велику важност о путу за живота необјављене збирке *Кућа на осами* имала је прва седница Управног одбора Задужбине Иве Андрића која је одржана 12. марта 1976. године. Збирка приповедака *Кућа на осами* појавила се у рукама читаоца у Дивот издању Кола Српске књижевне задруге исте године (Иво Андрић, *Кућа на осами*, Српска књижевна задруга, Београд, 1976). Прегледањем рукописне грађе установили смо да је сам писац у неколико наврата написао наслов збирке *Кућа на осами*<sup>41</sup> приликом настајања рукописа. Никако не треба пренебрегнути чињеницу да се наслов *Кућа на осами* јавља као коначни акт последње пишчеве воље која је настајала од тренутка када збирка са садржајем почиње да се уобличава. Рашчитавањем и анализом рукописне грађе уочили смо још један важан моменат када је реч о наслову. Поставља се питање да ли приче окупљене у збирци представљају једну замишљену *сарајевску хронику* на шта нас упућује податак на маргини за приповетку „Прича”<sup>42</sup> Уколико знамо да је роман *На Дрини ћуприја* у поднаслову садржавао одредницу *вишеградска хроника*, док је *Травничка хроника* задржала одредницу *консулска времена*, роман *Госпођица* тематизује београдску хронику, док се истовремено синтагма *сарајевска хроника* везује за недовршен и за живота необјављен роман *Омерпаша Латас*, постављамо питање именовања приповетке „Прича” сарајевском хроником, или прецизније речено да ли се поменута одредница односи на појединачно или на целину. Ако се односи на појединачно, онда је у питању само поменута приповетка која тематизује кратку хронику једне породице у једном историјском тренутку (долазак Целалудинпаше паше у Травник и његов одјек у Сарајеву). С друге стране, ако се односи на целину, онда ову одредницу можемо да вежемо за пра-текст збирке *Кућа на осами*

<sup>39</sup> О приповеткама „Легенда о побуни” и „Дубровачка вејавица” видети у: КИДИА II/10.

<sup>40</sup> [Марија Благојевић], „Напомене о збирци Иве Андрића *Кућа на осами*”, у: КИДИА III/12, стр. 33–55.

<sup>41</sup> „Брујони *Кућа на осами*”, Спомен-музеј Иве Андрића, сигнатура ИА 745. Након анализе рукописне грађе и успостављања њене хронологије донето као: „Радни дактилограм пра-текста прве три збирке приповедака *Кућа на осами* (’Увод’, ’Бонвалпаша’, ’Алипаша’), [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 753–776.

<sup>42</sup> Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Прича’”, у: КИДИА III/12, стр. 409–412.

(„Увод”, „Бонвалпаша”, „Алипаша”) који није насловљен, али који представља јунаке и њихове судбине у Сарајеву.

Синтагма „кућа на осами” у себе укључује опште и појединачно. Именица кућа има неколико значења, а као првобитно значење наводи се „складиште; чување”<sup>43</sup>, док се тек након овог одређења наводе она значења која ову именицу одређују као „грађевински објект који има зидове и кров и служи обично за становање; зграда; просторије у којима се станује, живи, стан, пребивалиште”<sup>44</sup> након које следи још једно интересантно значење „домовина, завичај”<sup>45</sup>. Уколико ближе погледамо значење речи *осама*, *Речник српскохрватскога књижевног језика* нуди нам неколико могућности: „осамљен живот, самоћа, усамљеност”, након којег следи значење „удаљено од насеља, усамљено место”, док се на крају наводи израз „на осами (разговарати, састати се) издвојено, насамо”<sup>46</sup>. Синтагма у наслову *Кућа на осами* јасно маркира значење које се нуди – то истовремено указује да се значење усмерава према простору (*кућа*) а тек потом се атрибутом за њу везује уже значење, једна врста осећања, које истовремено конструира предметност једног простора (*куће*) омеђеног атрибутом (*осама*). Како примећује Ирена Грицкат: „Примарно је да наслов и његов предмет стоје заједно, као нека врста – да се изразимо сасвим слободно – ’таутологије’ [...] па нам наслов суфлира садржај, имајући не ретко и тај задатак да просто привуче пажњу на њега.”<sup>47</sup> Ову врсту специфичности читалац осећа тек оног тренутка када прочита збирку и склопи књигу, јер сасвим насупрот наслову, предметност се не маркира синтагмом у наслову, већ оним што је у њој – писцем и његовом осамом, и још дубље и конкретније – осамљености јунака који износе своје судбине осамљеном писцу који ће их уобличити и овековечити, а да би се то конкретизовало и предметило јасно је да је оно првобитно морало бити просторно омеђено – кућа се налази у Сарајеву, или још конкретније на Алифаковцу.

С тим у вези кућа се ишчитава као складиште не само једноставне приче осамљеника, већ сусрета и разговора у четири ока чиме се, па макар то били разговори и са покојницима, огледа јасан дуализам значења. Јер, разговорима и причама о судбинама јунака на изванредан начин брише се осамљеност као предметност која своју сврху добија пуњењем складишта (*куће*) необичним посетиоцима и њиховим разговорима са писцем. Тиме се, истовремено, неутралише првостепено значење наслова које можемо тумачити усамљеничким разговорима у кући, и у први план, томе насупрот, искрсава пуњење значења – опредмећење прича и судбина. На тај начин, значење наслова се неутралише и испуњава предметношћу.

Наш нобеловац се осигурао да усамљено место у значењу наслова добије и своју конкретизацију у именовану. Није случајно да се кућа баш налази у Сарајеву (не заборавимо да је у питању и једна врста *сарајевске хронике* која се ишчитава не из судбина јунака јер је она много распрострањенија – море, Француска – већ у позиционирању писца који својим бележењем баш у кући на осами маркира једну врсту сарајевске хронике која, бивајући све ширира из себе бокори и све даље просторе). Истовремено, не сасвим случајно, кућа о којој је реч налази се на Алифаковцу. Уколико ближе погледамо значење речи Алифаковац уверићемо се у једну сасвим извесност постављења дијалектичког односа не само на приповедној већ и у значењској равни, одредница која није укључена у наслов, а која на њега (не)посредно указује.

<sup>43</sup> *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад, Матица хрватска, Загреб. 1969, стр. 141

<sup>44</sup> Исто;

<sup>45</sup> Исто;

<sup>46</sup> *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 4, Матица српска, Нови Сад, 1971, стр.195.

<sup>47</sup> Ирена Грицкат, „Наслови – посебна категорија писане речи”, у: *Наш језик*, Нова серија, књ. XV, св. 1–2, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1966, стр. 78.

<p><b>Alifakovac</b> – vca <i>m</i> (ar.–tur.) <i>ime jedne mahale (kraja) u Sarajevu</i>. Naziv je došao po nekom Ali-ufaku „malom Aliji”, tur. <i>ufak</i> „malen”.<sup>48</sup></p>	<p><b>alija</b> v. halija<sup>49</sup></p>
<p><b>halija (alija)</b> <i>f</i> (ar.) <i>pusta zemlja; spahinska zemlja koja niti je naseljena niti pripada kakvom selu</i>. Izv. od <i>hâlî</i> (v.)<sup>50</sup></p>	<p><b>hâlî</b>, indecl. adj. (ar.) <i>pust, sam, bez ikoga, prazan, nenaseljen</i>. – „i u njoj bukadar <b>hali</b> i plodne zemlje” (Zembilj III 100). „<b>Hali</b> hazna, a <b>hali</b> džebhana”, „Vaj planino, da ti n’jesi <b>hali</b>, / ja l’ bez vuka, ja li bez hajduka” (K. H. I 76 i 453).<sup>51</sup></p>

Шире узев у питању је приповедни простор (Босна, уже Сарајево), док се као уско одређење узима Алифаковац. Уколико погледамо значење овог топонима, видећемо да се он (не)посредно нашао у наслову и наслов у њему. У том смислу, локалитет Алифаковац је садржан у предметној значењској равни (осама), а с обзиром на то да се у кући воде разговори у четири ока, онда се та кућа, претходно испуњена садржајем самоће, сада пуни значењем и то значењем као наративним идентитетом у Рикеровом смислу. У том контексту, идентитет није ништа што је супстанцијално, већ је он појам којим желимо да опишемо ону причу коју људи могу причати о самима себи када говоре о личном идентитету. Кроз те приче, а њих је дванаест, уколико и „Увод” посматрамо као врсту приче, долази се до одговора на питање „ко сам ја” за себе и „ко сам ја” за тебе уз стално осећање напетости између осећања *истости* која траје кроз време и различитости сопства које осећамо. У том светлу, позиција мотива осамљености на почетку отвара свет приче и причања који је не сасвим случајно позициониран у средишту, док се мотивом тишине на крају затвара. Предметност се на тај начин манифестује преко кружне структуре чиме се истовремено потврђује кружност приповедне структуре о чему смо у поглављу о структури већ говорили. То истовремено потврђује и чињеница да се збирка отвара „Уводом” прологом тишине коју нарушавају лица и гласови који долазе на разговор код писца/приповедача али и затвара тишином у коју приповедач тоне и из које се буди (приповетка „Зуја”). Да тема самоће и осамљености за Андрића није нова, показује и једна забелешка у *Знаковима поред пута*; „Сви су покојници, у ствари, заборављени.” (ЗПП, 40).

Када је реч о јунацима *Куће на осами* наводимо једну важну Андрићеву забелешку, такође из *Знакова поред пута*.

„О живима и о мртвима.

Говорим вам на основу многих и разноврсних искустава, и можете ми веровати. Нису они које називамо покојницима тако мртви као што се то обично мисли. Исто као што ни они који себе сматрају живима нису онако ни онолико живи колико би хтели да изгледају и како сами себе виде.” (ЗПП, 177)

И мотив осаме непресушан је у Андрићевом стваралаштву. Уколико изузмемо лирику и лирску прозу, 1925. године поводом педесетогодишњице Томаса Мана Андрић ће овај мотив поставити у дијалектички однос поседништва и осаме појединца:

„У свим својим темама Т. Ман описује вечиту људску жеђ за поседом и лепотом и вечиту осаму појединца човека (*Мали господин Фридеман, Буденброкови, Смрт у Венецији*). При том он ретком строгаошћу према самом себи и са напорима који се не дају ни проценити, брише или прекаљује сво што је лично његово, тако да покатакд оставља утисак равнодушна посматрача људских судбина и виртуоза без срца, који, повучен, негује своју племениту

<sup>48</sup> Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Izdavačko preduzeće „Svjetlost”, Sarajevo, 1966, str. 88.

<sup>49</sup> Isto;

<sup>50</sup> Isto, str. 305.

<sup>51</sup> Isto, str. 304.

вештину до извештачености и свирепог хлада и равнодушности. У ствари, он 'гори али пламен крије'. Пун отмене суздржљивости и строге мере и, у исто време, пун пригушена жара на ком више изгара сам него што заблештује друге, Т. Ман неће никад бити писац општих расположења и свачијих осећаја." (ПТМ, 104)

Нешто касније, у есеју „Разговор са Гојом” (1935), Андрић ће овај мотив више развити. У том развијању индикативно је да је у дијалектички однос доведен уметник и његово дело. Уметник (сликар) и дело (портрет) стоје у таквом односу репрезентације и оживотворења да се осамљеност портретисаног лика манифестује у његовом ствараоцу.

*„Осамљеност лика на портрету је толика да сликар понекад осети потребу да уз личност наслика и неки предмет који је у вези с њом, неки симбол који је тумачи и објашњава. Ја сам и сам у неколико случајева то чинио, али сам брзо увидео сву узалудност тога поступка. 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.*

*Једно сам време тако живо осећао ту окованост, глуво, вечито ћутање портрета, да сам падао у искушење, и подлегао му, да уз портрет напишем реч-две, једно име или неке друге значајне речи које ту личност карактеришу и које би је после колико-толико објашњавале и повезале са гледаоцем. Брзо сам морао увидети колико је и то неукусно и – узалудно. После ми ни ноћу нису давале мира те олако бачене речи које нисам имао моћи да избришем, јер портрет није био више у мојој власти. Немоћан, гледао сам пред собом како те речи, кроз столећа, неизбрисиве а лишене потпуно некадашњег смисла и стране новом изговору, изазивају сажалан осмејак гледаоца, ако уопште нешто изазивају, и чине несрећни лик још више далеким, туђим и самим.*

*Најпосле сам дошао до уверења да свему томе нема лека ни помоћи. Портретишући човека, ми га убијамо сваким погледом помало, као што биолози убијају животињицу коју препарирају, и кад га умртвимо потпуно, он оживи на нашој слици. Само што је самоћа човека на портрету већа од самоће костура у земљи.*

*То је вештина портретисања. И зато почетници и рђави сликари не умеју да раде портрете, јер не умеју да их издвоје, изолују, 'препарирају'. Рђави портрети по томе се и познају што је личност на њима притешњена, заплетена и повезана са амбијентом у ком као да продужује једним делом да живи, јер сликар није смео или није умео да изврши тежки посао издвајања и ослобођења, 'убијања' и 'овековечења' личности.”<sup>52</sup> (РГ, 18–19)*

Говорећи о Гоји, који га је опседао читаво стваралаштво, Андрић је овог уметника замислио у осамљеној вили, и то управо онаквог какав ће се наћи писац/приповедач у *Кући на осами*, али супротно перцепцији Гоје, у пуном стваралачком заносу:

*„Није нимало леп ни весео овај старац у осамљеној вили. Глув је потпуно већ одавно. Почиње и вид да га издаје. Његово лице, одувек грубо и неправилно, са прћастим носем, чулним уснама и обешечајским очима, лице пунокрвног арагонског човека из народа, изгубило је и ту једину драж, драж снаге и младости. Пре више од двадесет година, он је написао Запатеру: 'Остарео сам; лице ми пуно бора. Не би ме познао да ме видиш; можда само по прћастом носу и дубоким очима.' Лако је замислити шта су учинили болест, рад, године и разочарања од Гоје.” (Г, 100–101)*

Све ово указује да је Андрић годинама прикупљао и баштинио мотив осаме која је највећи израз добила у збирци која је и понела тај наслов, на тај начин затварајући круг стваралаштва који је поникао у осами (лирска проза) и у осами се затворио (збирка приповедака). Зато је и експлицирање овог мотива у наслов збирке од велике важности, јер истовремено указује не само на пишчеву експлицитну поетику, већ и на његову стваралачку радионицу која је, сходно својој природи, и морала бити осамљена. Та осамљеност је посетама оних лица која искрсавају у сећању и оних која су заборављена, да би се на крају

<sup>52</sup> Наша подвлачења у тексту.



сваке посете, а онда и збирке у целини, уметник нашао сам са својим делом, у тишини и осами која му припада.

Уколико обратимо пажњу на садржај збирке и осврнемо се на њену генезу, успоставиће се једна врста саодноса између интенције и последње воље, што је посебно манифестовано променом наслова приповедака. У табели која следи доносимо преглед наслова, и то не према првобитном садржају, који смо у поглављу о структури навели, већ упоредо, како би се успоставила генеза у поетичком обликовању наслова како збирке тако приповедака у целини. Податке доносимо према КИДИА III/12:

Генеза наслова приповедака:

НАСЛОВИ: ЗБИРКА И ПРИПОВЕТКЕ – ПРВА РУКА. Архивска грађа	НАСЛОВИ У ПРВОМ РАСПОРЕДУ ПРИПОВЕДАКА. Спомен-музеј Иве Андрића, ИА 747	НАСЛОВИ У ДРУГОМ РАСПОРЕДУ ПРИПОВЕДАКА. Спомен-музеј Иве Андрића, ИА 747/а	НАСЛОВИ У КОНАЧНОМ РАСПОРЕДУ ПРИПОВЕДАКА. Архив САНУ, ЛФИИ, Историјска збирка 14433/ ИА 276
БЕЗ НАСЛОВА, ПРА-ТЕКСТ, „БРУЈОНИ КУЋА НА ОСАМИ” Спомен-музеј Иве Андрића, ИА 745	<i>Кућа на осами</i>	<i>Кућа на осами</i>	<i>Кућа на осами</i>
БЕЗ НАСЛОВА, ПРА-ТЕКСТ, „БРУЈОНИ КУЋА НА ОСАМИ” Спомен-музеј Иве Андрића, ИА 745	Увод	Увод	Увод
БЕЗ НАСЛОВА, ПРА-ТЕКСТ, „БРУЈОНИ КУЋА НА ОСАМИ” Спомен-музеј Иве Андрића, ИА 745	Гроф Бонвал	Бонвалпаша	Бонвалпаша
БЕЗ НАСЛОВА, ПРА-ТЕКСТ, „БРУЈОНИ КУЋА НА ОСАМИ” Спомен-музеј Иве Андрића, ИА 745	Алипаша	Алипаша Сточевић Ризванбеговић	Алипаша
БАРОН ДОРН Архив САНУ (Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 267)	Барон Дорн	Барон	Барон
БЕЗ НАСЛОВА У РУКОПИСНОЈ ГРАЂИ, ПРЕВАСХОДНО АУТОГРАФИМА	Геометар и Јулка	Геометар и Јулка	Геометар и Јулка
ПРИЧА САМОУБИЦЕ ЈАКОВА Архив САНУ, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 270	Јаков	Јаков, друг из детињства	Јаков

С<АРАЈЕВСКА> ХР<ОНИКА> <i>Црна књига</i> , Архив САНУ, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 403	Прича	Прича	Прича
КРАЈ МОРА Архив САНУ, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 272	Робиња	Робиња	Робиња
КАПЕТАНОВА КУЋА КРАЈ МОРА Архив САНУ, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 273	Животи	Животи	Животи
МЕСТА И ГРАДОВИ Архив САНУ, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 274	Љубави	Љубави	Љубави
ПРВОБИТНО НАСЛОВЉАВАЊЕ НЕЧИТКО, ИСПОД НАПИСАНО ЗУЈА. Архив САНУ, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 275	<i>приповетка не постоји на списку</i>	Зуја	Зуја

Уколико се упореде наслови приповедака у рукописној грађи (у аутографима и дактилограмима – прва колона) и наслови у садржајима који су сачувани у пишчевој заоставштини (друга, трећа и четврта колона, од којих су прве две припремна замисао, док последња колона представља коначан садржај који је у архивској грађи испред рукописа који је припремљен за штампу), уочавамо редуцију наслова приповедака које су настајале дужи временски период. Поједини наслови у садржају су скраћени (приповетка „Јаков, друг из детињства”), али нису промењени у наслову приповетке. Зато сматрамо да је важно направити преглед насловљавања и указати на успостављање кохерентне целине – од прве замисли до коначног обликовања. Наслови приповедака који се везују за аутографе и прве замисли, овом приликом занемарујући њихов распоред, указују да се у средишту пажње не налази јунак и његова осама, већ конкретизација приповедне ситуације и/или карактеризација јунака у симболичној равни.

Корпус приповедака збирке *Кућа на осами* и њених јунака условио је и наслове који су се на путу до последње пишчеве воље обликовали и у том обликовању позиционирали јунака и његову причу у оним менама које су потврдиле пишчеву бригу о детаљу. Претходно наведена табела сведочи да су наслови у највећој мери промењени у другој руци стваралаштва, и то након настанка прве верзије/варијанте у аутографу. Структура збирке приповедака *Кућа на осами* захтевала је сведеност наслова. Као што смо раније наводили, наслов збирке искорак је од претходних пишчевих именована збирки приповедака које је за живота сам приредио, или пак у изборима у којима је у највећем делу та једноставност задржана. Најчешћи су наслови *Изабране приповетке*, *Приповетке*, или је пак за наслов избора позајмљен наслов приповетке која се у тој збирци објављује, а која на изванредан начин окупља све приповетке у

избору (узмимо за пример збирку приповедака *Панорама*). Збирка приповедака *Кућа на осами*, насловима појединачних приповедака које су се у њој нашле, указује да је реч о једној врсти премештања фокуса (као у збирци приповедака *Лица*) са појединачног на целину. У том правцу, целина, *Кућа на осами*, окупља лица која су се у највећем броју случајева нашла у наслову, или пак именицу која симболички наслов усложњава. Структура збирке је на тај начин проузроковала наслове које је писац ређао у садржај у неколико наврата. Зато је, за разлику од наслова чију смо генезу претходно анализирали, наслов збирке и њена структура захтевала другачије обликовање.

Приповетка „Бонвалпаша” првобитно је имала наслов „Гроф Бонвал”. Међутим, садржај приче условио је преименовање, будући да је Бонвалова исповест везана за период проведени у Сарајеву, што је омогућило симболични наслов, „Бонвалпаша”. Тиме је наслов не непосредно везан за приповетку која за њом следи, „Алипашу”, већ је наслов у први план истакао мотив двојности/двострукости, што првобитни наслов не би донео и увео у приповедање. Наслов „Бонвалпаша” могао је бити и „Ахметпаша”, како је јунак добио име преласком на ислам. Међутим, тада не би до изражаја дошао не само карактер јунака, већ ни његова двострукост у задржавању француског имена и титуле које је преласком на ислам добио. Овоме у прилог говори и чињеница да је приповетка „Барон” првобитно написана као „Барон Дорн”. Као и у случају „Грофа Бонвала” првобитно је долазила титула па име. За разлику од Бонвалпаше који је променио веру, те је и промена имена оправдана, име барона се у приповеци појављује неколико пута. Искључивање имена из првобитног наслова сматрамо да има везе са поједностављивањем, редукцијом која појединачно сажима у опште, те се у наслову појављује само титула која тематизује не само јунака са нижом племићком титулом, већ изнад свега тип лажова и варалице. На тај начин, три приповетке које се јављају на почетку збирке окупљене су не само типским јунацима, већ изнад свега звањима које ти јунаци носе (паше и барони). Тиме је уједно писац у збирку увео два тематизована света – источњачки и западњачки.

С друге стране, приповетка „Јаков, друг из детињства” својим првобитним насловом „Прича самоубице Јакова” указивала је на неколико сегмената: (1) исприповедана је у првом лицу; (2) пажња је усмерена на последицу (самоубиство). Променом наслова писац прво мења наративну структуру текста и у тежиште поставља оно што је познато, јунака коју му је познат. Међутим, већ на почетку приповетке чини се да се писац поиграва са читаоцем, будући да се тешко може рећи за Јакова да је приповедачев друг. Мишљења смо да се именица друг у наслову појављује као последица интимизације јунака и приповедача у току сусрета.

Четири од дванаест приповедака, „Прича”, „Робиња”, „Животи” и „Љубави” имају апсолутне промене у насловима. И док је за приповетку „Прича” у вероватно првој белешци, као што смо већ навели, писац написао назнаку „Сарајевска хроника”, поставља се питање да ли се она односи на записани део који је у измењеном облику ушао у приповетку „Прича”, а који тематизује хронику породице Шкаро, будући да јунак Ибрахим ефендија Шкаро, за разлику од осталих посетилаца писца на Алифаковцу, никада не прича о себи. Сасвим парадоксално, у фокус је дошла управо његова прича о породици чији је он последњи изданак, а на којој се ишчитавају судбине многих појединаца, те је отуда „хроника” повезана не само са историјским током као у романима, већ и на један сегмент живота – пропадање једне породице. Стављајући у наслов приповетке причу, „Прича”, уместо првобитне забелешке, писац је са јунака склонио терет хроничара и на централно место ставио не само мотив приче, већ и мотив причања, нераздвајни мотив приче, по коме је овај јунак препознатљив.

Приповетке „Робиња” и „Животи” за разлику од осталих приповедака локализоване су поред мора, што је насловима првобитно назначено („Крај мора”, и „Капетанова кућа крај мора”) и за предмет немају Сарајево. С друге стране, уместо догађаја што је првобитно наслов симболично указивао „Крај мора” писац је за наслов ипак изабрао „Робиња” будући да се у њему стекао сав удес јунакиње, те се насловом перципира извор трагичког. Исто тако, док је наслов „Капетанова кућа крај мора” првобитно указивао на опис куће и јунака, што ни у приповеци са промењеним насловом није изостало, писац ипак мења наслов у „Животи” на тај

начин симболично позиционирајући јунака који води двоструки живот – онај којим се представља свету и онај који уистини води, предочен у немом дијалогу јунака и приповедача. Зато није случајно ни што је приповетка „Љубави” преименована („Места и градови”), првобитно вероватно имајући на уму неку врсту путописног записа. Њеним преименовањем, писац множином истиче не само места и градове (у овом случају југ Француске који је симбол за љубав и љубавне односе), већ истовремено указује на различите облике и аспекте љубави између два јунака – неименоване јунакиње која разговара са путописцем и њеног партнера). Тако су се у наслову дијалектичким укрштајем симболично стекли љубав и мржња, љубав и бол, љубав и чежња.

Имајући све наведено на уму чини се да наслови приповедака показују извесно померање у семантици приликом насловљавања. Можемо извести неколико закључака који ће употпунити досадашње интерпретације о поетикама наслова. Имајући на уму семантику наслова збирке, било је важно првобитне наслове изменити како би приказивали садржај којим осам у кући треба да буде испуњена. Суздржаност у коначном обликовању наслова подупире објективност изреченог. Да би у томе успео, Андрић је насловима у збирци *Кућа на осами* указао на конкретизацију ликова најављујући отварање прошлости („Бонвалпаша”, „Алипаша”, „Барон”, „Зуја”), на антагонизам који сублимира сукоб („Геометар и Јулка”), али и на околност при појави и конкретизацији лика („Циркус”). Насловима се такође сублимише и тематска окосница фабула са доминантним преплитањем сна и јаве што семантички најављује конфликт („Животи”, „Љубави”). Андрић је у наслову сажео трагички потенцијал *farmacosa* („Робиња”), али истовремено указао и на средиште конкретизације приче и причања („Прича”) које се прелива на целокупну збирку приповедака.

Приповедни текст јесте „склоп догађаја”, који је по Аристотелу најважнији у трагичком песништву, и сачињен је од три видљива елемента – *почетка, средине и свршетка* –<sup>1</sup> који на другој страни претпостављају целовитост радње.<sup>2</sup> Почетак и завршетак обликују хомогеност приповедног текста. „Почетак је оно што се само не појављује нужно после нечега другога, него се, напротив, после тога нешто друго појавило или се појављује; свршетак се зове оно што је томе супротно, наиме што се само појављује после нечега другог било нужно било редовно, док после тога ништа друго не долази; најзад, средина је оно што се и само појављује после нечега другога и после тога опет нешто друго. Према томе, добро склопљене приче не треба ни да почињу ма чим, ни да се завршавају ма где, него да се користе поменути правила.”<sup>3</sup> Целовитост књижевног текста пропорционална је двома компонентама – почетком и крајем приповедног текста – које стоје на границама и означавају формалну целину, хомогеност која претпоставља завршеност. Целину књижевног дела, Ингарден посматра у дуалитету форме и садржаја, те је књижевно дело „с једне стране вишеслојна творевина, а с друге – творевина која има одређен распон (простирање) од почетка до краја.”<sup>4</sup> Ово одређење „допушта да у целини дела разликујемо две врсте делова: а) појединачне слојеве, б) појединачне фазе дела, које се у његовој целини једна од друге јасно издвајају (на пример, појединачна поглавља једног романа, чинови драме и сл.)”<sup>5</sup> Наратолози почетак приповедног текста тумаче у оквирима догађаја „који иницира процес промене у заплету или радњи. После тог догађаја морају следити други догађаји, а он сам не мора нужно проистацати из нечега.”<sup>6</sup> Истовремено, „наглашавају да почетак, који кореспондира са преласком мира, хомогености и индиферентности у немир, хетерогеност и различитост, прибавља приповести унапред оријентисану интенцију.”<sup>7</sup> С друге стране, крај приповедног текста „долази после осталих догађања, а после њега нема других догађаја, већ се успоставља стање (релативне стабилности” и истичу да „крај заузима одредбену позицију због осветљења које баца (или би могао бацити) на смисао догађаја који до њега доводе. Крај функционише као (делимични) услов, као привлачна сила, као организујући принцип приповести: читање (процесирање) наративног текста јесте, између осталог, ишчекивање његовог краја, а природа тог ишчекивања зависи од природе самог приповедног текста.”<sup>8</sup>

Имајући претпоставку о целовитости дела у формалним оквирима, треба имати у виду да „и почетак и завршетак са једне своје стране додирују оно што се налази ван књижевне структуре, па је њихов симетризам образован кроз препознавање њене *ограничености*, будући да су јој граничне тачке управо почетак и завршетак.”<sup>9</sup> Почетак је условљен крајем и обрнуто, будући да је на тај начин питање симетризма пропорционално питању средине као равномерном делу целине. Јер, симетризам почетка и краја условљава питање средине које је иницирано граничним деловима текста, а које садржи значење које је почецима и завршецима условљено. „Ако се може рећи да почетак нарације често донекле диктира њен крај, може се

<sup>1</sup> Вид.: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, preveo Miloš N. Đurić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990, str. 57.

<sup>2</sup> Мило Ломпар, *O завршетку романа*, друго допуњено издање, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008, стр. 9.

<sup>3</sup> Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, str. 57.

<sup>4</sup> Roman Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, prevela Drinka Gojković, Nolit, Beograd, 1975, str. 61.

<sup>5</sup> Isto;

<sup>6</sup> Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, prevela s engleskog Brana Miladinov, Službeni glasnik, 2011, str. 138–139.

<sup>7</sup> Isto, str. 139.

<sup>8</sup> Isto, str. 92–93.

<sup>9</sup> Мило Ломпар, *O завршетку романа*, стр. 9.

рећи и да крај условљава почетак.”<sup>10</sup> Почетак и крај књижевног дела како у књижевној теорији тако и у тумачењу пропорционално зависе један од другог. Френк Кермоуд у својој књизи *The Sense of an Ending (Осећање краја)* наглашава исконску потребу за сигурношћу на почетку у односу на обично каснији смисао завршетка.<sup>11</sup> Јер, без осећања почетка, ништа не би могло бити заиста урађено, а како Питер Брукс истиче, почетак и средина зависе од њиховог ретроспективног значења.<sup>12</sup> Закони људског понашања и њихови описи захтевају почетак и крај због чега смисао „почетка, дакле, мора на неки важан начин бити одређен осећајем завршетка”.<sup>13</sup> И док почетак имплицира крај<sup>14</sup>, дотле је крај питање иманентног.<sup>15</sup> С друге стране, Ј. Хилис Милер запажа да ниједан наратив не може показати ни свој почетак ни свој крај, јер увек почиње и завршава се *in medias res*.<sup>16</sup> Питања почетака и завршетака у приповедном тексту условљени су на тај начин питањем наратива, питањем аристотеловске средине, пулсирајућем току догађаја који почиње и завршава се у срцу ствари, из перспективе краја, из перспективе смрти, те ће сходно томе перспективи краја бити неопходна перспектива почетка. Андрић даје скраћену верзију живота јунака, од почетка до краја – а крај нарације започиње пре њеног почетка.<sup>17</sup> Отуда место и позиција краја збирке приповедака *Кућа на осами* испуњен је већ на самом почетку и унутар самог дела, и то на пољу наративности која је обликована и утемељена на дихотомији почетка и свршетка.

Приповедањем о трагичним животима може се рећи да Андрић „приповеда о трагичности света у целини. Зато је за нас толико значајан добар или лош крај: он не сведочи само о завршетку неког сижеа, него и о конструкцији света у целини.”<sup>18</sup> Та конструкција обликована је управо дихотомијом почетка и краја, због чега „Увод” има конститутивну улогу слоја значења у збирци, коју Ингарден приписује „форми” књижевног дела.<sup>19</sup> Конститутивна улога почетка збирке *Кућа на осами* уоквирена „Уводом” позиционира не само приповедача и његову улогу, већ и јунаке који су добили своје приче. Управо позиција приповедача маркирана је на кључним деловима текста, на почецима и крајевима, чиме је постигнута јединствена приповедна конструкција. Она је, будући да је реч о микро почецима и микро завршецима појединачних једанаест приповедака, затворена јединствена хомогена целина, како на ужем, тако и на ширем плану композиције, о чему је већ било речи. Овако дефинисана, приповест се у збирци приповедака *Кућа на осами* креће напред и назад, од почетка ка крају и од краја ка почетку. На тај начин, почеци и завршеци једни друге условљавају и чине снажан наративни импулс. „Имајмо на уму и то”, како истиче, Принс, „будући да крај често одређује почетак барем толико као што је, ако не и више њиме одређен, јер – од почетка – почетак је оријентисан према идеји краја, те можемо тврдити да крај долази на почетку и пре почетка.”<sup>20</sup> Џералд Принс у својој теоријској поставци узима за пример Мориса Бланшоа и његово дело *У жељеном тренутку*, које не доноси одговоре на многа питања из једноставног разлога – на та питања је одговорено јер приповедање израња из прошлости те се у приповедању чека оно што је већ прошло.<sup>21</sup>

<sup>10</sup> Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Mouton Publishers, Berlin, New York, Amsterdam, 1982, pp. 156.

<sup>11</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, 2000.

<sup>12</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1992, pp. 66.

<sup>13</sup> Isto, pp. 94.

<sup>14</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, pp. 148.

<sup>15</sup> Isto, pp. 82.

<sup>16</sup> Изведено према: Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1986, pp. 84–85.

<sup>17</sup> Уп.: Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980, pp. 42.

<sup>18</sup> J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Nolit, Beograd, 1976, str. 286.

<sup>19</sup> Roman Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, str. 62.

<sup>20</sup> Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, pp. 158.

<sup>21</sup> Isto, pp. 158.

Збирка приповедака *Кућа на осами* израња из двоструког концепта прошлости, ближе и даље, због чега се постојање двоструког почетка појављује као неопходност. Кључни елементи двоструког почетка ишчитавају се и у двоструком времену збирке – приповедном времену и времену приповедања. Двоструки концепт прошлости саображен је композицији збирке, те се приповедно време концентрише на време боравка писца/приповедача у кући на Алифаковцу, док се време о којем се приповеда растеже на дужи временски период, и то од 18. века па све до модерних времена, у којима је писац/приповедач не само медијум, већ и учесник приповедања (нпр. приповетка „Љубави”, „Животи”). Концепт приповедања прошлог има своју улогу како у почетку тако и у завршетку. Јер, „структурна функција завршетка лакше [се] разазнаје у чину поновног причања него у чину причања”<sup>22</sup> И док је поновно причање маркирано временом о којем се приповеда и изведен из чина причања, чин причања је с друге стране освешћен временом приповедања, временом из којег израња приповедач и његово знање, приповедач и портрет јунака, приповедач на почецима и свршецима приповедног текста. Оваква схематска омеђеност допринела је да се почецима и завршецима да не само заокружена структура већ изнад свега логички аспект краја збирке приповедака *Кућа на осами*, испољен управо у логичком завршетку који се образује „из постојања саме приче. Шта то значи? Тек када се успостави целина – која се успоставља завршетком – могућно је препознати логички завршетак, јер се тек тада екстраполира *прича*”<sup>23</sup> као основни наратив *Куће на осами*.

Из перспективе времена приповедања концепт *Куће на осами* реализује дешавања која су се писцу приповедачу десиле пре једне године, док је боравио у кући на Алифаковцу, док је оно о чему се приповеда омеђено јунацима и њиховим судбинама. Постављање фокуса на почетак („Увод”) иманентно је осећању стварности због чега се почетак „наизменично у уму разликује између мисли која почиње и мисли о почетку – то је између статуса субјекта и објекта.”<sup>24</sup> Уколико се ближе погледају појединачне приповетке, а њих је дванаест, можемо успоставити временску схему која је од велике важности за питање почетака и завршетака на плану структуре збирке приповедака *Кућа на осами*. Време приповедања и време о којем се приповеда, оба присутна у збирци осталој у рукопису, указују да је писац замислио концепт два времена – једног из којег приповедања проистичу и другог у којем се приповедање уобличава. Време о којем се приповеда ширег је опсега и било је неопходно како би се задржало јединство приповеданог. Оно бива заокружено и уоквирено почецима и завршецима у којима је присутно приповедно време у којем се позиционира писац/приповедач, у односу на средишњи део који припада лику/портрету у кључном животном тренутку. Стога, време о којем се приповеда неминовно проистиче из времена приповедања, тј. из времена о којем се приповеда израња се у време приповедања, чиме се приповеци даје логички заокружен завршетак који се огледа „у контингентности бивствовања”<sup>25</sup> не само писца/приповедача, већ и јунака. Јер, *приче* јунака су завршене, без обзира на њихове почетке и завршетке, њихове судбине су већ формиране. Из већ формираних судбина јунака писац/приповедач формира структуру која ће исприповедане судбине и њихове разноликости повезати у јединствен доживљај бивствовања саображен њиховим карактерима. Отуда се одсуство видљивог и јасно издвојивог завршетка у облику *епилога*, који по схематској структури захтева издвојен *увод*, појављује као вишак у приповедању које не захтева уобличење форме. Тај свршетак већ је садржан у логичким оквирима приче и причања које немају свог завршетка. Јер, „приповедачки завршетак *прекида* и време приповедања и време приче. Оба времена, од којих је образована она двострукоост временског завршетка којом он посредује између приче и приповедања, тек се у приповедачком завршетку – а не у логичком или временском – враћају у читаочево време.”<sup>26</sup> Поетички, ова констатација је од велике важности јер се „временски

<sup>22</sup> Pol Riker, *Vreme i priča I*, prevele s francuskog Slavica Miletić, Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993, str. 91.

<sup>23</sup> Мило Ломпар, *О завршетку романа*, стр. 25.

<sup>24</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1975, pp. 42.

<sup>25</sup> Мило Ломпар, *О завршетку романа*, стр. 323.

<sup>26</sup> Исто, стр. 28–29.

завршетак *приповедања* налази у битном подударању са приповедачким завршетком, будући да и сам припада оном вишку који обележава крај приповедања а не приче.<sup>27</sup> А то је оно што Ломпар види као „хоризонт на којем се нужност логичког и временског завршетка (прича) подудара са произвољношћу приповедачког завршетка (приповедање).”<sup>28</sup> Временски ограничене на једну годину, колико је писац/приповедач боравио у кући на Алифаковцу, приповетке су логички заокружене на дванаест појединачних целина. Истовремено, последња приповетка која се појављује у низу, приповетка „Зуја”, у којој се складиште све *речи-кључеви* (историја, сећање памћење) логички је утемељена, али и симболички, јер завршетком приповедања, писац/приповедач урања у оазу мира и тишине, супротну самоме почетку збирке, чиме је херменеутички круг приче и времена затворен.

Концепција Едварда Саида указује да почетак сугерише истицање начина који утврђује удаљеност и разлику између времена, места, објекта, принципа или чина, с једне стране, и онога што је томе претходило, с друге стране.<sup>29</sup> У том светлу, „Увод” се дефинише као тачка у којој и из које све настаје, тачка у којој се појмови времена, места, објекта и принципа успостављају у чиновима (приповеткама) које за „Уводом” следе. Наглашено „овде и сада” у кући на Алифаковцу, „омогућава успостављање секвенце почетак – средина – крај и њихову трансформацију из удаљеног објекта који се налази ’тамо’ – у предмет мог расуђивања. Тако конципирани и обликовани, време и простор дају низ одобрен жељом било иманентног било површинског значаја.”<sup>30</sup> А чиновни (приповетке) концентрисане у свом времену и простору указују на простор жеља, те су они истовремено и испуњење жеље. Томе насупрот, крајеви приповедака сугеришу у свом кључу категорије које се налазе у почетку. Међутим, те категорије обавијене су појмом испуњења и симболичког завршетка и захтевају нове чиновне све до оног тренутка када потреба за приповедањем почиње да престаје. То, свакако, не значи да је престала и потреба за причом.

Збирка приповедака *Кућа на осами* настајала је дужи временски период, а вероватно прво датирање које је везано за ову збирку налази се на препису начисто уводне приповетке у збирци, „Увод”, где је записано „26. V. (sic!) 1959.” Овај податак указује на временски оквир настајања збирке,<sup>31</sup> али не потврђује да је Андрић у том тренутку, будући да су прве три приповетке у збирци „Увод”, „Бонвалпаша” и „Алипаша” написане ин континуум, одустао од намере континуираног текста збирке, тачније збирке као једне целине без појединачних наслова. У том правцу треба посматрати зачетак настанка збирке као првобитни почетак, као интенцију од које је писац одустао разбивши почетну замисао целине на појединачне сегменте, приповетке, како би успоставио једну целину. Пра-текст прве три приповетке који смо реконструисали приликом критичког приређивања збирке приповедака *Кућа на осами*<sup>32</sup> (не)посредно указује на проблем почетка који се није много мењао у садржинском смислу. Међутим, реконструкција указује на једну врсту решења које је у генези структуре веома важно, на интенцију једне замисли стварања и уоквиравања онога што је кључно – јунака и њихових судбина. Зато проблем почетка треба успоставити лотмановски као проблем акта стварања, акта упућивања, јер „у ретроспективи почетак можемо посматрати као тачку у којој, у датом послу, писац одступи од целог рада”, те „почетак одмах успоставља везу са већ постојећим, везама са сваким континуитетом или антагонизмом или мешавином оба.”<sup>33</sup> Јер, реконструисани пра-текст у генези текста потврђује акт почетка, превасходно „Увода”, који је ексцерпиран и није структурно мењан, за разлику од текстова који за њим следе, будући да су

<sup>27</sup> Исто, стр. 29.

<sup>28</sup> Исто;

<sup>29</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, pp. 42.

<sup>30</sup> Исто;

<sup>31</sup> Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Увод’”, у: КИДИА III/12, стр. 70. НАПОМЕНА: видети прву напомену у поглављу о структури.

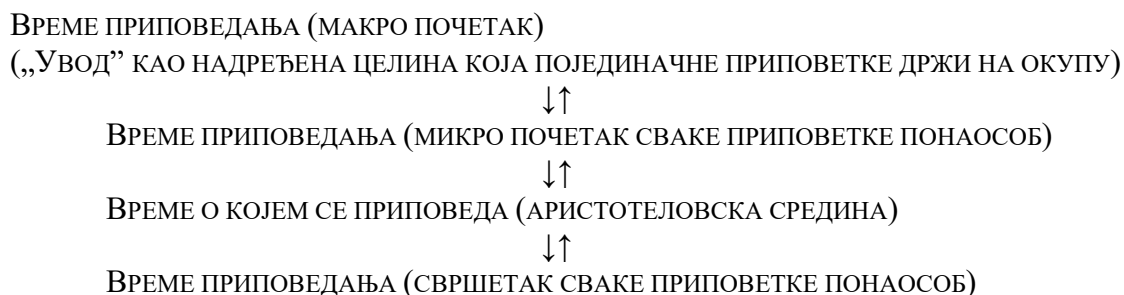
<sup>32</sup> Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Јаков, друг из детињства’”, у: КИДИА III/12, стр. 381–403.

<sup>33</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, pp. 3.



биле неопходне одређене интервенције, тачније одређени маркери који ће се везивати за ексерпирани део.

Генеза збирке упућује на још једну чињеницу и разликовну могућност, на макро почетак (уводна приповетка збирке) и микро почетке (једанаест приповедака). Треба имати у виду да се сем уводне приповетке (макро почетка) приповетке не завршавају *in medias res* док врло често оне почињу *in medias res* због смера времена.<sup>34</sup> У верзијама сачуване и прегледане рукописне грађе микро почеци су тачке које писца/приповедача постављају у одређене позиције код сваког јунака понаособ, а који су били неопходни, будући да је Андрић писац који је држао до хронологије (због тога су се управо на почетку нашле приповетке са историјском тематиком). Не треба заборавити да „избори познатих чињеница”, долазе на почетку, односно, „догађаји који су прошли и завршени, долазе на почетку; али завршеци, поштујући почетке, увек долазе касније и избори су нечег непознатог.”<sup>35</sup> Истовремено, пратекст збирке приповедака *Куће на осами* не указује како на завршетке одређених секвенци, тако ни на завршетак збирке у целини. Штавише, како ћемо видети, да би причу и приповедање заокружио, Андрић је увидео структуру у којој је било неопходно указати на слојеве задржане у временском завршетку збирке, због чега је била неопходна експанзија крајева приповедака, крајева који образују не само циркуларну структуру унутар приповетке, већ и унутар саме потребе за причом и причањем. Овако успостављен проблем на почетке и завршетке збирке приповедака *Кућа на осами* указује на једну занимљиву структуру, која је већ описана, али из перспективе почетака и завршетака, она се употпуњује смислом и новим концептом који указује на јединство целине, на шта сликовито може да укаже и следећа схема:



Представљена схематска структура два времена указује на одреднице *kairos* и *chronos*, тачније речено на једно хронолошко време *chronos* које се не понавља и *kairos* као тачку у времену која је испуњена значењем које добија из свог односа према крају.<sup>36</sup> Из постављене схеме следи да је успостављање хронологије у смеру приповедања иманентно бивствовању смисла, те се време приповедања и време о којем се приповеда укрштају и у том укрштају успостављају однос према почетку и крају, као маркерима који су полазиште и исходиште за хронологију, који уоквирују пулсирајућу реку понорницу прошлих бивствујућих живота и њихових потреба за причом и причањем.

На композиционом плану значајно место заузео је појам почетка приповедног текста, који карактеришемо управо његовим позиционирањем који је у спреси са мотивом двојства. За нас је важна његова композициона улога – улога двоструког почетка – која утемељује не само приповедача у времену приповедања, већ истовремено позиционира и јунака из визуре приповедача. А како је микро почетак у спреси са портретом јунака који писцу долази истовремено представљајући двојство, онда се јасно сагледава његова функција – из визуре онога што је познато долази оно кобно и непознато, што оличава његову судбину и његову коб. Ова схема указује и на моделовање почетка и краја приповедне конфигурације „засноване и у времену осведочене апокалиптичке структуре, коју карактерише нужно и безусловно

<sup>34</sup> Вид.: Alexander Welsh, „Opening and Closing Les Misérables”, in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (Jun., 1978), pp. 10.

<sup>35</sup> Исто, pp. 11.

<sup>36</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, pp. 47.

протезање од једног *тик* до коначног *так*.”<sup>37</sup> *Тик* представља свет бивствовања, физички почетак, док је *так* одредница краја. Интервал између ова два звука испуњен је одређеним трајањем и смислом. Кермоуд отуда узима *тик-так* за модел заплета, организације која хуманизује време дајући му форму, а интервал између ова два звука представља неорганизовано време које треба хуманизовати, односно, *тик* је настајање, *так* је слаба апокалипса.<sup>38</sup> У светлу ове поставке, модел *тик-так* можемо поставити на почетке и завршетке, док је њихов интервал хуманизован управо *сазнањем* у граничним ситуацијама јунака. Овоме треба додати и чињеницу да гранични елементи текста, почеци и завршеци, „имају много тога заједничког будући да и почеци и завршеци чине произвољна раздвајања у низу догађаја за који се претпоставља да је континуиран, протежући се пре и после догађаја о којем се приповеда”,<sup>39</sup> а са којим заједно чини семантички обједињену пунозначну целину.

„Увод” представља оно што Лотман назива „актом стварања – саздавања”<sup>40</sup>, односно, „акт почетка”.<sup>41</sup> Зато се у структури приповедног текста, о којој смо раније говорили, он налази као засебна целина, чиме истовремено представља макро почетак, причу о општем почетку која води ка појединачним почецима и причама. Овоме у прилог говори и пра-текст почетка приповедног текста који је чинио једну целину. Оног тренутка када је „Увод” ексцерпиран и постао самосталан, а приповетке одвојене, у већини случајева, према јунацима и њиховим судбинама, уводна приповетка је добила место акта стварања у једном времену и простору. То је акт који је саздао једанаест сцена са појединачним почецима, чиме је дело добило заокружену целину. Истовремено, разбијање целине на делове било је неопходно како би се добило јединство трагичке радње а не једнога лица.<sup>42</sup> Јер, у средишту радње налази се писац/приповедач и његова прича која је изронила из прича почивших лица и њихових прича, чија се трагичка коб слила у средиште радње која је утемељена управо у почецима и завршецима текста.

С друге стране, ма колико указивала на положај писца и његову борбу са сенима, збирка приповедака *Кућа на осами* раскриљује приче о јунацима, о њиховом погледу на свет у кључним тренуцима – тренуцима пред смрт или саму смрт, због чега се разбијеност наратива посматра као јединство трагичне радње у различитим аспектима. Писац/приповедач, који је у пра-тексту имао кључно место субјекта/лика у целокупној приповести, постаје медијум који слуша исповести трагичких судбина, те се приповедачево „ја” из пра-текста и „Увода” слило и утопило са „ми”, јунацима који кроз писца/приповедача проговарају. С тим у вези, приповетке *Куће на осами* нису окренуте своје крају, него се изнова и изнова враћају своје почетку, надређеном чину „Уводу”, који сваку од једанаест сцена затвара. То затварање посебно је потпомогнуто како почецима тако и завршецима сваке сцене понаособ које кружном затвореном структуром, писцем/приповедачем, текст враћа надређеном чину. Међутим, приповедање у *Кући на осами*, иако се приповетке враћају своје почетку, тече из перспективе краја којој је надређен почетак („Увод”). Лотмановски речено, „Увод” има функцију стварања и кодира једанаест засебних сцена које једна из друге проистичу, наслањајући се на завршетке. „Почетак није само врста акције: он је такође расположење, врста посла, став и свес(нос)т”<sup>43</sup>, јер почетак је имплицирани крај. „Крај”, условно речено, збирке у целини, пуни се почетком, и то на тај начин што се на њега враћа.

На нивоу поетике почетака и завршетака, могућно је рећи да се и збирка може сагледати композиционо и то као почетак на коме почива целокупна збирка, из које све извире и у коју се све враћа, на макро структури, док је микро структура саздана из две врсте почетка – почетак који се везује за пра-почетак („Увод”) који приповедача ставља у одређену ситуацију,

<sup>37</sup> Мило Ломпар, *О завршетку романа*, стр. 322. Вид.: Frank Kermod, *The Sense of an Ending*, pp. 45–46.

<sup>38</sup> Frank Kermod, *The Sense of an Ending*, pp. 44–45.

<sup>39</sup> Alexander Welsh, „Opening and Closing Les Misérables”, pp. 10.

<sup>40</sup> J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, str. 282.

<sup>41</sup> Isto;

<sup>42</sup> Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, str. 58.

<sup>43</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, pp. XI

а писац/приповедач нас упознаје са јунаком о коме ће бити реч. С друге стране, овај општи почетак неопходан је како би се позиционирао онај други, који долази након првог, а који одређеног јунака или тему поставља у одређену ситуацију. Стога крајеви једанаест приповедака представљају враћање на писца/приповедача и приповедно време, и уједно на почетак, чиме се приповедање уоквирује. Узимајући у обзир чињеницу да „наратив у којем нема континуираног субјекта, нема везе између почетка и краја, нема (објашњеног) описа промене у датој ситуацији, наратив састављен од средина, такорећи, практично нема наративност”<sup>44</sup> можемо рећи да је континуирани субјект *Куће на осами* писац/приповедач, те да је његов положај у наративима не само важан, већ да повезује раздвојене целине у један наратив. Управо субјект наратива, који је постао објект, јесте разлог због којег је пра-текст разбијен на појединачне целине, јер је писац/приповедач прикривени субјект, кохезивни елемент међу приповестима, који приповести повезује различитим категоријама (историја/сећање/памћење) у једну целину и враћа на уводну приповетку, с краја на почетак, тиме истовремено указујући да свака приповетка понаособ извире из свог краја којем се и тежи.

„Увод”, у којем се ишчитава надређени почетак, дефинисао је не само положај приповедача већ и простор његове жеље за писањем. Тај простор се огледа у једанаест приповедака које након „Увода” следе. Тих једанаест приповедака отварају се *хтењем, жељом* једанаест јунака који апелују на писца/приповедача. Ова двострукост исказана је, како је Френсис Харт објаснио пишући о проблему завршетака код Валтера Скота, кроз два апела „на две врсте ауторитета: један је законит апел хероја, други је историјски апел наратора. Али они иду паралелно и заједно”.<sup>45</sup> Апел јунака тако бива реализован кроз средишњи део приповетке, који није донео хероје, већ њихове падове, па чак и антихероје, док је апел наратора остварен на почетку и завршетку приповетке. Ослањајући се на почетке и крајеве, приповедач *Куће на осами* задржава надређену позицију. Из тог разлога уводну приповетку збирку *Куће на осами* можемо маркирати као прелазни почетак који Едвард Саид дефинише и као „привремени”, а који „предвиђа континуитет који из њега произлази. Ова врста почетка је погодна за рад, полемику, откриће.”<sup>46</sup> С друге стране, пак, сваки наредни почетак једанаест приповедака је микро почетак који може да стоји самостално, али који припада надређеној целини, односно захтева везу, како са макро почетком, тако и са појединим почецима који претходе и/или следе, те за њих можемо рећи да су непрелазни. Треба имати на уму да се микро почеци везују за завршетке приповедака којима претходе, јер микро почеци нису сами себи довољни. На везу између ова два аспекта (прелазног и непрелазног почетка) упућује и Мерло-Понти: „Био он митски или утопијски [почетак], постоји место где се све што јесте или што се спрема истовремено припрема.”<sup>47</sup> А говорећи о митском и утопијском о ком говори Мерло-Понти, „вероватно је царство тишине у коме се прелазни и непрелазни почеци трзају једни другима,”<sup>48</sup> што је истовремено и мотив којим се збирка приповедака и затвара, урањањем у тишину која је и циљ, наспрам почетка у којем сени наваљују. Мотив тишине је зато мотив који затвара збирку као жељени крај након којег нема шта да се исприповеда и након којег би све било сувишно. Посматрано из позиције макро почетка и позиције микро завршетка збирке приповедака *Кућа на осами*, можемо рећи да приповедање из извора („Увода”) тече својем „увиру”, ушћу смирења и задовољења. Такав завршетак је приповедни знак да „ништа нужно не може бити изостављено из уметничког дела”.<sup>49</sup>

Због почетка који је према Садовој формулацији „непрелазан” и „чист” ликови у *Кући на осами* расту и крећу се кроз збирку приповедака тако да одржавају процес изненадног

<sup>44</sup> Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, pp. 151.

<sup>45</sup> Francis R. Hart, „Scott’s Endings: The Fictions of Authority”, in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (Jun., 1978), pp. 52.

<sup>46</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, pp. 76.

<sup>47</sup> Цитат преузет из: Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, pp. 73.

<sup>48</sup> Исто;

<sup>49</sup> Mariana Torgovnick, *Closure in the Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1981, pp. 6.

појављивања на почетку. То омогућава да читалац замисли ситуацију, да је дозове у свест и из такве свести, која је иманентна писцу/приповедачу и аутору, симулира процес рађања почетне замисли обликоване у „прелазном почетку” збирке – јер свака прича, гледано засебно и истовремено је откриће, како за писца/ приповедача, тако и за читаоца, јер он „типизира модерног писца за кога текст као почетак може постати текст као постојање.”<sup>50</sup> У том правцу могућно је говорити о почетку („Увод”) и поновном почетку (једанаест приповедака које следе), тј. о тексту и интерпретацији. Зато можемо рећи да је питање почет(а)ка истовремено и питање интенције – нпр. Кафкин јунак се једно јутро буди трансформисан у монструозног инсекта. За Андрића, међутим, како смо видели у пољу позиционирања јунака и приповедача, времена приповедања и времена о којем се приповеда, на првом месту је питање двострукости које је изнедрило схему затворености приповедног текста, јер иако почетак „има велику тежину у утицају неке акције на публику”, дотле се „крај сматра пресудним јер сваки догађај на време спречава сваки други догађај. Ствари се дешавају на одређени начин, али тек кад се дешавање заврши, то знамо. Догађаји који су допринели некој акцији угодно су се ширили у прошлом и садашњем времену.”<sup>51</sup> Завршена акција у прошлом времену захтевала је, пропорционално захтевима уводног текста у збирку, осадашњење догађаја који је прошао, и то на тај начин што ће се о њему говорити не из позиције јунака, чија је исповест уоквирена таквом врстом почетака и завршетака који причу уоквирују, већ успостављањем односа приповедача са јунаком. Јер, „почетак је имплициран крај – или, тачније речено, имплицира га”.<sup>52</sup>

Фабула збирке у средиште је поставила не само јунаке о којима се приповеда и њихове судбине, већ писца/приповедача који те судбине записује и обликује. На тај начин, чини се да Андрић поставља границу између лика који приповеда и поступка јунака у времену о којем се приповеда. У таквој поставци, у редоследу времена од садашњости ка прошлости и обрнуто, затвара се круг у којем су јунаци приказани у њиховој пуноћи у којој врхуни свест о сопственим поступцима. Претпоставка да је смрт коначан завршетак јесте погрешна, јер смрт представља „најзагонетнији, најотворенији крај од свих. То је најбоља драматизација начина на који се крај, у смислу разјашњавајућег *telosa*, закона или основа читаве приче, увек повлачи, бежи, нестаје. Најбоље што може имати, писац или читалац, је оно што Френк Кермоуд у својој дивној реченици назива ’осећањем краја’.”<sup>53</sup>

### *Генеза микро почетака и микро завршетака*

Критичко издање збирке *Кућа на осами* које је објављено у два тома (Задужбина Иве Андрића 2019) омогућило је, имајући увид у расположиву рукописну грађу, праћење генезе текста, пишчеву стваралачку радионицу богату исписима, разним белешкама, допунама, прецртавањима. Анализа рукописне грађа збирке приповедака *Кућа на осами* можда најсликовитије представља праћење мёне једног текста од почетка до краја, будући да је ово једина збирка приповедака Иве Андрића која пружа потпуни увид – настанак текста и све његове мёне током настајања до свог коначног уобличења. Најочљивије мёне управо се налазе на почецима и завршецима приповедака. Сложићемо се са констатацијом Питера Брукса да се уводни пасус најчешће појављује са сликом жеље која поприма облик и почиње тражити своје предмете, односно почиње развијати текстуалну енергију.<sup>54</sup> А поље жеље (код

<sup>50</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, pp. 222.

<sup>51</sup> Alexander Welsh, „Opening and Closing Les Misérables”, pp. 10–11.

<sup>52</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, pp. 41.

<sup>53</sup> J. Hillis Miller, „The Problematic of Ending in Narrative”, in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (Jun., 1978), pp. 6.

<sup>54</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1992, pp. 38.

Брукса је то Ерос, код Андрића је потреба за причом и причањем) генерише динамику наративног текста, и то на тај начин што повезује почетак и крај преко средине – оно што читамо кроз *jaz* – стварајући поље силе.<sup>55</sup> Поље жеље на почетку и остварење жеље на крају управо воде ка пољу силе које је централна тема наратива. То никако не значи да је поље жеље другоразредног карактера, штавише оно мора бити подједнаке јачине као и поље силе. Имајући то на уму, микро почеци и микро завршеци приповедака окупљених у збирци *Кућа на осами* указују на генезу наративног процеса у корист поља силе, и од велике су важности за обликовање текста.

На ширем плану генезе јасно су уочљиве две врсте почетака и завршетка – они који су се мењали и они који се нису мењали. На ужем плану, промене почетака и завршетака указују на поступке које је писац користио имајући на уму целовитост, а који су у највећој мери *експанзија*, *модификација* и *редукција*, тачније „поступак *прераде* једне структуре да би се (рекреирањем) добила друга, нова”.<sup>56</sup> Овај поступак за Бранка Поповића служи за добијање верзија, које за нас имају највећу важност у сагледавању генетичког процеса мена које су се десиле у делу осталом у рукопису, а које је Андрић самеравао неколико деценија не би ли уобличио своју замисао. С друге стране, на плану тумачења таквих промена, како би се сагледала целина, новоуспостављени почеци и завршеци представљају генезу од почетне замисли (пра-текста) до пишчеве последње воље, кристалишу пишчеве интенције, двоумљења и решења. Зато никако не треба изгубити из вида да су поједине приповетке почињале и завршавале се *in medias res* што је захтевало специфичне модификације не би ли се добила складна целина.

Код једне групе приповедака, а њих је четири, у сачуваној и доступној рукописној грађи нису забележене промене на почецима, сем на лексичком плану. У питању су приповетке „Увод”, „Барон”, „Циркус” и „Зуја”. Логичко објашњење можемо пронаћи у хронологији настанка приповедака. „Увод” се структурно није мењао јер представља темељ из којег израђају остале приповетке, што само указује на утемељење идеје која се деценијама развијала до свог дефинитивног облика, не мењајући њен почетак. Будући да је приповетка „Барон” настала непосредно након разбијања пра-текста, верујемо да је писац посегао за моделом који је имао у претходне две приповетке. Када је у питању приповетка „Циркус”, не треба сметнути с ума да је она настајала у деловима, и то, судећи према сачуваној рукописној грађи не хронолошки, већ из треће тематске целине, тачније из свог краја, јер „крај је време пре почетка”.<sup>57</sup> Како је приповетка „Зуја” написана најкасније, по свему судећи као последња у низу, Андрић је већ имао слагалицу којој је недостајао само један део не би ли је употпунио и тиме добио коначно завршено дело.

Пра-текст почетка збирке, у којој су приповетке „Увод”, „Бонвалпаша” и „Алипаша”, није захтевао микро-почетке већ је приповедање текло без великих прелаза приликом приче о јунацима, у овом случају о Бонвалпаша и Алипаша. Први део пра-текста, касније ексцерпиран и насловљен („Увод”), садржавао је елементе којима је могао да повеже сени које посећују писца у једну целину, те се тако између „Бонвалпаше” и „Алипаше” не види прелаз који је касније надомештен тематско-мотивским стегама. Галерија ликова која је започињала историјским личностима могла је бити написана. Међутим, поставља се питање на који начин би и којим прелазима Андрић укомпоновао оне приче и приповедања која нису историјска и/или се не везују за историјске личности. Дељењем целине на појединачне приповетке, галерија ликова постала је посебна, јер је сваки јунак добио оделити почетак који истовремено представља не само његово позиционирање у приповедачевој свести који је такође лик, већ и у свести ја-лика који постаје учесник јединственог догађаја, а у појединим случајевима и непосредни учесник, што је од велике важности за генезу приповедања. Истовремено, оног тренутка када повлашћено место добије псеудодијегетичко приповедање те се „другостепена

<sup>55</sup> Isto, pp. 47.

<sup>56</sup> Бранко Поповић, *Верзије књижевног дела*, Нолит, Београд, 1975.

<sup>57</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, pp. 103.

приповест” подигне „на ниво примарне приповести коју ’под своје’ узима приповедач примарне приповести”<sup>58</sup> и постаје метафикција, метанарација, те можемо посматрати приповедача у улози протагонисте, и његов однос са јунацима. У том правцу важно је нагласити да се управо на почецима и завршецима утемељује она примарна приповест која приповедача поставља унутар прича и насупрот јунака, тачније приповедача и његов однос према јунаку, за разлику од метанарација у којој јунак проговара кроз приповедача и приповедање постаје самосвесно.<sup>59</sup> Из тог разлога било је неопходно разликовање времена приповедања и времена о којем се приповеда. А да би у томе успео, Андрић је у одређеним приповеткама почетке морао да *прекомпонује*, односно *модификује*, те да изврши њихову *редукцију* или *експанзију*, док у појединим приповеткама такве промене нису забележене, јер претпостављамо да су оне писане из свести о надређеној композицији у целокупној галерији ликова које је донела збирка приповедака *Кућа на осами*. Овај став потврђују и сачувани садржаји збирке који додатно описују мене у наративизацији збирке у целини.

Уколико имамо на уму да је приповетка „Бонвалпаша” првобитно била у пра-тексту, занимљиво је уочити да у односу на почетак у основном тексту (видети колону 3 испод) који стоји као издвојен пасус, постоји сличан почетак и у пра-тексту који је део првобитно већег пасуса од којег је писац одустао, а који је касније раздвојио и супстанцијално изменио (видети колону 1 испод). У првом препису начисто, након пра-текста а пре првог дактилограма, писац приповетку започиње од другог пасуса основног текста (видети колону 2 испод). Шта нам говори предочена генеза почетка приповетке „Бонвалпаша”? Посматрано у генези обликовања почетка било је неопходно његово *модификовање* а самим тим и његова *редукција* из неколико разлога. Као први разлог налазимо да је издвајање првог пасуса, који се не појављује у првобитном препису начисто, али који се појављује у каснијим дактилограмима, који за нас у овом случају нису од важности, било неопходно у успостављању наратије, јер никако не треба пренебрећи чињеницу да је гроф Бонвал први јунак галерије ликова. Његова појава представља извесну двострукост онога што нам писац предочава – он прати хронологију, те гроф Бонвал добија почасно место у збирци, али истовремено писац/приповедач указује и на особине јунака које боље предочавају не само на јунаков већ и на приповедачев положај. Ј. Хилис Милер истиче да почетак захтева „нешто чврсто присутно и преегзистентно, неки стваралачки извор или ауторитет, на чему се може заснивати развој нове приче”, а њега треба тражити у „бескочначном назадовању”, јер „традиционални сврсисходни почетак *in medias res* само одлаже неопходност неке рекапитулације”.<sup>60</sup> Из тог разлога било је неопходно истовремено успоставити хронологију у приповедању и актуализовати питање покренуто у уводној приповести – наметљиви јунак који истовремено ствара нелагоду код приповедача. *Модификација* почетка приповетке истовремено (не)посредно сугерише пишчев рад на збирци. Јер, управо је *редукција* почетка приповедања захтевала наративну *експанзију* разбијањем првог пасуса пра-текста на два пасуса у основном тексту, односно изостављање првог пасуса у међуфази, што је питање *текстуализације* и *контекстуализације* не само почетка прве приповетке, већ и збирке у целини. Издвојеним пасусом писац контекстуализује не само јунака приповетке, већ прећутно указује и на положај приповедача, ја-лика из „Увода”, који не може да се одбрани од „нити започетих прича”. У том контексту *модификовање* почетка читава се у два правца – у положај приповедача и текстуализацију појаве јунака.

<sup>58</sup> Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, str. 168.

<sup>59</sup> Вид: Isto, str. 102.

<sup>60</sup> J. Hillis Miller, *Reading Narrative*, University of Oklahoma Press, Norman, 1998, pp. 57–58.

ПОЧЕТАК „БОНВАЛПАШЕ” У ПРА-ТЕКСТУ	ПРВИ ПРЕПИС НАЧИСТО	ПОЧЕТАК „БОНВАЛПАШЕ” У ОСНОВНОМ ТЕКСТУ
<p>„Najgrlatiji i najnasrtljiviji izgleda da je trbušati i drski Bonval-paša (ustvari Claude-Aleksandre comte de Boneval). [Pijanica, gurman i veseljak, sa snagom i samopouzdanjem istinskog francuskog feudalca, sa prodornošću avanturiste koji zna da vredi samo onoliko koliko ume da se probije i nametne. On je iz francuske vojske prebegao u službu bečkog cara, tu se istakao isto toliko svojom vojnom veštinom koliko i svojim raspusnim životom i svojom kavgadžiskom ćudi. Dospevši do najviših položaja u carskoj vojsci, on se, vremenom zamerio svima, pa i princu Evgeniju i samom caru. Najposle je iz Venecije prebegao u Tursku. Hteo je da ide pravo u Carigrad i da tamo (xxxxx) vladi ponudi svoje znanje i iskustvo za borbu protiv bečkog dvora, ali ga turske vlasti nisu pustile dalje od Sarajeva.]”<sup>61</sup></p>	<p>„То је снажан pedesetogodišnjak, ukoljica, raspikuća, gurman i veseljak, sa otresitošću i samopouzdanjem francuskog feudalca, sa prodornošću avanturiste i bludnog sina koji smatra da čovek vredi samo onoliko koliko ume da se probije i nametne svetu. &lt;...&gt; Tražio je, kako se govorilo, zlato, a našao je kameni ugalj. Čovek otvorene i široke ruke, on se, čak i u ovoj nepoverljivoj i zatvorenoj sredini, slobodno kretao i lako se povezivao sa ljudima svih vera i staleža.”<sup>62</sup></p>	<p>„Најгрлатији и најнасртљивији од мојих посетилаца изгледа да је трбушати и дрски Бонвалпаша (у ствари <i>Claude-Alexandre comte de Bonneval</i>, пореклом из највишег француског племства).” (Б, 15)</p>

За разлику од приповетке „Бонвалпаша”, приповетка „Алипаша”, која је такође део пра-текста, морала је бити *дописана* због контекстуализације. У пра-тексту историја Алипаше, која долази након Бонвалпашиног животописа и природно се на њега надовезује постављањем у напоредан однос, започиње од приказа пластичног пашиног лика:

„On se rodio 1783 godine kao sin stolačkog kapetana Zulfikara Rizvanbegovića koji je imao šest sinova. Zamerivši se nešto strogom i prekom ocu, otišao je kao mladić u Tursku gde je proveo nekoliko godina, a vratio se u Stolac tek posle očeve smrti, i to sa lepim imanjem u gotovom novcu. Gde je bio? Kako je stekao? To su mnogi pitali, ali to nije saznao nikad niko. Aliaga, kako su ga tada još zvali, bio je jedan od onih ljudi o kojima se može saznati samo ono što oni hoće da se zna.”<sup>63</sup>

Праћењем генезе приповетке, утврдили смо да се у сачуваној и прегледаној рукописној заоставштини не налази препис начисто првог дела приповетке, за који претпостављамо да је екскерпиран из пра-текста. Андрић је, компонујући сагу о мостарском везиру, дописао два пасуса који претходно наведеном пасусу из пра-текста претходе, односно да наведени пасус представља трећи пасус основног текста и варијанте која му претходи. Прва два пасуса наводимо на овом месту ради бољег увида:

<sup>61</sup> „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’) (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 382–383.

<sup>62</sup> „Одломак приповетке ‘Бонвалпаша’ (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 543.

<sup>63</sup> „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’) (АЛФИАл), стр. 385.

„Испод мојих прозора, кроз јутарњу свежину, пројаше с времена на време бивши мостарски везир са својом пратњом, Алипаша Ризванбеговић Сточевић.

По броју копита и њиховом бату распознајем кад јаше као везир и господар Херцеговине, а кад као поражени заробљеник. Кад пролази као везир и моћник, он се само овлаш јави, не заустављајући се никад, а кад јаше као роб и осуђеник, застане мало под мојим прозором и измења са мном тихо неколико обичних речи. А у првом као и у другом случају јасно је да ме тим честим навраћањем дискретно опомиње да му отворим врата моје приче и у њој дам место које му припада.” (А, 23)

Дописана два пасуса, више утемељују јунака у свом двојству (везир/моћник и роб/осуђеник) неголи приповедача којем се јунак јавља. У том правцу, приповедач дописивањем почетка *контекстуализује* јунака у свом дуалитету, будући да је прича о њему прича о моћнику, док је везирова прича заправо прича о осуђенику.

За разлику од историјских личности које су се нашле на почетку збирке, компоновање почетка приповести јунака који су модернији унеколико је другачије и захтева другачији приступ тексту. Генеза приповетке „Геометар и Јулка” јасно указује на *експанзију* почетка у корист *метанарације*. На овом месту наводимо верзију приповетке која започиње приповедањем у првом лицу:

„Sve mi se čini da takvih vagona više nema.

Sve mi se čini da takvih vagona više nema. Prostrani vagoni treće klase od 24 numerisana i lepo raspoređena mesta; nepodeljeni pregradama, nekakvi zračni i vedri vagoni, kao stvoreni za izletnike ili svatove, u kojima putnici mogu slobodno da se kreću, posećuju od klupe do klupe, razgovaraju i pevaju.

(Tako je bilo posle rata, ali posle „onog rata”, dakle davno.)

U takvom jednom vagonu, u subotičkom putničkom vozu, našao sam se jednog vrelog letnjeg dana posle podne, na polasku iz Beograda, sa svega još jednim putnikom, koji mi je, kao po nekom nagonu, odmah prišao i seo do mene.

Čovek tužna izgleda, a nemiran, sitne glave i žarkih očiju.

Već U Zemunu ušlo je u nekoliko ljudi, ali oni su se raštrkali po prostranom vagonu, podalje od nas. Tako je bilo i sa ostalima, koji su ulazili docnije, na manjim stanicama.

Naš vagon je bio prilično raskliman i rasušen, tresao se i poskakivao, grmeo i zveketao, a nas dvojica, pošto smo se tako lako i jednostavno upoznali, sedeli smo u svom uglu, obasjani sve više poslednim i sve slabijim sjajem sunčanog zalaska.

Moј saputnik, geometar u jednom mestu u Bačkoј, upitao me je samo da li sam ženjen. I kad sam rekao da nisam, pohvalio me je da sam pametan, i to je bilo dovoljno kao podloga za njegovu dugu posve neočekivanu i pomalo neverovatnu priču.”<sup>64</sup>

Опис путовања на почетку верзије приповетке „Геометар и Јулка” у првом лицу, преобликован је у сан и сећање на путовање. Да би то било могућно, почетак приповетке је морао бити *дописан* како би се јунак који походи писца/приповедача не само представио, него и како би се осветлила како његова веза са приповедачем тако и његова посета. Едвард Саид прави разлику између непрелазног, тзв. „чистог” почетка и „прелазног” усмереног почетка, а прелазни почетак представља околност у којој „индивидуални ум жели да интервенише у пољу рационалне активности”.<sup>65</sup> Овај прелазни почетак који захтева дописивање, интервенише у својој двострукости – у случају Алипаше, он се тематско-мотивски надовезује на претходну приповетку, „Бонвалпашу”, док је, на пример у приповеци „Геометар и Јулка” он прелазни у два аспекта, у аспекту надовезивања на претходне приповетке, док је истовремено и маркер за нову групу приповедака утемељену на мотиву сећања.

Генеза обликовања приповетке указује да је првобитно проширење приповетке Андрић започео у радном аутографу приповетке „Геометар и Јулка” на којем је радио пре преписа

<sup>64</sup> „Верзија приповетке 'Геометар и Јулка' (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 303.

<sup>65</sup> Вид.: Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, pp. 50.



начисто, а који нам показује да је почетак приповетке дописан делимично и да стоји у варијантном односу према каснијем препису начисто. Тај почетак гласи:

„[Geometar P. iz B. Jedan od onih posetilaca koji ne navaljuju i ne prodiru svojom nasrtljivošću ili upornošću, nego se prosto nadju u velikoj prizemnoj sobi, pre i lakše od ostalih, upravo stoga što su tako uzdržljivi i povučeni.

– Geometar P.? Trebalo mi je nešto napora i malo vremena da se setim. Polako i postepeno iskrsavalo je u mom sećanju posleratno vreme, ali posle „onog” rata, to jest dvadesete godina našeg veka.”<sup>66</sup>

Као што се из наведена два пасуса види, концентрација дописивања ишла је у два смера – *повезивању* са претходним јунацима збирке које продубљује *карактеризацију* јунака који се описује као „uzdržljivi i povučeni”<sup>67</sup>, што је као маркер Андрић задржао и у основном тексту. Међутим, у односу на нецеловити радни аутограф писац знатно проширује мотив сећања који је од велике важности за композицију збирке у целини, имајући на уму да се управо овом приповетком овај мотив истиче. Дописани почетак морао је садржавати мотив сећања, који ће првобитни догађај из верзије везивати за прошлост, двадесете године прошлог века. Тиме су истовремено повезана лица која писцу/приповедачу долазе да испричају своју причу, са оном галеријом ликова које је писац/приповедач сусретао. Зато је веома важна позиција приповедача који напреже своје сећање у даљу прошлост.

Попут приповедака са историјским личностима, *контекстуализација* је и у овом случају карактеризацијске природе. Писац/приповедач у првом лицу такође осветљава двоструку природу свог посетиоца, геометра П. из С. у којем од једног мирног, сталогеног и ћутљивог јунака израња, кроз сан и сећање на путовање, исповест нестабилног човека опседнутим женом који у потрази за љубављу из мирног стања прелази у немир и прећутно подлеже самоубиству, као једином решењу дате ситуације. Истовремено, дописани почетак приповетке „Геометар и Јулка” не карактерише само јунака, већ и писца/приповедача који је јунаку дужан разговор, те прво лице, присутно на почетку приповетке призива сећање писца/приповедача на путовање и контекстуализује усамљеног јунака који тражи своју причу као сен. Разговор који је требао да се одигра много година раније, одигран је са сени: „Све је на њему просечно и обично, али и чисто, дотерано и круто, као за празник у паланци.” (ГЈ, 47) Дописани почетак је утолико важан јер не само да ситуира јунака и писца/приповедача у контекст неодиграног разговора и сећања, већ и тај разговор доноси као дуг. Из тог разлога, дописани почетак приповетке осветљава меланхолију не писца/приповедача која ће се јавити на крају, већ усамљеног јунака који тражи своју причу. То је она врста усамљености која се остварује односом некада/сада, односом који је дуг а који у пуном светлу осветљава геометра и његовој усамљености која је пут ка самоспознаји.<sup>68</sup> Како истиче Свенсен, усамљеност „пружа *другачији* поглед на живот, а не нужно *истинитији*”.<sup>69</sup> То другачије осветљава се у односу јунака и приповедача и израња из односа некада/сада у којем се пружа управо оно што Свенсен назива *другачијим погледом на живот* – а то је геометрова прича. Из тог разлога, дописани почетак приповетке има за циљ да осветли не само приповедача, већ и да јунака позиционира у његовој свести.

Првобитно исприповедана у првом лицу једнине, како указује сачувана и реконструисана рукописна грађа приповетке „Јаков, друг из детињства”, а потом преписана начисто у треће лице, такође је добила дописани почетак, који се састоји из два дела. На једној страни *контекстуализује* се јунаково појављивање и његова веза са писцем/приповедачем

<sup>66</sup> „Нецеловит радни аутограф приповетке 'Геометар и Јулка' пре преписа начисто (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 467.

<sup>67</sup> Исто;

<sup>68</sup> Вид.: Laš Fr. H. Svensen, *Filozofija usamljenosti*, preveo s norveškog Radoš Kosović, Geopoetika, Beograd, 2017, str. 46.

<sup>69</sup> Исто;

(суседи у детињству), док је се другој страни *контекстуализује* породично наслеђе (деда Марко) које је од велике важности за Јаковљеву причу. Дописани почетак јесте модификација првих неколико верзија почетка приповетке, који је на крају морао бити у функцији целине. Зато је модификација контекстуалне природе. Уколико погледамо првобитну замисао почетка, уверићемо се да је она исписана у садашњем времену, из перспективе писца/приповедача:

„Priča samoubice Jakova

Ušao je mirno, pozdravio se i seo prirodno kao čovek sa kojim nas vezuje poznanstvo i prijateljstvo iz detinjstva. Bili smo nekad susedi i igrali se kao dečaci na istoj jaliji, ali nismo išli u istu školu, i posle smo se izgubili iz vida. Sreli smo se još dva-tri puta u životu, tako da se nismo potpuno zaboravili, iako smo malo znali jedan o drugom.

Ovo je njegova priča.”<sup>70</sup>

Наша текстолошка истраживања показала су да је горе наведени почетак настао након првобитног прапочетка приповетке на основу којег је настала варијанта у првом лицу: „[U detinjstvu sam čio (i zapamtio) da ličim na svog dedu Marka. A taj Marko bio je dundjer <...> Tu ga je našao obešena o tanju, pomoćnu gredu tek dovršenog krova.]”<sup>71</sup> То истовремено значи да је писац радио на дописивању приповетке пре промене лица, те је промена лица морала доћи као природни след, последњи корак који је приповетку саобразио другим приповеткама у збирци. Да би то урадио, Андрић је прво морао да допише део наслеђа који је недостајао, али и изменити приповедачки поступак који ће причу учинити интимнијом.

За разлику од претходних примера, приповетку „Прича”, која је композиционо и поетички веома важна за збирку приповедача *Кућа на осами*, у стваралачкој радионици нашег писца остали су трагови њених почетака, како у верзији, тако и у верзији одломка. У обе верзије карактеристичан је почетак од једног односно два пасуса који се суштински разликују, штавише, могло би се рећи да је у верзији одломка почетак инспирисан крајем причања, јер „врло често се крај појављује у улози ’антипочетка’, поенте, која пародично или на неки други начин преосмишљава сав систем кодирања текста.”<sup>72</sup>

„Kao da nije napustio moju sobu, kao da nije nešto njegovo, nevidljivo ali živo i stvarno, ostalo iza njega tu i nastavlja da mi priča i to ne rečima nego neposredno samim živim smislom Abdulah ef<endijinog> pričanja i s vremena na vreme klimanjem glave potvrđujem to što čujem.

Da me ko sa strane posmatra pomislio bi da nisam pri čistoj. A ja to slušam sam izvor A<bdulah> ef<endijine> priče kako mi svojim životom govori.”<sup>73</sup>

С друге стране, почетак прве верзије знатно је ближи коначном тексту, уколико изузмемо промену имена јунака, а који гласи:

„Jedan od mirnih, i prijatnih posetilaca je Abdulah efendija Škaro. On je uopšte izuzetak medju mojim gostima. Retko se javlja. Treba ga moliti da dodje, a kad naidje ne ostaje dugo. Već od prvog trenutka on i sedi i razgovara kao da bi se svakog časa mogao dići, učtivo oprostiti i – otići. A kad se desi da zasedne i da se raspriča, to je pravi praznik za kuću u kojoj je. Razume se da nikad ne priča o sebi. On se svojim pričanjem nikad ne brani i ne pravda, ne veliča i ne nameće. Dok drugi redovno žele da udju u moju priču, i ponekad to neumesno i nasrtljivo traže, on me, naprotiv, moli da ga nigde ne pominjem i, ako već iznesem neku od njegovih šala, da ne kazujem čija je.”<sup>74</sup>

<sup>70</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Јаков, друг из детињства’”, стр. 394–395. НАПОМЕНА: текстолошка анализа наведеног почетка садржи критички апарат који је пропратни део Критичког издања.

<sup>71</sup> Вид.: Исто, стр. 396–398.

<sup>72</sup> J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, str. 287.

<sup>73</sup> „Верзија одломка приповетке ’Прича’ који је настао после верзије АЛФИАл а пре варијанте АЛФИАл2 (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 359.

<sup>74</sup> „Верзија приповетке ’Прича’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 351.

Међутим, оно што је важно, Андрић у односу на прву верзију већ на почетку употпуњава причу о Ибрахим ефендијином оцу, Хамидаги Шкари, која је кључна за разумевање не само јунакове судбине, већ пре свега његове потребе за причом и причањем, а која је опет у функцији не само *контекстуализације* јунака о којем се приповеда већ истовремено и у метанарацији. Истовремено, однос јунака и писца/приповедача успостављен је већ на почетку као фасцинација једном судбином. Постављамо питање зашто Андрић одустаје од почетка који је настао касније, односно зашто се враћа првобитном почетку, знатно га модификујући? Док је у првобитној верзији посетилац најављен својим описом, у одломку верзије он је већ отишао. Имајући на уму да приповетка у основном тексту започиње реченицом: „До малочас је седео ту један од мирних и пријатних посетилаца, Ибрахим ефендија Шкаро.” (П, 85), Андрић је, будући да је реч о јунаку који не прича о себи већ о другима, поетички разрешио појаву јунака, на тај начин што је искористио оба почетка у основном тексту, на известан начин сугеришући и однос према другим посетиоцима. То је једини посетилац *Куће на осами* који већ на почетку приче одлази. Док је у првобитној верзији он представљен, у одломку верзије приповедач нам већ казује о јунаку који је отишао, да би у основном тексту добили јунака који је већ отишао иза себе остављајући причу коју нам доноси приповедач. На тај начин метанарација је постављена у централни део приповедања. Тај централни део приповедања јесте упориште које је осветлило самосвест приче и причања и око себе у круговима окупило приче и причања јунака.

*Експанзија* почетка карактеристична је и за приповетку „Љубави”. Њена генеза указује да радна верзија и реконструисана радна верзија такође почињу *in medias res*, пасусом који започиње реченицом: „На југу Француске.”<sup>75</sup> (Љ, 112) Као и у ранијим приповеткама којима је дописао почетке, Андрић је имао намеру да употпуни и заокружи мотив памћења. С тим у вези, први пут се о градовима појављује засебан запис који смо приредили као архивску грађу:

„U meni traje neprestano obračunavanje sa gradovima, i ne samo sa gradovima nego i sa malim i najmanjim ljudskim naseljima. Glasovi i mirisi oko mene, znaci i promene na nebu, promene i pokreti u meni, svetlosne šare moje rođene krvi iza sklopljenih očnih kapaka, neočekivana sećanja, čak i likovi i događaji iz snova – sve to izaziva 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 od njih 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 dvadeset godina, uvek može pojaviti u sećanju uvećan ili smanjen, ali uvek preobražen, kao neočekivano i neverovatno prividjenje. To me često zamara, ponekad i muči, ali ne umem da se odbranim i ne mogu ništa da učinim protiv neuračunljivog i ćudljivog automatizma kojim gradovi, ulice i kuće, ili samo delovi ulica i kuća, iskrsavaju u mojoj svesti i postavljaju mi nova pitanja ili traže odgovore na stara na koja sam nekad sa uspehom izbegao da odgovorim. Zaklanjaju mi svet tako da odjednom ne vidim ništa od onog što je oko mene, živo i stvarno, nego samo ono što se diglo od nekud iz mene i neće da se skloni s puta ni sa vidika. I ja napuštam sve svoje misli, poslove i brige, zanemarujem dužnosti, propuštam prilike, i – i objašnjavam se sa maglom i fatamorganom. Dalekih predela i tuđih sudbina.

Nekim ćudljivim, ali upornim mehanizmom”<sup>76</sup>

Наведени запис заправо указује да је Андрић размишљао о додавању овог дела у приповетку, што је и учинио у првој варијанти основног текста, дописавши му један цео пасус и почетак другог пасуса:

<sup>75</sup> „Радна верзија приповетке ‘Љубави’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 365; „Реконструисана друга радна верзија приповетке ‘Љубави’ (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 447.

<sup>76</sup> Вид.: „Архивска грађа везана за приповетку ‘Љубави’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 507. НАПОМЕНА: видети и напомене уз архивску грађу које након приређеног текста следе, стр. 508–509.

„Nisu samo pojedine ličnosti ili grupe lica koje dolaze pred moju kuću ili upadaju u moju sobu, traže od mene nešto, oduzimaju mi vreme, menjaju pravac mojih misli i okreću moja raspoloženja po svojoj volji. Čitavi predeli ili gradovi, ulice ili ljudski stanovi doleću, kao lake vazdušaste vizije nošene sećanjem, u želji da ovde, na mojoj hartiji nadju svoj konačni oblik i svoje pravo značenje i objašnjenje.

Ustvari, oduvek je bilo tako. Samo što se sada, u ovoj letnjoj tišini i velikoj samoći, dešava još češće i življe. U meni traje neprestano obračunavanje sa gradovima.”<sup>77</sup>

Чини се да је у овом случају дописивање имало функцију употпуњавања мотива двојства, јер писца у овом случају не походи сен, већ град, јужна Француска, који се памти по наслову, „Љубави”, и такође је двозначан. У том светлу, дописивање почетка приповетке нема за циљ карактеризацију јунака, већ пре свега *позиционирање* писца и његову *контекстуализацију* у самоћи.

Дописивање и преобликовање почетка приповетке карактеристично је и за приповетку „Робиња”, која је, како смо закључили на основу истражене и рашчитане рукописне грађе, писана у деловима. Наша анализа показује да је највероватније прво написан други део приповетке са доминантним током свести робиње Јагоде, док је касније написан први део приповетке. На ту помисао првобитно указују радне верзије аутографа приповетке „Робиња”.<sup>78</sup> Будући да се приповетке везују не само тематско-мотивски, већ и речима-кључевима, Андрић је први уводни пасус приповетке написао тек у препису начисто, на тај начин маркирајући мотив *памћења* који је од велике важности, будући да је Јагода једина јунакиња која писца/приповедача не походи, те је за њену трагичку судбину била потребна спона која је увезана мотивом мора и морских таласа који доносе још неке приповетке (нпр. „Животи”). Управо из тог разлога било је неопходно дописивање првог пасуса приповетке који писца/приповедача маркира не само као сабеседника, већ и немог слушаоца. То је биће које има натприродне моћи: „једнолично таласање јужног мора које, у тами, упорно удара о темеље древне и мрке новљанске тврђаве. Оно је дошло једне ноћи у ову моју сарајевску самоћу, пробудило ме из првог сна и нагнало да слушам његову причу.” (P, 93)

Дописивање почетка приповетке указује на митског приповедача што није од велике важности колико преобликовање почетне сцене са описом робља које у радној верзији почиње *in medias res*, једним догађајем, „походом на Херцеговину”, и једном маркантном ситуацијом, довођењем робља. Сам поход није описан, о њему се само у једној полуреченици обавештава, док је ситуација примарна, односно тема најављена и насловом приповетке. Симболичка раван приповетке огледа се управо у преобликованим сегментима, јер Андрић из јасне намере у женском кавезу оставља само робињу Јагodu у основном тексту. И док је радној верзији реч о неколико робова, Јагода је код писца, у преобликованом почетку који Јагodu директно смешта на пијацу робова и трговину, дакле у ситуацију где се њоме тргује. Будући да је реч о судбини једне јунакиње, Андрић одлучује да робињу остави саму у кавезу, и на тај начин опише страшну судбину, истовремено кроз ток свести призивајући прошле догађаје (село Прибиловићи одакле је робиња, запаљено је, а са њим и цела њена породица). У том смислу, преобликовање почетка у овом случају не иде у правцу контекстуализације јунака, већ у правцу његове *драматизације*.

Приповетка „Животи” такође има занимљиву генезу на шта указује и реконструисана верзија њеног почетка. Она може да се посматра и као скица од које се развила приповетка. У поетици почетака, занимљиво је да је графички издвојени почетак касније написан. У њему се бокори мотив мора и „сећање на мален али још жив давнашњи доживљај” (Ж, 103), али истовремено и тематско-мотивска стега са приповетком „Робиња”, као што се може видети у

<sup>77</sup> „Аутограф приповетке ‘Љубави’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 717.

<sup>78</sup> „Радна верзија првог дела приповетке ‘Робиња’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 483–492; „Почетак другог дела приповетке ‘Робиња’ који је настао пре одломка (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 493–495; „Варијантни облик извора за варијанту приповетке ‘Робиња’ од две странице које су преписане начисто у АЛФИАл2”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 497–500.

реконструисаном радном аутографу. Започета скица умногоне је преобликована и велики део је унесен у приповетку, међутим карактеристичан је сам почетак у првом лицу:

„Posetio sam čudnog čoveka za kojeg sam čuo da živi u tom primorskom selu [Svi su ga zvali profesorom, iako niko nije znao kad je to i gde bio profesor, ni šta je predavao, jer njegova znanja su bila široka i njegove veštine mnogobrojne i raznorazne.] Njegova kućica, koja je spadala u znamenitosti toga kraja, bila je dobra dva kilometra udaljena od morske obale, na osami i istisnuta izmedju dva brega, kao u pukotini. Puteljak koji je vodio do nje bio je kamenit i zdravo održavan.”<sup>79</sup>

И док је почетак карактеристичан за поступак *in medias res*, који је фокусиран на један догађај који треба описати, писац тај догађај преобликује у посету са два пријатеља. Тим поступком постигнута су два ефекта – догађај је добио на вероватности, док на другој страни метафикција бива обликована на једној вишој равни – немуштом разговору јунака и приповедача.

Завршеци и њихове мѐне, за разлику од почетака, морали су бити модификовани, и то у правцу захтева композиције приповедне структуре, тачније у правцу изласка из метафикције у позицију писца/приповедача. „У Рокантеновим аргументима, почетак претпоставља крај, јер је концепт краја неопходан концепту почетка.”<sup>80</sup> А концепт краја огледа се у самоћи приповедача, самоћи која након наративне потке са јунацима бива остављена са причом и њеним доживљајем. Оном причом која кружном структуром успоставља враћање на почетак приповетке, у самоћу приповедача. Та самоћа огледа се у приповедачевој самосвести која се издиже изнад метанарације, јер поента завршетка огледа се управо у снази испричане приче и приповедачевом односу према њој.

Највећа трансформација завршетка приповедања присутна је у генези приповетке „Алипаша” и може се пратити од пра-текста приповетке, преко издвојеног варијантног облика завршетка приповетке од којег је писац одустао, трансформишући га у варијантни облик да би дефинитивно уобличиће добио у основном тексту, последњој пишчевој вољи. Поређењем ова четири сегмента најочљивија је позиција приповедача, и то оног приповедача ја-лика који се појављује пре и после метанарације. Првобитна замисао завршетка у пра-тексту је неразвијеног облика и садржавала је само основни коментар писца/приповедача изашлог из метафикције о људима који се не мире са смрћу:

„U topotu povorke koja zamiče slušam tešku i nejasnu poruku nekadašnjeg „malog cara na Hercegovini” i mislim o toj vrsti ljudi koji se nikad ni sa čim ne mire i ni sa smrću i ne uviru u mir, iza kojih ostaje njihova strast i želi da pod kakvim bilo vidom živi i utiče na život živih ljudi.”<sup>81</sup>

Ова почетна мисао свршетка, међутим, није била довољна Андрићу, већ је у наредном кораку *модификује* на тај начин што преправља наведени пасус и дописује два нова пасуса у варијантном облику краја који је посебно написан и издвојен на два листа хартије. У новом крају, који сада чине три пасуса, уочљива је мисао из првобитног краја коју писац/приповедач развија на могућу расправу писца/приповедача и јунака. Кажемо могућу, јер је приповедачева мисао написана под знаковима навода. То је мисао о двојству јунака и двострукости која се реализује из историјског тока и онога што је познато кроз оно што је непознато, кроз однос некада/сада, у релативитету историје и онога што јунак приповеда. Тај релативизам забележен је у варијантном облику краја:

<sup>79</sup> „Реконструисана верзија почетка приповетке ‘Животи’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 501.

<sup>80</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1992, pp. 93.

<sup>81</sup> „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’) (АЛФИАл), стр. 388.

„Slušam ga, a sve bih hteo da ga prekinem i da mu kažem: 'Dosta, stari, sa tom pričom. Tebi je dakle stalo samo do toga da poniziš druge koji imaju vlast i da im kažeš šta si to ugledao i saznao kad si vezan, unižen i osramoćen natraške jahao na svojoj mazgi? Je li tako? Samo do toga? I samo zato da znaju kako je vlast nesigurna i prolazna? E, vidiš, moram da ti kažem: 'Nije tako.' Nego, Stalo je tebi da produžiš svoju priču o sebi i da u toj priči što lepše izgledaš sam sebi i drugima. A da je nekim čudom neko došao, neka sila veća i jača od Omerpašine, i da te je skinuo sa magarca i vratio ti odjednom ugled i moć i vlast vezirsku, opet bi ti zaseo na zašto svoje vezirsko šiljite u Mostaru i vladao kao i dotada, samo još strože i ljuće, i ne bi pitao za moja vrata ni pomišljao da kome pričaš poučne priče i da popravljaj ljude, nego bi ih sve, zajedno sa njihovim pričama, prezirao i držao daleko od sebe, kao što si to dvadesetak godina činio, i kao što, sa malim izuzecima sve paše i veziri čine.’

Da, dolazi mi da mu tako kažem, ali se uzdržavam i neću mu kazati ništa, jer ja ničiju priču ne prekidam i nikog ne ispravljам. I kud bih ja došao kad bih to činio? Onda priča ne bi ni bilo. A svaka je priča na svoj način i u određenom trenutku iskrena i istinita, i kao takvu je treba saslušati i primiti.

Zato u topotu povorke koja zamiče ćutke slušam tešku i nejasnu poruku 'malog cara na Hercegovini'.”<sup>82</sup>

Мисао која писцу/приповедачу долази на самом крају није само мисао о двострукости, већ изнад свега мисао о егoизму јунака који исповеда свој пад и понижење у пресудном тренутку свога живота. Став да је власт несигурна и пролазна, на чему се заснива и Алипашина исповест, допушта да у писцу/приповедачу спознамо митског приповедача који испод слоја страдања прониче у суштину јунака и разазнаје дубље разлоге приче и причања. Подтекст Алипашиног причања чини да га у другој ситуацији писац/приповедач види онаквим каквим уистину и јесте – као владара који је заиста и био. С друге стране, писац/приповедач мисао задржава за себе „јер ја ničiju priču ne prekidam i nikog ne ispravljам”, јер излазак из метафикције захтева прихватање потребе за причом и причањем свих врста људи, ма какви они били и ма како се они представили. Међутим, овакво решење завршетка било је само варијанта, будући да се писац у варијанти аутографа одлучио за слично решење које је делимично проширио и/или изменио. У тим изменама видљиви су елементи који умекшавају однос приповедача према јунаку, штавише њему само „понекад” дође да га прекине, док се у ономе што би му рекао, приповедачева мисао о метафикцији, заснива на проширењу одређених сегмената који продубљују мисао о јунаку, те се исповест јунака самерава не као понижење већ као поука. У трећој варијанти краја приповедач наглашава да је јунаку стало да „поучи друге” не само како је „власт несигурна и пролазна” већ и како „овај свет може бити неправедан и свиреп”. Држећи се свог начела да „ничiju причу не прекида” писац приповедач допуњује своју мисао додељујући Алипаши фигуру „страдалника који прича о свом страдању”, те прекидање приче „не би било ни право ни лепо.” (А, 35)

Оно што је за генезу занимљиво јесте да Андрић одлучује да у сам завршетак врати последњи део присутан у пра-тексту, јер писац/приповедач слуша али истовремено „i mislim još dugo o toj vrsti ljudi. Nikad se oni ni sa čim ne mire. I posle smrti kao da ostaje još nešto od njihove strasti i želje da pod kakvim bilo vidom žive i utiču na život živih ljudi.” Тек је у основном тексту завршетак о Алипаши самерен осталим приповеткама у збирци. Тим поступком учвршћено је композиционо јединство збирке и устаљен положај писца/приповедача, тим пре што је мисао о томе шта би писац/приповедач рекао Алипаши изостављена, иако је остао траг неслагања „само ми понекад дође да му упаднем у реч и да му кажем шта ја мислим о томе” (А, 34). На ову реченицу надовезује се наредни пасус, сада спојени у један, којим се приповетка и завршава.

Мене које су обележиле крај приповетке „Алипаша” верификоване су кроз *експанзију* и *редукцију*, поступке којима је крај *преобликован* и *прекомпонован* чиме је истовремено саображен композиционом јединству збирке, начелу приче и причања. У том контексту писац/приповедач ће рећи: „А свака прича је, на свој начин, и у одређеном тренутку, искрена

<sup>82</sup> „Варијантни облик аутографа завршетак приповетке 'Алипаша' (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 551.

и истинита, а као такву треба је саслушати и примити.” (А, 35) Овом реченицом која је присутна у варијанти завршетка (АЛФИАл1),<sup>83</sup> а која је остала до краја, супротстављена је почетна замисао о немој конверзацији писца/приповедача и јунака, јер јунак приповеда из једне другачије позиције која је писцу/приповедачу несхватљива. Променом перспективе, Алипашина исповест се мора и може сагледати као искрена и истинита. Не треба занемарити на овом месту призыв ироније, јер одмах након ове приповетке следи ни мање ни више него прича о митоману. Тим везивањем, Андрић у одређеној мери баца светлост на искреност Алипашине приче и истовремено је заокружује мишљу о искреном приповедању, оне двострукости која се увек напоредо поставља и преиспитује.

Приповетка „Геометар и Јулка” забележила је велику промену краја кроз генезу. У извесном смислу, промена краја приповедања узрокована је њеним почетком, који је дописан, као и њен крај. Дописивање краја, и то последња два пасуса која су у релативитет поставила дописан почетак приповетке, указује на нераскидивост повезивања граничних делова у корист целине. Дописани крај захтевао је недвосмисленост почетка и јаку позицију приповедача који незауостављиво походи просторе сна и сновиђења као дуг. Разговор је на крају морао бити реконструисан и постављен у напоредни однос, јер свака прича оставља неизбрисиве траг(ове), јер је сада приповедач тај, као што је некада био његов посетилац геометар, „који је остао замишљен, збуњен и незадовољан.” (ГЈ, 56) Свршетак ове приповетке указује на свет у малом, на јединство и саображеност почетка и свршетка. Јер, као што је дописани почетак био неопходан како би се приповедач вратио у двадесете године двадесетог века, тако је био потребан и један пасус који ће га вратити у време посете, време приповедања, а онда и пасус који ће писца/приповедача поставити у границе испричаног, насупрот јунака.

„Циркус” је приповетка која је, пратећи њену генезу, настала из свога краја. Уколико погледамо верзију треће тематске целине,<sup>84</sup> будући да записи претходне две целине нису регистровани, јасно је да се идеја о директору циркуса родила из његове судбине, из идеје краја и свршетка. Ова поставка семантички се може успоставити за све посетиоце куће на Алифаковцу, јер је свака исповест праћена идејом коначног свршетка и дуга не према другима, већ према себи. Нимало случајно у том тренутку јављају се пресудни погледи јунака, они погледи који нису могли бити сагледани на почетку, те се приповедање рађа заправо из коначности и тече према своме крају.

Приповетка „Јаков, друг из детињства” има занимљиву генезу краја. Првобитни крај, сачуван у архивској рукописној грађи исписан је на деветој страници рукописа и гласи:

„<страница> 9

[Крај

Eto, ja vam govorim o toj svojoj bolesti koju mi je donela rakija, ona koju pijem i ona od koje okusio nisam, jer su je drugi odavno popili. Ona mi je život zatrovala i trovaće ga do kraja, pa da još sto godina živim. Govorim Vam svesno i pribrano, kao da je u pitanju drugi čovek. Objektivno, što se kaže. Ali sva ta objektivnost ne pomaže ništa, jer ću ja, isti ovaj koji vam ovo govori, možda već sutra drhtati u ovom istom uglu od straha, griže savesti, stida i kajanja zbog nekog prestupa za koji sam sinoć iz večernjih novina prvi put saznao i sa kojim, naravno, nemam nikakve veze, a u koji sam sada umešan kao sukrivac.]<sup>85</sup>

Истовремено резултати наших истраживања показали су да је постојао још један могући крај приповетке<sup>86</sup> који је Андрић касније модификовао такође у сегмент приповетке који боље карактерише јунака, а тај део гласи:

<sup>83</sup> Исто, стр. 551–553.

<sup>84</sup> „Верзија треће тематске целине приповетке ’Циркус’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 319–327.

<sup>85</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Јаков, друг из детињства’”, стр. 387.

<sup>86</sup> Исто, стр. 390–391. НАПОМЕНА: видети табелу.

„[Samo još nešto. Svi ti koji hvale i veličaju alkohol kao i svi oni koji, tvrde da piju 'mudro i lukavo', svi oni, u osnovi, misle, kao što sam i ja nekad mislio: 'Samo dovde i samo ovoliko!'. Posedeću, kažu oni sebi, sat-dva na zidu koji deli ovaj naš svet bolnog radjanja i umiranja, rada i dužnosti od sveta i ove strane zida, koji je bez trajanja i obaveza i ne zna za bol, ni stegu zakona i granicu. Posedeću, použivati, i vratiti se opet u ovaj naš svet, i to kao čovek koji je prevario prirodu, izigrao zakon koji važi za ostale ljude. Ali u takvom načinu mišljenja krije se ne samo lakomost nego i najgora od svih samoobmana. Ta računica je i nečasna i pogrešna.]”<sup>87</sup>

У оба могућа краја Андрић је покушао да приповетку заврши фокусом на проблем не само јунака, већ и на проблем који јунак својим причањем актуализује. Те наведене делове Андрић преиначава и помера на друге делове текста, док самој приповеци одлучује да да други свршетак, онакав какав описује не само јунака, већ и његову причу од које не очекује „ништа”. Да би дошао до тог ништа у својој последњој руци, писац је одлучио да Јаковљев суд о погубности алкохола смести у јунакову жељу за решењем, да би потом дописао крај и извршио ону врсту *експанзије* која је била неопходна како би се успоставио однос према ономе што је исприповедано. У складу са тим, указано је на однос приче и причања, јер за писца/приповедача Јаковљева прича у основном тексту јесте једно велико ништа једног расејаног јунака.

Горе наведена прецртана рукописна страница указује на две ствари. Прво, ово је првобитна верзија краја која је настала пре целовите верзије или у току њеног писања. Друго, овај део, будући да је прецртан, што је Андрић често радио уколико је одређене сегменте преписивао, укопмпонован је на другом месту, те је првобитна замисао завршетка приповетке, која је по свему судећи требала да представи Јаковљеву погубну страст, искоришћена за карактеризацију јунака и крај његове приче, али не и приповедања. „На основу текстолошких истраживања, овај крај приповетке, будући да није ушао ни у једну целовиту верзију, највероватније представља и прву замишљену верзију краја коју је писац написао пре успостављања прве целовите верзије, што значи да је у питању концепт од чијег краја је писац одустао, али који није потпуно одбацио, већ га је искористио у средишњем делу приповетке, где је остао све до извора за основни текст, не би ли указао на јунакову подсвест проузроковану алкохолом. Да је у питању концепт за верзију непосредно указује и прво лице, које је присутно само у верзији приповетке, од којег је писац такође одустао.

Постојећа рукописна грађа и многобројни преписи истих страница које је наш писац у преписима најчешће допуњавао, указују да се Андрић двоумио око краја приповетке. О томе сведочи и горе наведени крај од којег је писац одустао. Реконструкцијом архивске грађе утврдили смо да је крај варијантног облика верзије приповетке настајао у неколико наврата.”<sup>88</sup> Првобитна замисао краја написана је у верзији приповетке а мотивисана је мотивом наслеђа, који је од изузетне важности за ову приповетку, као што смо показали његову функционалност на почетку приповетке. Јунаков порок није се могао наћи на крају, јер Јаковљева прича упућује не на породично наслеђе, или бар то он не би хтео, већ на општи проблем који јунаку изгледа нерешив. Експанзија краја приповетке у овом случају имала је за циљ да осветли јунака из приповедачеве перспективе, и да, сходно томе, укаже на причу и причање из новог аспекта.

У приповеци „Прича”, коју смо одредили као средишњу приповетку у композицији збирке, поред многобројних генетичких измена, морало је доћи и до експанзије завршетка приповетке. Завршетак, какав нам је познат из основног текста, није се налазио у првој верзији приповетке, већ је дописан у његовој варијанти,<sup>89</sup> и минимално је лексички измењен у основном тексту. Уоквиравању, тачније речено заокруживању приче о Ибрахим ефендији било је неопходно дописивање једног пасуса којим је заокружен живот јунака и истовремено из позиције приповедача указано на причу и причање. Јер, Ибрахим ефендијино причање такође

<sup>87</sup> Исто, стр. 391.

<sup>88</sup> Исто, стр. 388.

<sup>89</sup> „Аутограф приповетке 'Прича' (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 667–680.



одликује двострукост, а та двострукост добила је облик и значење тек са свршетком. Део последњег пасуса „Није живео. Уместо такозваног стварног живота, чији је ударац осетио још у мајчиној утроби, саградио је себи другу стварност, сачињену од прича.” (II, 90) управо одликује ту двострукост у којој јунак избегава живот и истовремено „живи још понекад и понегде, као прича” (II, 90). Овакав свршетак приче о Ибрахим ефендији истовремено повезује све посетиоце куће на Алифаковцу, јер њихове приче остају, док истовремено, за разлику од осталих јунака, Ибрахим ефендија бива подигнут на виши ниво – његово приповедање јесте замена за живот. Прича и причање изједначавају се са животом који се не живи већ се прича, а прича и причање остају. Питер Брукс наводи: „Ако на почетку стоји жеља, а ово се на крају показује као жеља за крајем, између почетка и краја стоји средина за коју осећамо да је потребна (заплети, каже нам Аристотел, морају бити ’одређене дужине’), али чији процеси трансформације и обраде остају нејасни.”<sup>90</sup> Процеси трансформације, у овом случају експанзије, јасни су, јер сви поступци имају за циљ да причу и причање изједначе са животом, а да би то било јасније, оног тренутка када је у варијанти рукописа приповетке „Прича” дописана судбина Ибрахим ефендијиног оца, морало је доћи и до дописивања самог краја приповетке. Тиме је мотив живота добио сасвим ново значење, будући да је судбина јунака који походи писца/приповедача у кући на Алифаковцу неодвојива од судбине оца.

Како су наша истраживања показала, писац је у неколико наврата проширио крај приче о судбини Ибрахим ефендије, што ми доносимо у табели:<sup>91</sup>

1. <страница> 21	2. <страница>8, <страна>5	3. <страница>9, <страна>6	4. <страница>9, <страна>6
<p>[Umesto stvarnosti koju je još majčinoj utrobi doziveo on je sagradio sebi drugu stvarnost sačinjenu od priča. Onim što je moglo biti a nikad nije bilo zaklanjao se od onoga što je svakodnevno stvarno bivalo oko njega.</p> <p>Umesto života on je izabrao priču o životu zaklanjajući se i braneći (xxxxxx) što je moglo biti a nikad nije bilo od onog što je svakodnevno stvarno bivalo oko njega.]</p>	<p>[Tako je živeo i umro Sve to nije moglo uticati na Ibrahim efendiju, ni da ne priča ni da priča drugačije. Tako mu je život prošao u priči, dug kao neka priča. Tako je i umro u šezdeset i nekoj godini, nečujno kao prepelica u žitu (vidi!). Nije se ženio ni ostavio poroda. Nije živeo. Umesto tzv. stvarnog života čiju je neizmernu i nepojmljivu strahotu osećao još u majčinoj utrobi, on je sagradio sebi svoju stvarnost, sačinjenu od priče. Sad već blizu pedeset godina leži u groblju na Alifakovcu. I živi kao priča.</p> <p>Takvog sam ga i ja malopre ispratio sve do avlijskih vrata. I sada još,</p>	<p>[Sad već blizu pedeset godina leži u groblju na Alifakovcu. I živi.</p> <p>Nije imao ničega od očeve predvidljivosti i borbenosti. Nije živeo. Umesto t. zv. (sic!) stvarnog života čiju je neizmernu i nepojmljivu strahotu osetio još u majčinoj utrobi, sagradio je sebi drugu stvarnost, sačinjenu od priča. Tim pričama o onom što je moglo biti a nikad nije bilo, i što je istinitije i lepše od svega što je bilo, on se zaklanjao od onog što je svakodnevno „zaista” bivalo oko njega. Tako je izbegao život i prevario sudbinu. Sad već blizu pedeset godina leži u groblju na</p>	<p>Sve to nije moglo uticati na Ibrahim efendiju ni da ne priča ni da priča drugačije. Tako mu je život prošao u priči, sav kao neka priča. Tako je i umro, posle navršene šezdesete godine, nečujno kao prepelica u žitu. Nije imao ničeg od očeve preduzimljivosti i borbenosti. Nije se ženio ni ostavio poroda. Nije živeo. Umesto takozvanog stvarnog života, čiji je udarac osetio još u majčinoj utrobi, sagradio je sebi drugu stvarnost, sačinjenu od priča. Tim pričama o onom što je moglo biti a nikad nije bilo, i što je često istinitije i lepše od svega</p>

<sup>90</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1992, pp. 96.

<sup>91</sup> Вид.: Марија Благојевић, „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Прича’”, у: КИДИА III/12, стр. 432–434. НАПОМЕНА: у прве три колоне налазе се прецртане верзије краја приповетке, који је писац уприличио при успостављању варијанте основног текста (АЛФИАл2), а чији распоред је описан у напоменама за појединачне приповетке, док је у четвртој колони варијантни крај основног текста.

	evo, sedim, malo nagnute glave, i slušam ne više Ibr<ahim> ef<endiju> nego sam (xxxxx) njegove priče (xxxx) mi svojim žagorom govori o Ibr..]	Alifakovcu. I živi kao priča.]	što je bilo, on se zaklanjao od onog što je svakodnevno „zaista” bivalo oko njega. Tako je izbegao život i prevario sudbinu. Sad već blizu pedeset godina leži u groblju na Alifakovcu. Ali živi još ponekad i ponegde, kao priča.
--	---	--------------------------------	--

Као што се из табеле може видети првобитна основна експанзија краја има за циљ да повуче разлику између стварности/живота и приче о животу/стварности. Ово укључивање првобитно је имало за задатак да укаже не само на двострукост, већ на свеприсутно бивство приче о животу и живота самог, на њихов антагонизам и плурализам који се сусрећу у прожимању живота, приче и причања. Већ у наредној варијанти краја Андрић дограђује однос стварности и живота и приче и живота, дуализма који се манифестује причањем израслом из плодова стварности и заклоњеним иза стварности. У трећој варијанти у први план је истакнут резултат таквог живота, да би у четвртој варијанти, која је најближа основном тексту, саображени елементи стварности и приче у Ибрахим ефендијиним животу који је и сам постао прича која и даље живи. Тим поступком Андрић је ненаметљиво ставио знак једнакости између стварности и приче, знак једнакости који се саображава у огледалској перспективи. Знак једнакости између ових појмова указује да „без осећаја проласка времена човек практично престаје да живи, губи ’контакт са стварношћу’”<sup>92</sup> јер стварност присутна у причама Ибрахим ефендије јесте она „стварност” која га одваја од стварног живота. Избегавање живота Ибрахим ефендије његов живот и судбину претворило је у причу супротну причи о његовом оцу и мајци. А да би се његова прича заокружила, била је неопходна експанзија као епитаф приповедача о причи која након смрти јунака и даље „понекад и понегде” живи.

Приповетка „Робиња” такође је прошла кроз преобликовање краја. За разлику од осталих приповедака у којима је експанзија ишла у правцу положаја писца/приповедача и јунака, положаја који је знатно измењен у односу на почетак приповетке, експанзија је ишла у правцу карактеризације јунакиње и њеног положаја. Док је на почетку положај јунакиње такав да она посматра из кавеза и да њу посматрају у кавезу, фокус се из јунакињиног тока свести премешта на треће свезнајуће лице и прелази преко тачке гледишта чувара који улазе у кавез. У првобитним концептима крај приповедања изједначавао са смрћу јунакиње, како су резултати истраживања показали,<sup>93</sup> и то првобитно гашењем јунакињине свести (концепт са странице 2):

„[Poput munje, šiknula je i razlila se u njoj silna želja da se brani od tog pritiska i davljenja. Ne, ne smrt! Nek boli, nek muče, ali neka ne ubija! Živeti, pa ma kako i ma gde, makar bez ikog svog, makar kao rob. Ali sve je to i trajalo koliko munje traju, i opet je zavladała tama, i to trajna, koja ne zavisi od nje <.>]

[protiv koje ona ne može ništa, jer se i sama pretvarala u tamu]”<sup>94</sup>

Већ у наредној варијанти крај је дописан и проширен такође јунакињиним свешћу о сопственом усуду (АЛФИАл1), а након којег следе графички издвојена два пасуса из свести чувара.

<sup>92</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, 2000, pp. 160.

<sup>93</sup> Видети представљену генезу завршетка приповетке у: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами. ’Робиња’*”, у: КИДИА III/12, стр. 466–468.

<sup>94</sup> Исто, стр. 466.

„Pre nego što je taj talas stigao da je celu obuhvati, Još jednom živnuše nagon i strah, i ona pomisli da se spasava i vrati u prvobitni položaj. Poput munje šiknula je i razlila se po njenoj unutrašnjosti nova i jaka želja da se brani od tog pritiska i davljenja. Ne, ne smrt! Nek boli, nek muči, ali neka ne ubija! Živeti, samo živeti, ma kako i ma gde, makar bez ikog svog, makar kao rob. Ali sve je to trajalo koliko munje traju. Pod silnim teretom mišići su brzo popuštali jedan za drugim, a istom brzinom, kao da tone samo u sebe, spuštalo se njeno telo na zemlju. a devojka je sa užasom, gledala kako njeno vidno polje, kao i same njene pomisli, sve već puni tama protiv koje ne može više ništa, jer se i sama pretvara u tamu. I mimo njenih želja, eto, sveta zaista nestaje. Strašno. Stvarno. Zauvek.”<sup>95</sup>

У наредној варијанти (АЛФИАл2) крај је редукован разбијањем на пасусе и дописивањем реченице „Mlitavo i opušteno, telo je sad visilo bez pokreta.”<sup>96</sup> којом се приповетка и завршавала. Међутим, већ у аутографу (АЛФИАл2) који је и варијанта основног текста, Андрић крај знатно проширује редукацијом фокуса чувара који Јагоду проналазе, што је било неопходно због последњег трзаја јунакињине свести. И док је првобитни крај у одломку аутографа приповетке „Робиња” гласио:

„Kad je jedan od dvojice Arifaginih momaka prošao tuda i bacio ravnodušan pogled na kavez, primetio je veliko telo lepe robinje presamićeno, kao izlomljeno i obešeno nisko o motku kaveza. Počeo je da viče drugog momka u kojeg su bili ključevi.

Ušavši u kavez videli su da je devojka još topla, ali već modra u licu, kao davljenik. Pokušali su na sve moguće načine da je povrate u život, ali bez uspeha.

– Kraj –”<sup>97</sup>

дотле је у варијанти приповетке „Робиње” он знатно проширен, што је захтевала с једне стране јунакињина свест, док је с друге стране страшни догађај морао бити детектован код чувара који безуспешно покушавају да је врате у живот.

„Kad je jedan od dvojice čuvara prošao tuda i bacio ravnodušan pogled na kavez, sa zaprepaščenjem je primetio veliko telo lepe robinje, obešeno nisko, sa glavom ukleštenom izmedju žioka. Počeo je da doziva druga kod kog su bili ključevi.

Kad su obojica ušli u kavez, videli su da je devojka još topla. Lice je bilo beskrvno i već malo izmenjeno. Iznenadjeni i zbunjени, jedva su uspeli da je malo podignu i da joj izvuku glavu izmedju stešnjениh žioka. Kao da tone samo u sebe, mrtvo telo se spustilo na zemlju i ostalo savijeno. Ispružili su je, klekli pored nje i na sve moguće načine pokušavali da je povrate u život, ali bez uspeha.

To je trajalo dugo. A kad su se pridigli, čuvari su ostali stojeći pored njene glave, nemoćno opuštenih ruku, jedan s leva a drugi s desna. Gledali su se netremice i pogledima ćutke pitali: ko će se prvi usuditi da izidje pred gospodara i da mu pogleda u oči.

– Kraj –”<sup>98</sup>

Имајући све претходно на уму, крај приповедања почео је да се развија у правцу последица Јагодиног поступка. У генези приповедања, као једина последица спознаје се њен положај између решетака и безуспешан повратак у живот. Тај покушај био је неопходан у приповедачком концепту не у правцу стилизације, већ у правцу наративизације догађаја, круга који је условио и поглед из далека на последицу живота, на жиоке које су наговестиле Јагодин крај већ на почетку. Поглед свезнајућег приповедача морао је још једном да се спусти на Јагодин положај и сумира изглед робиње која више није гледала кроз решетке, већ је њено мртво тело остало савијено на земљи, симболички означавајући ропски положај. За наративизацију краја од великог је значаја и положај чувара и њихова страхота не од призора мртве жене којој безуспешно покушавају да поврате живот, већ од страшног губитка и штете

<sup>95</sup> „Аутограф приповетке 'Робиња' – одломак (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 683.

<sup>96</sup> „Аутограф приповетке 'Робиња' (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 696.

<sup>97</sup> „Аутограф приповетке 'Робиња' – одломак (АЛФИАл1)”, стр. 683.

<sup>98</sup> „Аутограф приповетке 'Робиња' (АЛФИАл2)”, стр. 696.

која је задесила господара. Тај губитак саображен је Јагодином губитку породице и живота. Зато је морало доћи до експанзије а онда и модификације унутар експанзије, не би ли се у крајњој мери двострукости уједначиле у губитку који није идентичан али се идентично доживљава.

Генеza приповетке „Животи” указује на преобликовање првобитне замисли краја које је присутно у реконструисаној варијанти аутографа приповетке. У њој, Андрић незадовољан решењем краја, прецртава завршетак приповетке не одбацујући га у потпуности, већ га преобликујући. Пажња првобитно прецртаног завршетка приповетке била је усмерена на тачну појединост која писца/приповедача у кући на Алифаковцу занима, а то је судбина не само професорове гробнице, већ и постављене двострукости која из приповедања произилази – живота и приче о животу.

„[Iako sam, u ovoj svojoj sarajevskoj kući na bregu, veoma daleko od mora i morske obale u Francuskoj, biva ponekad da osetim kako se na malom, starinskom brodiću, koji podrhtava i zaokreće, otiskujem od kamenite obale, i da ugledam kako mi prijateljski maše sedi profesor. Vetar mu mrsi sedu ali još gustu kosu. Kao nekad, pre toliko godina. I pitam se da li je zaista još živ ili se najposle oslobodio života, i onog u svom zabačenom muzeju kraj mora i onog drugog koji je trebalo da bude njegov, ali ga je on srećno izbegao. I šta li je sa onom presnom grobnicom u zelenilu?]

Већ у извору за варијанту основног текста, овај део је модификован и знатно приближен основном тексту, остављајући у фокусу двострукост живота – оног који је избегнут и оног који је проживљен – али истовремено и питање које је везано за гробницу.<sup>100</sup> Међутим, основни текст приповетке „Животи” дошао је без последње реченице која се појављује у ранијим верзијама и варијантама: „I šta li je sa onom praznom grobnicom u zelenilu?”<sup>101</sup> Тиме је у фокус постављен мотив двострукости.

У приповеци „Љубави” генеza краја условила је такође модификације од радних верзија до извора за варијанте. У првој радној верзији, коју је Андрић прецртао јер ју је преписао у другу радну верзију, приповедање је завршено одласком наратора у две реченице. У другој радној верзији експанзија краја и однос наратора према ономе што је чуо и видео саображен је унутрашњем осећању и двострукости кроз простор који га окружује – светлост насупрот мрака, одважност насупрот бојажљивости. Овај свршетак даље се није мењао.

У приповеци „Зуја” Андрић је направио онај тип измена који је карактеристичан за структурну семантичку концепцију збирке у целини, будући да је највероватније ова приповетка написана као последња у низу. Као најкасније дописана у садржај збирке, наш писац концепцију краја морао је да успостави унутар целине. Наша претходно предузета текстолошка истраживања показала су да је крај приповетке написан знатно касније у односу на остале делове приповетке које је писац знатно уобличавао. Текстолошким анализом утврдили смо следеће:

- „ – крај приповетке постоји само на наведена два листа, као засебна целина, без назнаке за прикључивање остатку приповетке;
- за одбачену шесту страница дактилограма, (<стр.> 6, <страница> 49) која је описана код основног текста, претпостављамо да је била последња страница дактилограма, што значи да се приповетка првобитно завршавала реченицом: ’А онда се једног дана дигла, обукла и без питања и објашњења почела да послује по кући.’ Та реченица је на тој страници написана хемијском оловком плаве боје на горњој мارجини дактилограма ознака а-б; ова ознака је дискутабилна, али можемо

<sup>99</sup> „Реконструкција радног аутографа приповетке ’Животи’ (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 431

<sup>100</sup> Видети крај варијанте: „Аутограф приповетке ’Животи’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 711.

<sup>101</sup> Исто;

- претпоставити да је наш писац маркирао да поред измене текста на наведеној страници дактилограма такође треба докуцати и крај приповетке;
- исправљањем <стр.> 6, <страница> 49 на левој маргини доње половине листа, испод текста, дописано је руком, обичном графитном оловком, *gazmak*;
  - крај приповетке од пет пасуса (а – б) откуцан је на посебном листу, као последња страница дактилограма основног текста.”<sup>102</sup>

Ова анализа настанка краја приповетке „Зуја” непосредно указује да је писац имао мисао о крају не само приповетке већ и збирке у целини. Отуда је реченица којом се приповетка првобитно завршавала: „А онда се једног дана дигла, обукла, и без питања и објашњења прихватила првог посла који јој је дошао под руку. Тако је пословала све до своје смрти.”<sup>103</sup> била недовољна за структуру збирке у целини. Крај који је сачињен од пет пасуса<sup>104</sup> у експанзији није само осликао Зујин одлазак, већ сасвим напротив, експанзија краја уоквирила је причање у својој двострукости – јунацима који причањем о другима избегавају свој живот, што је донекле донела и наведена реченица којом се приповетка завршавала. Међутим, Зујин немушти говор маркирао је и писца/приповедача међу карактере, јер свршетком приче о Зуји писац/приповедач враћа се својим уобичајеним пословима, другим речима, наш писац/приповедач враћа се у стварност наговештену „Уводом”:

„Тања од најтање измаглице, распршиће се сва ова атмосфера безименог сна, и ја ћу се наћи у знаној соби, онакав какав сам у ’личној карти’ или у списку станара своје куће, човек са утврђеним ’генералијама’, без икакве везе са личностима или призорима приче о којој сам још малочас размишљао, далеко од оне прекинуте нити коју сам, кријући то и од сама себе, жељно и узбуђено тражио.” (У, 13)

Са Зујом, све нити за којима је писац/приповедач трагао умрежене су, те се завршетком приповедања о Зуји, истовремено завршава и уланчава двострукост, и то ни мање ни више него у писцу/приповедачу. Постављамо питање на који начин? Завршетком приповедања нестају не само двострукости јунака (познатог и непознатог) већ и двострукости приповедача који урањањем у тишину истовремено урања у стварност и излази из метафикције, не појединих јунака већ њихове укупности, и враћа се на успостављени свет ја-лика.

Када су у питању завршеци, генетичка анализа рукописне грађе показала је да је писац у највећем броју случајева извршио експанзију, док је у мањем броју случајева присутна његова модификација. Експанзијом свршетака Андрић је учврстио микро структуре приповедака дајући им кружну структуру. Истовремено, повезао је писца/приповедача и јунаке – осветлио је и додатно утемељио не само јунаке, већ превасходно писца/приповедача, те на тај начин представио његове мѐне и изласке из метанарације. Однос према причи и причању присутан је управо у свршецима, крајевима који указују на семантичку раван приповедања. Приповедач постављен као ја-лик из приче је морао да изађе исто онако како је у њу и ушао, што је приказано управо на најјачим местима у приповедном тексту – на почецима и свршецима. На крају, у микро завршецима присутан је логички завршетак приче, док се на нивоу збирке приповедни завршетак стапа са логичким завршетком.

Имајући на уму да „сукоб лежи у основи структуре наратива”<sup>105</sup> завршеци збирке приповедака оличени су почецима који се заједно синтетишу у оно што Абот дефинише питањима. Не треба сметнути с ума да су наративи *Куће на осами* оличени сукобима, како унутар приповедака, тако и међу приповеткама, и то на пољу јунака, теме, идеје... У тој синтези сукоба завршеци се постављају у равни егзистенцијалних питања писца/приповедача.

<sup>102</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Зуја’”, у: КИДИА III/12, стр. 578.

<sup>103</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл4)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 742.

<sup>104</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл5)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 747–749.

<sup>105</sup> Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, превела Milena Vladić, Službeni glasnik, Beograd, 2009, стр. 99.

Аристотел је у својој поетици трагедије на прво место поставио склоп догађаја (подражавање радње и живота, среће у несрећу), дакле, саму причу, изнад карактера који за склопом догађаја следи. Јер, трагедија представља „подражавање радње и помоћу ње нарочито подражавање лица која делају.”<sup>1</sup> Тек у склопу мисли, треће важне одреднице трагедије, старогрчки философ даје и нешто налик дефиницији карактера – „Карактер је оно што изражава одређену вољу, наиме што ко одабира или избегава.”<sup>2</sup> Управо у том одабиру лежи и она слепа нужност која јунака води ка својој судбини. За причу је најзначајније *делање* помоћу којег лица добијају *значање*, а које опет проистиче из склопа догађаја, јер по „свом карактеру људи су овакви или онакви, а по делању срећни или несрећни. Према томе, лица не делају зато да подражавају карактере, него ради делања узимају да приказују и карактере. Зато су догађаји и прича циљ трагедије, а циљ је најважнија ствар у свему.”<sup>3</sup> Према мишљењу Лесли Стивена велики „циљ радње наратива био је откривање карактера.”<sup>4</sup> Занимљиво је да Хенри Џејмс сматра да су карактер и радња неодвојиви, те стога указује да је карактер одређење догађаја, док је догађај илустрација карактера.<sup>5</sup> И у Четмановом терминолошком одређењу догађаји и егзистенти су неодвојиви у причи, те језгро „приче, пак, чине људи, ствари, догађања и сл., дакле све оно што подлијеже обликовању у догађаје и егзистенте. Догађаји се и даље дијеле у радње и чинове (чине их субјекти) те збивања (чине се на субјектима). Егзистенти се дијеле у карактере и околину. Дискурс (као израз приповједног текста) исказује догађаје као процесе, а егзистенте као стазисе.”<sup>6</sup> Јер, послужимо се нараторским речником, карактери су *покретачи радње* и као такви бивају мотивско-тематски образложени у својим поступцима.<sup>7</sup> При томе не треба пренебрећи ни Гетеов став да у карактерима „лежи извесна неопходност”<sup>8</sup>, што ће рећи једна врста доследности која омогућава њихову свеобухватност, а коју је једино могућно обликовати оног тренутка када уметник, поступком антиципације, свет и све његове облике већ носи у себи.<sup>9</sup>

„Један од показатеља да један лик доминира делом јесте честа употреба *епонима* – имена главних јунака и јунакиња у наслову дела.”<sup>10</sup> Галерија ликова *Куће на осами* распоређена је тако да један број приповедака у наслову носи име јунака („Бонвалпаша”, „Алипаша”, „Барон”, „Геометар и Јулка”, „Јаков, друг из детињства”, „Зуја”), док одређен број приповедака у наслову има предмет приповедања („Увод”, „Циркус”, „Прича”, „Робиња”, „Животи”, „Љубави”). Једнак број приповедака омеђен је епонимима и предметима, по шест приповедака, што на плану интерпретације означава симетризам ликова и радње. На симболичком плану тај симетризам читамо као „супротстављање” које „није нужно противречно”, већ „може означавати само разликовање, које ће, међутим, бити извориште свих амбивалентности броја шест [...] Шест је могуће савршенство. [...] Међутим, то се привидно савршенство не мора остварити па због те опасности број 6 означава искушење, избор између

<sup>1</sup> Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, preveo Miloš N. Đurić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990, str. 56.

<sup>2</sup> Isto;

<sup>3</sup> Isto, str. 55.

<sup>4</sup> H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, prevela Milena Vladić, Službeni glasnik, Beograd, 2009, str. 210.

<sup>5</sup> Seymour Chatman, „Karakter u pripovjednom tekstu”, preveo s engleskog Zdenko Novački, u: *Republika*, god. XXXIX, br. 10, 1983, str. 116.

<sup>6</sup> Видети напомену у: Seymour Chatman, „Karakter u pripovjednom tekstu”, str. 116.

<sup>7</sup> H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, str. 211.

<sup>8</sup> J. P. Ekerman, *Razgovori sa Geteom*, preveli Stanislav Vinaver i Vera Stojić, Kultura, Beograd, 1970, str. 70.

<sup>9</sup> Isto, str. 71.

<sup>10</sup> H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, str. 211.

добра и зла.”<sup>11</sup> Сви јунаци куће на осами постављени су пред извештан избор, и у том одабиру сви они свесно бирају пут искушења и пада. Истовремено овај број означава и стварање.<sup>12</sup> Сама чињеница да је комплетна збирка остала у рукопису, као и да је Андрић сачувао готово сву рукописну грађу, верзије, варијанте и разне исписе, чему треба додати и запажање да је у основи збирке положена стваралачка компонента приче и причања, говори о стваралачком процесу који је дуго трајао и који је остао завршен и припремљен. Управо својом последњом збирком приповедака Андрић је указао на свој зрели стваралачки принцип, при томе маркирајући сваки његов елемент у чврстој како композиционој тако и семантичкој подлози.

Андрић, вешти градитељ карактера својих јунака, суштински понире у њихов микрокосмос, што потврђује и сам писац: „Код описа ствари, људи или догађаја, треба оперисати само суштинама. [...] Треба говорити из средишта ствари које се описују” (БЗП, 57). Опус нашег нобеловца указује да историјски ток и друштвена стварност имају главни утицај на човеков живот. Не треба губити из вида да Андрић у *Кући на осами* доноси галерију почивших ликова, те да они као такви не представљају себе и не траже одговор на питање ко су. Насупрот томе, Андрићу је у овој збирци важно шта за његове јунаке представља свет а шта јунак за самога себе. Из тог разлога самосвест јунака постаје доминантна у њиховим исповестима и сходно томе читава стварност постаје елемент њихове самосвести.<sup>13</sup> У тој самосвести Андрићеве јунаци дају последњу реч о себи самима и својим световима<sup>14</sup> – они су постављени објективно у својој субјективности и чујемо их првенствено кроз глас писца/приповедача. Њихова последња реч везана је за (само)сазнање.<sup>15</sup> „У човеку увек постоји оно нешто што само он може открити у слободном акту самосвести и речи, што се не подаје прилажењу споља или са стране.”<sup>16</sup> Разговор са писцем за осамљене јунаке у осамљеној кући представља исповести које треба да употпуне слику њиховог живота *сазнањем*. У том регистру, јунаци су *субјекти који сазнају*, док је писац/приповедач *објект сазнања својих јунака*.<sup>17</sup> Оно по чему је Андрић сличан Достојевском јесте да у *Кући на осами* првенствено слика *кризе* јунака и њихове животе *на прагу*,<sup>18</sup> у којима треба да се докучи смисао пролазности и смрти. Зато треба нагласити да је и Андрићев стваралачки поступак знатно другачији. Достојевски бира јунаке и у том избору њихова доминанта у приказивању аутора везује унутрашњом логиком изабраног, што поступком самосвести треба открити, а што је могуће само уколико се испитује и провоцира.<sup>19</sup> Писцу/приповедачу куће на Алифаковцу, томе насупрот, долазе сене из чије галерије писац бира приче које укључује у сплет приче и причања, при чему не треба заборавити да је по среди приповедање из смрти ка животу, а не обрнуто.

Андрићев писац/приповедач сличан је Гоји сликару/приповедачу који у својим уметничким делима настоји да исприча један догађај, док је предмет његових слика једна тема. У том контексту Јеремић указује на суштинску повезаност Андрића и Гоје, односно да су Андрићеве приче тематске, будући да је у њима главна тема, док је фабула споредна.<sup>20</sup> А тема *Куће на осами* осим што обједињује сени које опседају писца, јесте прича о сазнању живота на прагу. То је сплет прича о јунацима у њиховим највећим кризама, о људским судбинама у различитим околностима, у различитим временима. То је истовремено условило и различите

---

<sup>11</sup> А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, prevod i adaptacija dr Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšček, Isidora Gordić, Stylos, Kiša, Novi Sad, 2004, str. 929.

<sup>12</sup> Isto;

<sup>13</sup> Више о овоме: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Nolit, Beograd, 1967, str. 102–103.

<sup>14</sup> Уп.: Isto, str. 109.

<sup>15</sup> Уп.: Isto, str. 112.

<sup>16</sup> Isto, str. 115.

<sup>17</sup> Уп.: Isto, str. 130.

<sup>18</sup> Isto, str. 132.

<sup>19</sup> Више о овоме: Isto, str. 123.

<sup>20</sup> Драган М. Јеремић, „Андрић и Гоја”, у: *Зборник о Андрићу*, приредио Радован Вучковић, Српска књижевна задруга, Београд, 1999, стр. 256.

карактере обједињене у једном циљу – разговору са писцем. Јеремић је запазио да „оно што и у Гојином и у Андрићевом свету пре свега пада у очи, то су људи, личности, портрети. Андрић је немилосрдан портретиста као и Гоја. Хватајући битне црте једне личности, они сваки лик доводе скоро до карикатуре. Обојица су схватили да је карактер нешто тврдо и окоштало око чега кружи оно што је небитно и случајно [...] на ликовима срећних и узвишених људи још јасније се запажају пролазност људске среће и страхоте људске судбине”.<sup>21</sup> Ова амбивалентност основа је сваке приче – приче о преласку из хармоније у ужас, из среће у амбис. А да би у тој амбивалентности карактер био исприповедан, важно је указати на, како пише Рикер, „’што’ оног ’ко’”.<sup>22</sup> А то „што” Рикер дефинише као предмет, тј. као заплет, карактере, мисли.<sup>23</sup>

Андрић посебно води рачуна о изградњи јунака, те је у портрету јунака, како запажа Микић, доминантно директно грађење лика приповедачевим исказима,<sup>24</sup> односно да „градећи портрет јунака Андрић истовремено врши и поступак индивидуализације и мотивације јунакових поступака”.<sup>25</sup> Да би у томе успео у збирци приповедака *Кућа на осами* Андрић је поставио писца/приповедача којем долазе или му искрсавају у сећању почивша лица која траже разговор са писцем. Тај разговор мотивисан је потребом за причом и причањем. Причом се јунак индивидуализује, и у том поступку омеђава од других посетилаца. Ако је „лик онај ко делује у причи”, онда наратив *Куће на осами* јесте наратив једанаест ликова, а да би се један лик развио, потребно је више причати, према Кермоудовом становишту.<sup>26</sup> Овоме треба додати да је Андрић често наглашавао да прошлост није мртва нити је одвојена од садашњости. „Истина је, напротив, да је све оно што је човек некад мислио, осећао и радио нераскидљиво уткано у ово што ми данас мислимо, осећамо и радимо.” (КРА, 332–333) А приликом уручења Нобелове награде лауреат је истакао:

„И са оне стране црте која произвољно дели прошлост од садашњости, писац сусреће исту човекову судбину коју он мора уочити и што боље разумети, поистоветити се са њом, и својим дахом и својом крвљу је грејати, док не постане живо ткање приче коју он жели да саопшти читаоцима, и то што лепше, што једноставније, и што убедљивије.” (ОПП, 71)

И док у првом делу реченице Андрић указује на историјску тематику као оквир садашњости, дотле њен наставак открива начин на који се приступа јунацима. Глаголи *уочити*, *разумети*, *поистоветити* јесу заправо три принципа на која указује Толстој (*видети*, *чути*, *замислити*).<sup>27</sup> Један Андрићев испис из Гогољевих *Писама* посебно указује на однос према јунацима у којем доминира однос стварности и фикције, тачније да фикционализација израста из стварности:

„Гогољ  
Književnost

’Ja nikad ništa nisam stvorio u mašti i nisam imao tih sposobnosti. Meni je samo ono i polazilo za rukom što je bilo uzeto iz stvarnosti, iz meni poznatih podataka. Ja sam mogao da pogodim lik čoveka samo tada kad sam raspolagao i najmanjim pojedinostima njegove spoljašnjosti. Ja nikad nisam slikao portret kao prostu kopiju. Ja sam stvarao portret, ali stvarao ga razmišljanjem a ne maštom.’ Gogolj, *Pisma* III, 367”<sup>28</sup>

<sup>21</sup> Исто, стр. 257.

<sup>22</sup> Пол Рикер, *Сопство као други*, превео са француског Спасоје Тузулан, Јасен, Београд, 2004, стр. 129.

<sup>23</sup> Pol Riker, *Vreme i priča I*, prevele s francuskog Slavica Miletić (prvi deo), Ana Moralić (drugi deo), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanović Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993, str. 49.

<sup>24</sup> Радивоје Микић, „Запажања о портрету јунака у Андрићевој прози”, у: *Градина*, год, XII, бр. 2/77, Ниш, стр. 43.

<sup>25</sup> Исто, стр. 45.

<sup>26</sup> Пол Рикер, *Сопство као други*, стр. 151.

<sup>27</sup> Видети прво поглавље. *Зелена књига II*, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 416, л. 9/8.

<sup>28</sup> *Црна књига*, Архив Српске академије наука и уметности, Историјска збирка 14433, Лични фонд Иве Андрића, ИА 403, л. 256. НАПОМЕНА: наша подвлачења у тексту.



Увид у целокупну рукописну грађу збирке приповедака *Куће на осами* указује да је Андрић увођењем писца/приповедача јунаке брижљиво градио. Поједини ликови грађени су на основу историјске грађе, док су неки од њих узети из стварности и сећања писца/приповедача, те су у питању јунаци које је писац/приповедач некада сусретао или чија је судбина толико страшна да је јунак морао да буде изграђен.

Последња збирка приповедака изнедрила је галерију ликова којима је заједничко то што су се повремено окупљали око куће на Алифаковцу „и оставили ту неког трага, невидљивог али стварног” (Б, 37). Посебност у обликовању ликова и поступци у њиховој карактеризацији изнедрили су индивидуалност. Средиште страдања јунака *Куће на осами* јесте *коб* која их усмерава и карактерише, а у том карактерисању открива онај тип јунака који је изнивелисан портретом и поступцима у њиховој индивидуализацији. У Рикеровом тумачењу актери „чине и могу чинити ствари које се сматрају њиховим делом: они се, дакле, могу сматрати одговорнима за неке последице у радњи. [...] Препознавање једног актера и препознавање његових мотива узајамно се допуњују.”<sup>29</sup> За Рикера, „делати значи усклађивати оно што један актер може да учини – као ’основни чин’ – и оно што он, без премишљања, зна да је кадар да учини, с почетним стањем једног затвореног физичког система.”<sup>30</sup> Делање јунака је управо оно што их индивидуализује. У том делању тематско-мотивски регистар је пажљиво биран и компонован чији резултат је широка лепеза заокружених ликова, речено Форстеровом терминологијом.<sup>31</sup> Јер, јунаци *Куће на осами* носиоци су естетске разлике између живота и уметности,<sup>32</sup> чија је узалудна снага „у ниском додиру са животом”,<sup>33</sup> док је смрт „један нелогичан, недостојан завршетак, једна крајња поруга хтењима и полетима, вољама, снагама, вредностима.”<sup>34</sup>

Јунаци *Куће на осами* суочени су са *Другим* – смрти – те је њихов захтев за разговором побуна и(ли) сагледавање *Другог*. Да би на то указао, Андрићу је нарочито било важно да истакне одређени мотив код јунака. На пример, мотив очију има егзистенцијално значење (нпр. несаница Мустафе Маџара). Сјај очију представља израз унутрашњег чувства и немира јунака и представља везивну нит за карактеризацију и константну основу из које се рађа лик. Још у *Немирима* Андрић ће записати: „Нисам могао схватити зашто је за мене сваки жив човјек тајна влажних трептавих очију” (*Нем*, 12). Истовремено, живот јунака омеђен је повлачењем пред нечим и/или скривањем од нечег, болом пред нечим – револт и побуна је из смрти, из егзистенцијалног значења живота. Неспособност повлачења резултира лудилом што се изједначава са отуђењем и повлачењем, отуђењем које упућује на протест, док повлачење указује на прилагођавање.<sup>35</sup> Јунаци *Куће на осами* су отуђени због страха („Животи”, „Љубави”), побуњени из страха пред коначним чином („Робиња”). Истовремено, отуђење барона Дорна је креативно, „он је креативни лажов, творац мита”<sup>36</sup> у чему тумачи виде сродство са уметником.<sup>37</sup> И Бонвалпаша и Алипаша су отуђеници који на сваки могући начин покушавају да пронађу начин да се побуне, лукавством и преваром, не би ли на крају и сами упали у замке својих сплетки и илузија. С друге стране, геометар, Јаков, Ромуалдо, иако на први поглед делују као људи који покушавају да нешто промене или задрже постојеће стање,

<sup>29</sup> Pol Riker, *Vreme i priča I*, str. 76.

<sup>30</sup> Исто;

<sup>31</sup> Е. М. Форстер, *Аспекти романа*, превео Никола Кољевић, редиговао и приредио Светозар Кољевић, Огpheus, Нови Сад, 2002.

<sup>32</sup> Више о овоме вид.: Милослав Шутић, „Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 34.

<sup>33</sup> Милан Богдановић, „Иво Андрић”, у: *Критичари о Андрићу*, приредио Петар Џацић, Нолит, Београд, 1962, стр. 34.

<sup>34</sup> Исто;

<sup>35</sup> Више о томе: Е. Д. Гој, „Повлачење и отуђење у Андрићевим делима”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 114.

<sup>36</sup> Исто, стр. 116.

<sup>37</sup> Исто;

ипак су у сфери повлачења, покушају прилагођавања другима, и у тој борби губе. Оба аспекта у том случају указују на неизбежан крах, кризу која ће прећи у катастрофу. У том контексту у срцу ствари јесте сећање јунака, оно што они виде и/или доживљавају, те како се то на њих односи.

Свака приповетка збирке *Куће на осами* не само да је изграђена на другачији начин, већ је поставила и другачији проблем. Оно што приповетке изван структурног нивоа окупља и збирци је неколико ствари – јунаци су почивши, с једне стране, док је с друге стране у питању животни пут, несрећа која је обележила јунаке који писцу/приповедачу долазе и приповедају. Може се рећи да је у конструкцији живота јунака коришћено неколико модела – модел *портретисања*, *двојство* јунака (оно што је познато и оно што је непознато), а на крају ту је и модел који указује на *сећање*, тачније оно што је приповедачу на искуственом нивоу познато, а из којег се рађа једно карактеристично *осећање*. Он стоји насупрот приповеданог и кроз приповедање се разоткрива. Из тог разлога нивои карактеризације ликова су различити за сваку приповетку понаособ. Уколико сагледамо збирку у целини, можемо рећи да су приповетке изграђене на принципу двојства, модела који је постављен још у „Уводу”.

*Кућа на осами* презентује трагику смрти и умирања у чијем центру је мисао „о оправданости и неминовности човековог понашања” а која је „само повод за једно болно сазнање о трошности и беди људске природе.”<sup>38</sup> Антагонизам ликова и њихова болна усмереност против самих себе осликава људске нагоне који се мотивски раскрыљују у меланхоличне и тужне оцене човека.<sup>39</sup> Зато се ликовима у *Кући на осами* прилази споља, кроз биографију или кроз присност, дакле, као ликовима који су одсутни из света а којима у прошлости припада низ ствари, што јунаци морају да искажу и саопште. Јер се само „у облику исповедног самоисказивања, може, по Достојевском, дати последња реч о човеку, реч стварно адекватна њему.”<sup>40</sup> Јасперс је издвојио четири граничне ситуације које указују на страдање – смрт, случај, кривицу и непоузданост света,<sup>41</sup> док се у комуникацији (разговору) остварује сврха философије (у овом случају приповедања) – „уочити биће, осветлити љубав, постићи мир.”<sup>42</sup>

### *Портрет двострукости*

Иако се држао Гетеове препоруке да је за уметника боље да ствара него да говори о стварању (ОПП, 69), Андрић је неке своје јунаке створио управо у овој дихотомији, те је прича о стваралачком процесу изнедрила приче ликова. Већина приповедака *Куће на осами* изграђена је у систему „двојства” у којем су лако видљиви прелази у којима је доминантан приповедачев глас и његова тачка гледишта. Сасвим извесно је Андрић, имајући на уму опаску да не воли преке и осине људе, на крају приповести о Бонвалпаши, дао једну специфичну анализу лика, тачније једну студију случаја која ће послужити као образац за већи део приповедака из збирке. Обликовање Бонвалпаше, за разлику од осталих јунака, Андрић је извео поступком портретисања у којем је доминантан мотив маске, јер фокализацијом „фиктивног другог не може [се] видети свој истински лик, него само своја маска.”<sup>43</sup> Ово је важно јер се лик Бонвалпаше гради из онога што је познато, из историјских чињеница које се

<sup>38</sup> Никола Милошевић, „Један антрополошки вид Андрићевог књижевног стваралаштва”, у: *Иво Андрић*, Посебна издања, Књига 1, Институт за теорију књижевности и уметности, Београд, 1962, стр. 45.

<sup>39</sup> Више о томе: Исто, стр. 46.

<sup>40</sup> Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, стр. 112.

<sup>41</sup> Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, 2. izdanje, preveli s nemačkog Miodrag Cekić, Ivan Ivanji, Prosveta, Beograd, 1973, стр. 137.

<sup>42</sup> Исто, стр. 141.

<sup>43</sup> Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo s ruskog Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1993, стр. 33–34.

надопуњују портретом из сарајевског времена, чиме лик јунака бива потпуно заокружен. Тачније речено ПОРТРЕТ из којег је израстао лик Бонвалпаше, конвертита из којег је изграђен карактер јунака.

Магија стварања, у којој је доминантан мотив двојства, најављен је већ у уводној приповеци:

„Са наивним лукавством (кога ја ту заваравам и зашто?) тражим јуче прекинуту нит моје приче, трудећи се да изгледам као човек који не тражи ништа, ослушкујем да ли се јавља у мени њен глас, спреман да се сав претворим у причу, у делић једне приче, у један призор или једно њено лице. И мање од тога: у тренутак једног призора, у једну једину помисао или покрет тога лица.<sup>44</sup> У тој тежњи ја обилазим око свог циља, равнодушан и безазлен наизглед, као ловац што окреће главу од птице коју лови а коју уистини не губи ни за тренутак из вида...” (У, 12–13)

Маркирани део, „у тренутак једног призора, у једну помисао или покрет тог лица”, дефинише оно што је кључно за настанак једног карактера, у чему је можда Андрић стваралачки најексплицитнији у *Омерпаши Латасу*, тачније у ликовима сликара и модела у чијем фокусу је огледалска перспектива. Та перспектива стваралачким чином бива удвостручена, чиме се стваралачки чин, у овом случају Омерпашин портрет, оживотворује, што потврђује реченица: „Кад посао буде завршен, паша ће остати на слици као жив и тако се потпуно удвостручити.” (ОЛ, 100) То удвостручење маркирано је мотивом згуснутог покрета, поступком који је експлициран још у есеју „Разговор са Гојом”. Гоја ће рећи:

„Али сваки уметник који хоће да слика оно што сам ја сликао, присиљен је да прикаже покрет који је збир свих тих многобројних покрета, а тај згуснути покрет нужно и неминовно носи на себи печат свог истинског порекла, напада и одбране, беса и страха. И што је у једном таквом покрету већи број покрета уткан и збијен, то је покрет изразитији и слика убедљивија. Ето зашто су моји ликови и њихови ставови и покрети мрки, често страшни и језиви. Зато што, у ствари, друкчијих покрета и нема.” (РГ, 20)

Односно, у роману *Омерпаша Латас* у исказу у којем је доминантна Карасова перспектива. „Карас је видео само своју разапету хартију и на њој још непостојеће контуре пашиног лица у једном одређеном тренутку у коме би требало да су сви тренуци” (ОЛ, 135), док је сликар виђен као мешавина „варалице, мађионичара и крвника” (ОЛ, 100).

Јасно је да су и Андрић и Гоја настојали „да што дубље уђу у душу својих личности и проникну у њихову судбину”, те су се, сходно томе, обојица „изражавали помоћу ’згуснутог покрета’”.<sup>45</sup> Јер, „схватање и приказивање онога што је особено – то и јесте прави живот уметности”<sup>46</sup> који „сажима читаву једну егзистенцију и открива њену судбину, спајајући тренутак рођења са страшним часом смрти.”<sup>47</sup> У том контексту се лик Бонвалпаше у збирци приповедака *Кућа на осами* издваја од осталих јунака. Премда је Андрић настојао да све јунаке своје последње збирке уобличи управо мотивом „згуснутог покрета”, експлицитно је то урадио посебно са Бонвалпашом, задржавајући пре свега инстанцу свезнајућег приповедача.

Епитети који се приписују Бонвалпаши стилски га изграђују у историјској перспективи, он је историјска личност, аристократа, док су његове истакнуте карактеристике *настрљивост, прекост, осионост, дрскост, наметљивост*, а тачније он је *несравњив кавалер, страшан у двобоју, кавгаџија, неустрашљив и храбар, самоуверен и сигуран, авантуриста, философ и скептик*. Приказ ових епитета у функцији је представљања идентитета личности која је одиста постојала и историјски била присутна, а којима заправо писац/приповедач, попут сликара Караса, скицира лик који тек треба да се појави и да му се удахне живот, стваралачки уобличи

<sup>44</sup> Наше подвлачење у тексту.

<sup>45</sup> Драган М. Јеремић, „Андрић и Гоја”, стр. 257.

<sup>46</sup> J. P. Ekerman, *Razgovori sa Geteom*, str. 44.

<sup>47</sup> Драган М. Јеремић, „Андрић и Гоја”, стр. 257.

и представи. Линија његових лутања и авантура представља једну лезу мотива за уобличавање оног кључног карактера који у себи носи.

Бонвалпаша је изграђен из првог, краћег дела приповетке, из животописа јунака, из којег се изостављају прецизни историјски подаци, али из којег сазнајемо о племству јунака француског порекла, његово службовање принцу Еугену Савојском али и животну доб коју приповедач маркира већ на почетку („педесетогодишњак“) (*Би*, 15), што су уједно и преломне године за грофа Бонвала када одлучује да постане Бонвалпаша (Ахметпаша). То истовремено значи да је Андрић имао на уму лик конвертита не само као особину која се изродила из јунаковог животописа, па је преобраћење било природни ток, већ пре као карактерну црту која је јако важна за обликовање овог јунака. Сам наслов приповетке није омеђен преобраћењем, те приповетка у наслову не садржи преобраћен лик, Ахметпашу, већ Бонвалпашу, чиме се прејудицира лик конвертита који то није у потпуности. У правом делу његовог имена задржава се значење које је раније имао, као маркер сталежа, док је други део имена надоградња јунаковог лика оним што је постао да би преживео. Истовремено, лик Бонвалпаше већ самим насловом, а онда и начином карактеризације, указује на доминантан мотив двојства, у овом случају јунака између Истока и Запада, јунака који рођен на Западу улази на Исток, а који заправо не припада нигде, већ остаје „заглављен“ између та два света и истовремено призива „трећи свет“ Марија Колоње.

У том контексту важно је напоменути да лик Марија Колоње из *Травничке хронике*, као и лик Ариф-бега из романа *Омерпаша Латас* имају одређене заједничке црте са Бонвалпашом и одређене везе, јер представљају различите типове конвертита. Имајући на уму генезу лика Бонвалпаше, запажамо карактеристике које је Андрић мењао из руке у руку на тај начин изграђујући не само транспарентност овог јунака, већ превасходно његов портрет. Поједини тумачи *Куће на осами* сматрају да је приповетка недовршена, а да је лик Бонвалпаше неизграђен, те да је она само траг пишчевог интересовања.<sup>48</sup> Уколико сагледамо збирку приповедака у целини, чини нам се оправданим да појаву Бонвалпаше, којем приповедач не даје глас, сагледамо из перспективе модела који је послужио као образац за остале приповетке у збирци. Тачније речено, он је модел којим приповедач успоставља мотив двојства – читав живот насупрот једног периода живота који је за јунака од велике важности. Из тог разлога сматрамо да лик Бонвалпаше није неизграђен, а на то нам непосредно указују сачуване верзије и варијанте текста приповетке.

У градњи лика Бонвалпаше, Андрић полази не тако случајно од Бонваловог пуног имена и презимена, и не тако случајно ставља га на самом почетку приповетке у заграду (Claude-Alexandre comte de Bonneval). Занимљиво је да се само на једном месту помиње његово ново име, које у овом случају треба да представља јунаково преобраћење које се истовремено поставља као граница у једном делу живота. Међутим, приповедач до краја јунака ословљава са Бонвал. Шта то у овом случају значи и зашто је то важно за карактеризацију овог јунака? Чињеница је да је приповедач свог првог посетиоца у збирци портретисао, при том му не дајући право гласа, али га је помоћу имена окарактерисао. Та карактеризација тече у једном смеру, док у једном тренутку прети да ће изаћи из колосека и дати причи другу линију. Међутим, прича тече у једном непоколебљивом смеру.

---

<sup>48</sup> Вид.: Славко Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, Матица српска, Нови Сад, 1979, стр. 186.

<p>Claude → lat. claudē, -ēre, такође clūdō 1. храмат; 2) звучати несавршено, млитаво; 3) бити несавршен или желети, пасти испод захтеваног стандарда, недостајати<sup>49</sup></p> <p>claudus, -a, -um, a. – 1) хром, шепав; 2) неуједначен, заустављен; 3) осакаћен, несавршен, непотпун<sup>50</sup></p>	<p><b>Āhemed, Āhmet</b>, hipok. <b>Āhmo</b>.  <b>Āhmāš</b> -āsa, <b>Ahmētāš</b> -āša, <b>Ahmica</b>,  <b>Ahmić</b> (ar.), musl. muško  ime.  &lt; ar. <i>Ahmād</i>, lično ime. „odveć pohvaljeni”<sup>51</sup></p>
<p>Alexandre → Alexander; а) Александар Велики; б) Пријамов син, Парис; с) краљ Епира који је ушао у Италију, д) Александар од Фере у Тесалији;<sup>52</sup> заштитник људи;</p>	<p><b>ahmedija</b> f. <i>čalma, saruk, tanko platno omotano oko fesa ili koje druge kape. Ako je čalma od bijelog platna, zove se „bela ahmedija”, a ako je od platna po kome su žutim koncem izvezene grane, zove se „šarena ahmedija”</i>. <i>Bijelu ahmediju nose hodže i hafizi, i ona je hodžinska oznaka, dok je šarena ahmedija hadžijska oznaka, nose je hadžije, a i drugi stariji ljudi sa bradom.</i><sup>53</sup></p>

Уколико застанемо пред именима јунака, видећемо да име Клод-Александар, које приповедач наводи на почетку, има вишеструко значење. Док први део имена имплицира неки недостатак (хромост), други део имена јунака карактерише као заштитника. Живот Бонвалпаше управо тече у том константном тетурању и несавршености, једној врсти осакаћености коју јунак осећа у Сарајеву где је заустављен на непуне две године, те се у преобраћењу сугерише само оно што је позитивно код јунака. У том случају „одвећ похваљени” на семантичком плану указује на наративну линију развоја карактера. Јер, ма колико да је гротескно постављен портрет Бонвалпаше, интересантно је да се овим „одвећ похваљени” сугеришу његова војна достигнућа која је још пуних седамнаест година давао османлијској војсци. С тим у вези, ова семантичка веза у игри имена указује управо на двострукост која је важна не само за ову приповетку, већ за све приповетке окупљене у збирци *Кућа на осами*. Имајући на уму да је у питању историјска личност, писац/приповедач портрет Бонвалпаше успоставља у линији од општег ка посебном, као што је случај са прве три приповетке које смо сврстали у историјски контекст. Зашто је ово важно?

Посматрано у генетичком коду лик конвертита појављује се много раније у Андрићевом опусу, у питању је лик Марија Колоње у *Травничкој хроници*. Штавише, истовремено када настаје прича о конвертиту Бонвалпаши настаје и прича о конвертитима у недовршеном роману *Омерпаша Латас*, у лику Арифбега, или пак код самог Омерпаше. За разлику од Колоње, за кога се чак и поставља питање преласка на ислам, Ариф бег, Омерпаша и Бонвал то доиста чине и за то чињење имају побуде. Те побуде огледају се у персоналном, напредовање и служби и дивљање, што је оличено у лику Ариф-бега, или пак, с друге стране, очување живота, што је мотив Бонвалпашиног преласка на ислам, док је код Омера у питању акт побуне. И док је Колоња философски настројен, па самим тим и његово преобраћење обавијено велом тајне, он је, аристотеловским речником исказано доследан у својој недоследности. Будући да приповедач о овом јунаку не може ништа ближе да каже, и да је сав неодређен, тако је изграђен и његов карактер, неодређено, али је у тој неодређености Колоња остао доследан. Као „човек без корена и равнотеже” (ТХ, 278), као истиче Тартаља, овај „Фауст стално позајмљује своју душу, али је не продаје никоме.”<sup>54</sup> имајући на уму његове исхитрене верске заносе до којих је долазио да би боље разумео човека и свет у коме живи. Тај „трећи свет” „у Колоњином размишљању првенствено означаје људе са пограничног

<sup>49</sup> *Oxford Latin Dictionary*, edited by P. G. W. Glare, Oxford University Press, 1968, pp. 333.

<sup>50</sup> Исто, pp. 335.

<sup>51</sup> Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Svjetlost, Sarajevo, 1966, str. 75.

<sup>52</sup> *Oxford Latin Dictionary*, pp. 95.

<sup>53</sup> Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, str. 75.

<sup>54</sup> Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, Полит, Београд, 1979. стр. 182.

појаса пољуљане Османске царевине у Европи”<sup>55</sup> а који је проучавајући разне верске списе покушавао да дође до перспективе тог „трећег света” којем и сам припада. Отуда Колоњино преобраћење не представља конвертирство у правом смислу те речи, попут Арифбеговог, Омерпашиног или Бонвалпашиног, јер како приповедач *Травничке хронике* истиче у портрету илирског доктора:

„доследна несталност владала је и у карактеру овога човека. На први поглед он се сваком приказивао као поводљив, гибак, савитљив до одвратности. Своје мишљење редовно је подешавао према мишљењу онога с ким говори, и не само да је усвајао његово гледиште него би га превазилазио у оштрини израза. Али се исто тако дешавало, на махове, потпуно неочекивано и нагло, да је заузимао смела гледишта против свију и свакога и бранио их храбро и тврдоглаво, залажући се цео, без обзира на штету и опасност по себе.” (ТХ, 276–277)

А због јунакове страсти за испитивањем и самоиспитивањем у којој:

„Сви религиозни и филозофски покрети и напори у историји човечанства, без разлике, занимали су његов дух и живели у њему, кретали се, сударали и прелазили један у други као таласи на морској површини. А сваки од њих био му је једнако близак и једнако далек и са сваким од њих он је могао да се сагласи и потпуно поистовети за извесно време, док се њиме бави.” (ТХ, 278)

приповедач ће закључити:

„Што се тиче питања да ли се Колоња потурчио или није, најбоље је да се о томе уопште не расправља, јер је узбуна била таква да се дан од ноћи није разликовао а камоли вера од вере и потурчењак од Турчина. А поштено говорећи, човек је био такав да његовим турчењем нит хришћанска вера много губи нит турска шта добија.” (ТХ, 340)

Колоњин (не)свесни прелазак на ислам јесте прилог његовог страственог проучавања ислама, те отуда испрекидана реченица „Ја сам... Ја сам [...] ... Турчин... јесам Турчин бољи од тебе.” (ТХ, 334) у општој узбуни узета као прихватање и прелазак на ислам, а не као одбрана става у једној расправи и побуни. Из тог разлога Колоњин „трећи свет” јесте, како запажа Иво Тартаља „стециште земаљског проклетства, али његова уклетост савладива је.”<sup>56</sup>

За разлику од илирског доктора, Ариф бег, Пољак Сигисмунд Еринг, појављује се у роману *Омерпаша Латас* у два поглавља, „На ланцу”, само фрагментарно, и у поглављу „Вино звано жилавка”. Уколико упоредимо овог јунака са Бонвалпашом, уочићемо сличности, пре свега физичке.

„Висок, снажан, рано погнут, ћошкаст и неправилно грађен, он се целим својим изгледом и држањем одвајао од осталих официра. На том великом телу са дугим рукама меких покрета, са танким ногама и опуштеним раменима, живела је својим животом мала глава оштрог профила, која је изгледала још мања под тешким згужваним фесом вишњеве боје, испод којег су вирили праменови ретке риђе косе. Лице ситно, без браде и бркова, али на том лицу велике, неочекивано црне очи и у њима неки жив, треперав и неухватљив осмејак који се и пали и гаси и сужава и шири, и који, мењајући се стално, даје очима сваког трена други израз, па су стога и умне и подругљиве, и доброћудно и хладно туђе, и топло човечне, и немилосрдно продирне, и дечачки веселе, и опасно гневне, и сањалачки замагљене. [...] Цео изглед одавао је човека нехатног и самовољног, исто као и његова униформа, непрописна и ћудљива, све од меких разгажених цивилских ципела до фантастичне жуте мараме око врата. [...] Пио је као и остали, некад мање, а некад и теже и више од осталих, али у његовом пићу и мамурлуку било је увек нечег свесног, надмоћног и, ако се тако може рећи, трезвеног.” (ОЈ, 74)

<sup>55</sup> Исто, стр. 187.

<sup>56</sup> Исто, стр. 189.

Портрет Бонвалпаше омеђен је јунаковом појавом у сарајевском времену, а не пре или касније, те портрет одише западњачким стилем. У том кључу занимљива је дихотомија живота грофа Бонвала – историја јунака испричана кроз призму приповедача – од рођења до смрти – и други део који је везан за јунаково боравиште у Сарајеву (скоро две године).

„На њему је одело отменог западњачког кроја, али сувише јарких боја, а поред тога увек нешто од ношње или оружја што додаје фантастичну црту његовој појави, нека бунда, шубара, перушка или колајна. Његово лице, то је право чудо. На моћној лобањи тешка перика која се често помера и испод које се понекад може назрети кратко ошишана и глатко причешљана, још посве црна коса. Прџаст и бабураст нос. Огромне и необично покретљиве уши, увек црвене, црвеније од самог лица, очигледно врло осетљиве не само на сваки шум и звук него на све што се дешава око њих. Чудно срезане плаве и као у новорођенчета чисте очи које као два непомицна и равнодушна светлила обасјавају његово лице. На том лицу непрестано се смењују опречни изрази; час је весело и пријазно, час обешечачки подругљиво, час гордо и надмено, час убилачки опасно. Изнад тих очију готово да и не постоје обрве, док његови смеђи, оштри и у страну зачешљани бркови, јако размакнути на средини, изгледају као да беже један од другог. Широко расечена усна са пуним чулним уснама, иза којих непрестано севају снажни бели зуби. Неприродно дуга, карикатурално и дрско истурена доња вилица. Ништа на том лицу није потпуно и право на свом месту као код других људи. Кад се појави пред вама, изгледа као да је неко невидљив, иза угла, у шали и обести, неочекивано на штапу истурио пред вас гротескну маску, у жељи да вас изненади, уплаши, насмеје. Сама чињеница да један човек има храбрости да тако изгледа и да такво лице проноси светом самосвесно и природно, без и најмањег снџивања или извињавања, мора да испуни сваког чуђењем и дивљењем. А проведете ли петнаестак минута у разговору са тим човеком, ви заборављате потпуно први утисак и налазите да је то лице духовито, занимљиво, привлачно, чак и лепо. И постаје вам одједном јасно како је могућно да су тога туцибрата, свађалицу и бекрију волеле многе жене по Европи и да су најбољи људи тражили његово друштво, дописивали се и пријатељевали са њим.” (Бн, 17–18)

И у случају Ариф бега и у случају Бонвалпаше до изражаја је дошао распусни хедонизам. Кључни портретни маркери налазе се у описима лица. Будући да су оба јунака конвертити, Ариф бега приповедач осветљава из перспективе његовог *деловања* након преобраћења, док је код Бонвалпаше до изражаја дошао заправо тренутак преокрета. Иако је исприповедао јунакову судбину у кратким цртама, његов опис у сарајевском времену одише временом пре преласка на ислам. Можда у том контексту највећи маркер представљају јунакове плаве очи „као у новорођенчета” које симболизују прозирност. Та нагомилана празнина која је тачна, чиста и хладна, а која значи „прећи *с ону страну огледала*”<sup>57</sup> садржи у себи оно што је било и оно што јесте, док истовремено наговештава оно што ће бити. Празнину треба испунити, а она бива испуњена садржајем ове „гротескне маске” управо у свом непомирљивом двојству западњачког и источњачког. Јер, Бонвалов портрет управо треба схватити у парадигматском поимању карактера као „скуп својстава” односно „као вертикални низ који пресијеца синтагматски ланац догађаја што их садржи заплет.”<sup>58</sup>

Као што се може видети из овог већег описа јунака, који је заправо портрет, издваја се читава личност, будући да он садржи оно што је било, оно што јесте и оно што ће бити. Јунаково лице је одраз прошлости, и у том одразу оно што јесте у свом *јаству*, окарактерисано је низом противуречности, јер не заборавимо да његово *јаство* проистиче из категорија прошлости и садашњости. Андрић је карактер у којем се налази свеукупност „умних својстава која карактеризира индивидуалну особност или јаство”,<sup>59</sup> а која долази „до изражаја у дјеловању човјека првенствено на друштвеном и етичком плану”,<sup>60</sup> поимао као *јаство*. Оно је својство „јединствености и постојаности кроз мијењање [...] на темељу чега било која особа

<sup>57</sup> А. Gerbran, *Ž. Ševalije, Rečnik simbola*, str. 713–714.

<sup>58</sup> Seymour Chatman, „Karakter u pripovjednom tekstu”, str. 126.

<sup>59</sup> Цитирано према: Isto, str. 121.

<sup>60</sup> *Filozofijski rječnik*, grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića, treće dopunjeno izdanje, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1989, str. 165.

назива себе *ja* и разликује се од других *ja*, као што се и подразумејева у ријечима попут моје, твоје, његово ја итд.”<sup>61</sup>, односно „апстрахирано својство (карактеристика) онога што је 'ја'”.<sup>62</sup>

Бонвалпашин портрет одише духом Запада, а за разлику од Колоње и Ариф бега, у центар приповедања о јунаку није постављена тема конвертита, „као проблем личности оптерећене савешћу и самомучењем као у *Омерпаши Латасу*, већ као чин који се комично манифестује у посмртној борби (као у *Травничкој хроници* око Марија Колоње) око земних остатака, коме ће припасти – хришћанима или муслиманима.<sup>63</sup> На ширем плану, Бонвал је осветљен једино споља, како се приказује другима, попут Колоње.<sup>64</sup> Иако доминантно приказан из спољашње перспективе, приповедач јунаку приступа аналитички свдећи његов портрет у широким потезима од онога што је најочигледније (у првом плану је западњачко одело, јарке боје) које „додаје фантастичну црту његовој појави” (*Бн*, 17), да би се потом фокусирао на микро потезе јунаковог изгледа – на јунаково лице. Спектар јунаковог портрета открива оно што је својствено јунаковој личности – *гротескна маска*. А „*гротескно* је превасходно знаковне природе – очитује се у изгледу појединих ликова, њиховој грађи или одећи, односно њиховим покретима, именима, надимцима.”<sup>65</sup> Гротеска, доминантна код Бонвалпаше (црвене уши, прћаст и бабураст нос, епитети којима се карактерише јунакова досетљивост и довитљивост) јесте упућивачка. Тим потезом чини се да зрели Андрић рекапитулира своје стваралаштво и Бонвалпашиним портретом, који се нашао не сасвим случајно на почетку, указује на стваралачки поступак, те се попут Гоје фокусира на портрет лика. Очекивано, Андрић иде и корак даље. Приповетка „Бонвалпаша” надовезује се на „Увод” управо у стваралачком поступку, потезу којим се симбиозом историје и уметности ствара једна аутентична слика писца/приповедача из визуре приповедача. У том смислу, у лику Бонвалпаше обједињени су историја и карактер, стваралачки поступак и портрет. „Двојство” портрета првог посетиоца куће на Алифаковцу омеђено је оним што јесте (конвертит, превртљивост, али и преписка са Волтером) и оним каквим се представља (одело западњачког кроја, гротескна маска) и представља синтезу целокупног лика. На тај начин, мотив конвертита само је заокружио живот једне личности и послужио као спона са многим претходним Андрићевим јунацима.

За разлику од осталих приповедача, приповедач, као што смо већ нагласили, не даје глас јунаку. Исто тако, Бонвалпаша не жели да приповеда о својој смрти, о којој нас обавештава приповедач, већ о времену проведеном у Сарајеву када је као пребег чекао да оде пут Цариграда, а то је управо време када се дешава и његово преобраћење. Аристократа, одметник, авантуриста, философ и скептик, обједињени у лику Бонвала, учинили су га темом која је Андрића интересовала не само у историјском, већ и у културном контексту.

Генеа приповетке „Бонвалпаша” имала је пет фаза у настанку, како је реконструкција рукописне грађе показала, а оне се могу поделити на пра-текст (А)<sup>66</sup>; пра-текст (Д)<sup>67</sup>; одломци пре извора за варијанту (А); извор за варијанту (А); основни текст (Д). У ових пет фаза приметно је развијање и уобличавање Бонвалпашиног лика, који је заокружен и целовит,<sup>68</sup> а о

<sup>61</sup> Наведено према: Seymour Chatman, „Karakter u pripovjednom tekstu”, str. 121.

<sup>62</sup> *Filozofijski rječnik*, str. 161.

<sup>63</sup> Радован Вучковић, *Велика синтеза*, Књижевно издавачка задруга Алтера, Београд, Филозофски факултет Ниш, 2011, стр. 457.

<sup>64</sup> Вид.: Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, стр. 180.

<sup>65</sup> Милослав Шутић, „Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 35.

<sup>66</sup> Ознака за аутограф.

<sup>67</sup> Ознака за дактилограм.

<sup>68</sup> „У таквим тренуцима, можда и зато што се окреће суштинама а не конкретної стварности, или што, једноставно, не успева да књижевно конкретизује лица у ликове, а приче у приповетке, аутор брзо забележи неке кадрове сећања, које каткад поново траже аутора, као нечиста савест или узнемирујућа сенка, да их уобличи достојно и потпуније. Јер и у овој збирци *Кућа на осами* лица се појављују најчешће само на овај 'уговорен знак, на реч и реченицу која их прати', што говори о њиховој недовршености, па таква понекад настоје да се појаве у светлости приповедачке свести и књижевног рада. У приповедачком тексту 'Бонвалпаша' аутор само спомиње да је овај



чему најбоље говори пишчева стваралачка радионица. Највећи број измена у изградњи Бонваловог лика учињен је у аутографу који је и извор за варијанту, у критичком издању *Куће на осами* означен сиглом АЛФИАл1,<sup>69</sup> а који је знатно измењен у односу на прву и другу фазу настанка приповетке, односно на пра-текст,<sup>70</sup> који је одређен као верзија. Карактеристично је да је навећи број измена настао након пра-текста, у одломку аутографа који одише *редукцијом*, *експанзијом* и *трансфером* појединих места. Ови поступци услови су варијација које су пра-текст одредиле као верзију, а лик Бонвалпаше недовршеним, који је у основном тексту, који је одраз последње пишчеве воље, довршен и заокружен. Да бисмо то показали на сликовит начин, навешћемо најзанимљивија места која показују овај развој.

ПРА-ТЕКСТ (АЛФИАл)	АУТОГРАФ ВАРИЈАНТА (АЛФИАл1)	ПОСТУПАК
Dospeo je do najviših položaja u carskoj vojsci, ali se na kraju zamerio svima, pa i princu Evgeniju i samom caru.	Gotovo dve decenije proveo je u carskoj vojsci, došao do najviših položaja jer je bio majstor vojnog zanata i ratnih veština, a lično neustrašiv i hrabar, ali na kraju se i tu zamerio svima, pa i princu Evgeniju i samom caru. <sup>71</sup>	<i>експанзија</i>
Za to vreme austrijska diplomatija činila je sve da onemogući ovog otmenog i uglednog dezertera i da ga uništi pre nego mu uspe da dodje do Carigrada i da tamo razvije aktivnost protiv Beča. Izgleda da su austrijski plaćenici pokušavali da ga otruju.	Za to vreme austrijska diplomatija činila je sve da onemogući svog generala dezertera i da ga uništi pre nego mu podje za rukom da dodje do Carigrada i da tamo razvije aktivnost protiv Beča. Francuski ambasador u Carigradu imao je opet svoje razloge da se nimalo ne raduje dolasku francuskog aristokrata odmetnika i poturčenjaka u Carigrad; zbog toga nije ni odgovarao na njegova pisma. U Sarajevu su austrijski odmetnici pokušavali čak i da ga otruju. <sup>72</sup>	<i>експанзија</i>
Onizak i pregojen, sa nesrazmerno krupnom glavom, ali snažan i živ, on govori glasno, smeje se često, a kreće se nemirno kao da korača po užarenoj kaldrmi. Oko sebe stvara uvek vrtlog. Nikad nije sam. Pored dvojice njegovih telohranitelja sa njim je uvek neko od posluge ili prijatelja <.> Na njemu je raskošno odelo carigradskog kroja i jarkih boja. Njegovo uvek crveno lice, sa oštrim uvis začesljanim brkovima i	Onizak i pregojen, sa nesrazmerno krupnom glavom, on govori mnogo i glasno, smeje se često, kreće se nemirno kao da korača po užarenoj kaldrmi, a slobodno i drsko kao da je uvek i svuda u svom i na svom. Oko sebe stvara uvek vrtlog. Nikad nije sam. Pored dvojice njegovih telohranitelja sa njim je uvek neko od posluge ili prijatelja. Na njemu je kostim otmenog zapadnjačkog kroja, ali jarkih boja, a pored toga uvek ponešto od odela ili oružja što dodaje fantastičnu crtu njegovoj pojavi, neka bunda, šubara, peruška ili kolajna. Njegovo lice, to je pravo čudo. Na moćnoj lobanji teška perika koja se često pomera i ispod koje se ponekad može nazreti kratko ošišana i glatko pričesljana još posve crna kosa. Prčast i baburast drsko isturen nos. Oгромне i neobično pokretljive uši, uvek crvene, crvenije i od samog lica, očigledno vrlo osetljive ne samo na svaki šum i zvuk nego na sve što se dešava oko njih. Čudno srezane plave i kao u novorodjenčeta čiste oči koje kao dva	<i>експанзија</i> <i>карактерна редуција</i>

трбушаст и дрски Бонвалпаша најгрлатији и најнастрљивији од свих тих лица који наваљују на њега, али то треба схватити и овако: историјска личност француског авантуристе Бонвала привлачила је неко време пишчеву пажњу, могуће да је и трајније заинтересовала пишчеву стваралачку свест. Од свега тога писац оставља трагове тог свог интересовања, а једино што се појављује у тексту као живо то је физички изглед тог човека. Тај опис остаје књижевно усамљен и тражи да се приповедачки конкретизује у набаченим анегдотама о његовом животу у Сарајеву.” (Славко Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, стр. 185–186).

<sup>69</sup> „Одломак приповетке ‘Бонвалпаша’ (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 543–550.

НАПОМЕНА: видети прву напомену у поглављу о структури збирке приповедака *Кућа на осами*.

<sup>70</sup> „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’) (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 381–403.

<sup>71</sup> Временска и карактеролошка експанзија.

<sup>72</sup> Експанзија догађаја.

<p>jakim belim zubima, sa koso srezanim, smeđjim i kao u deteta čistim očima, slabi menja izraz, i čas je nasmejano, čas gnevno, čas umno ljubopitivo.</p>	<p>nepomična i ravnodušna svetlila obasjavaju njegovo lice na kom se neprestano smenjuju najoprečniji izrazi; čas je veselo i prijazno, čas obešenjački podrugljivo, čas gordo i nadmeno, čas ubilački opasno. Iznad tih očiju gotovo da i ne postoje obrve, dok njegovi smeđji, oštri i ustranu začešljani brkovi, jako razmaknuti na sredini, izgledaju kao da beže jedan od drugog. Široko rasečena usta sa punim, čulnim usnicama iza kojih neprestano sevaju snažni beli zubi. Neprirодно duga, karikaturalno i drsko isturena donja vilica. – Ništa na tom licu nije potpuno i pravo na svom mestu ni kao kod drugih ljudi. Kad se pojavi pred vama, izgleda kao da je neko nevidljiv, iza ugla, u šali i obesti, neočekivano izneo pred vas grotesknu masku, da vas iznenadi, uplaši, nasmeje. Sama činjenica da jedan čovek ima hrabrosti da tako izgleda i da takvo lice pronosi svetom samosvesno i prirodno, bez i najmanjeg snebivanja ili izvinjavanja, mora da ispuni svakog čudjenjem i divljenjem. A provedete li petnaestak minuta u razgovoru sa tim čovekom, vi zaboravljate potpuno prvi utisak i nalazite da je to lice duhovito, zanimljivo, privlačno, čak i lepo. I postaje vam odjednom jasno kako je moguće da su ovog tucibrata, svadjalicu i bekriju, volele mnoge žene po Evropi, i da su najbolji ljudi tražili njegovo društvo, dopisivali se i prijateljevali sa njim.<sup>73</sup></p>	
--	---	--

Наведени примери приказују пример *експанзије* портрета јунака. Та експанзија извршена је у неколико праваца. У једном правцу Андрић врши експанзију текста не би ли инструментализовао историју јунака. Време проведено у царској војсци и његов успех део су идентитета јунака, јер он је добар војник, неустрашив и храбар, што захтева један војнички позив, али истовремено осликава његову надменост. Штавише, писац/приповедач нас не обавештава о разлозима због којих јунак долази у сукоб са царем и принцем Евгенијем, јер то за портрет јунакове личности неће бити важно, као што ће бити важно за Алипашу.<sup>74</sup>

Бонвалпашин лик, ма колико он изгледао динамичан и у покрету, писац/приповедач скицира у једном тренутку, сарајевском времену, зато је он педесетогодишњак, а у који је, сликарском техником, сажео све оне карактеристике које су важне за развој једног лика. Отуда се догађај који је довео до Бонваловог интернирања на годину дана само напомиње као „скандалозна афера”, што Андрић у уметничкој транспозицији обликује као успутни догађај, који је, иако мали и безначајан, имао важан ток у судбини јунака. У том правцу наведена експанзија у временској и карактеролошкој равни представља скицу за портрет, и то онај портрет који ће бити представљен након јунакових унутрашњих превирања. За сам портрет јунака није довољно, како је и сам Андрић приметио, одредити неколико карактеристичних појава, већ мноштво ситних „знакова поред пута” који ће скицу оваплотити у портрет.

Другу *експанзију* Андрић врши у опису јунакове борбе да дође до Цариграда и аустријске дипломатије која то покушава да спречи. Тиме се јунаку придаје не само на важности, већ имајући на уму његово војничко умеће, и страх да дође до Цариграда. Највећи домен *експанзије* Андрић је дао управо у портрету лика. Замењујући одело цариградског

<sup>73</sup> Карактеролошка експанзија.

<sup>74</sup> Како Мидхат Шамић наводи: „У Аустрији Бонвал узима учешћа, поред осталог, под заповједништвом принца Еугена, у Петроварадинског бици против Турака. Помилован 1715. године, враћа се у Француску. Ту се жени са кћерком једног маркиза, Јудитом де Бирон (Mlle Judith de Biron), која је била, према Сент-Беву, 'један од најчистијих и најрјеђих женских ликова из доба регенства', и коју ускоро напушта да би се вратио у Аустрију и узео учешћа у заузимању Београда. Послије једне 'скандалозне афере', која је имала за посљедицу то да се посвадио са намјесником Холандије и принцом Еугеном, Бонвал бива интерниран годину дана у тврђаву Шпилберг (Spielberg). Ослобођен, склања се у Турску (на тлу Босне), гдје прима ислам и постаје Ахмед-паша.” Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1966, str. 47.

западњачким кројем, писац се фокусирао управо на оно што Бонвалпаша јесте – западњак, којем промена вере, ако је судећи по преписци са Волтером, није превише представљала проблем. То да носи одело западњачкој кроја, насупрот првобитног цариградског, јунака одређује у његовој егзистенцијалној равни. Жеља за осветом захтевала је да у појави писцу/приповедачу он остане оно што јесте, а не оно што је постао.

Трагови промене јунака, и његовог егзистенцијалног стања, у којем се стапа његова прошлост и садашњост, присутна је у трећој равни експанзије, која је искључиво карактеролошке природе. Како је Шутић приметио, један облик „Андрићеве знаковне усмерености је и његово инсистирање на деловима људског лица као *телесним амблемима*, који одсликавају карактерне особине његових књижевних јунака, а који су најчешће и архетипски утемељени.”<sup>75</sup> У овој експанзији писац/приповедач уткао је у једну слику све оне различитости које су код јунака дошле до изражаја, а које се могу сажети у *гротеску* и *маску*, лице које своју судбину носи у својој различитости у тој унутрашњој борби. С друге стране, његово испољавање и његово деловање на другог, јер *други* је овде онај који је кључан, представља важан аспект јунакове личности која у себи садржи антагонистичке облике нападности и пријатности. У том двојству сажета је целокупна слика једног лика.

Експанзије су присутне и на микро структури текста, те се већ у првом препису приповетке „Бонвалпаша” дописује реченица „Da bi skratio dugo vreme i razagnao dosadu. Nestrpljivi i preduzimljivi Francuz ispitivao je oko Sarajeva i po centralnoj Bosni napuštene rudnike. Tražio je, kako se govorilo, zlato a našao je kameni ugalj.”<sup>76</sup> Иако делује да се јунак не дефинише деловањем у свом сарајевском чекању, Андрић дописује реченицу која јунака карактерише у смеру деловања. Друга врста експанзије везана је за ону врсту карактеризације којом се резултира јунаково деловање. Реченица „Još pred smrt pevao je obesne vojničke pesme; a ipak, umro je sa osećanjem kajanja i žaljenja što se njegov pepeo neće pomešati 'sa pepelom njegovih predaka’.”<sup>77</sup> знатно је проширена напоменом о преписци са Волтером. Ова врста напомене Бонвала додатно карактерише као лика који се дубоко егзистенцијално бори. Из тог разлога, преписка са Волтером на семантичком плану јунака одређује у свом јединству јер:

„истина је да сам увијек био мишљења да је Богу сасвим свеједно да ли је неко муслиман или хришћанин, или Јеврејин, или гебр: у том сам увијек дијелио мишљење војводе од Орлеана [...] и свих угледник људи с којима сам се дружио [...]; најзад, требало је да изгубим главу, или да на њу натакнем турбан. [...] У души сам осјетио порив неке турске милости, а он се састојао у чврстој нади да даднем по њушци принцу Еугену када будем заповиједао турском војском.”<sup>78</sup>

У овој преписци, која је такође занемарена у уметничкој транспозицији, видљив је јунаков релативизам усмерен према питању вере, а који је у портрету обликован у изглед јунака. Експанзија је у функцији не само мотивисања извесних постојећих догађаја<sup>79</sup> већ у овом случају и карактерисања јунака који је наведеним проширењима уобличен. Тим поступком лик Бонвалпаше добио је лепезу значења и значаја за његово место у збирци приповедака.

Поред поступка *експанзије*, код Андрића смо детектовали и елементе *редукције*, како на семантичком тако и на синтаксичком и лексичком нивоу. Тих места је у овој приповеци мање у односу на експанзију.<sup>80</sup> Редукција у приповеци „Бонвалпаша” указује заправо на

<sup>75</sup> Милослав Шутић, „Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике”, стр. 63.

<sup>76</sup> „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (’Увод’, ’Бонвалпаша’, ’Алипаша’) (АЛФИИАл)”, стр. 383.

<sup>77</sup> Исто;

<sup>78</sup> Voltaire, *Oeuvres*, t. XLVIII, Paris, Lefèvre et F. Didot, 1832, str. 339–341. Цитат преузет из: Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća*, str. 49.

<sup>79</sup> Бранко Поповић, *Верзије књижевног дела*, Нолит, Београд, 1975, стр. 73.

<sup>80</sup> Наша текстолошка истраживања приликом критичког приређивања збирки приповедака (Иво Андрић, *Нове приповетке*, Култура, Београд, 1948. и Иво Андрић, *Кућа на осами*, рукопис), те приповедака „Аска и вук”, „Панорама”, „У хелији број 115” објављеним у деветој књизи критичког издања *Приповетке (1949–1960)* II

стилске компоненте Андрићеве стваралачке радионице, те се њоме углавном текст приближава ономе што је пишчева последња воља. А то је недвосмислено изградња портрета лика из којег је брисано све што је сувишно. У нашем другом примеру у табели писац избацује придеве „снажан и жив”, док „раскошно одело цариградског кроја” бива замењено „костимом отменог западњачког кроја”. Наведена редуција текста уклонила је оно што је сувишно. Оног тренутка када се догодила експанзија, придеви *снажан и жив* постали су непотребни у опису, јер је Андрић ове придеве индиректно унео у каснији опис јунака. Промена одела, с друге стране, указује на јунакову личност која не само што се није променила, већ је постала чвршћа у оним деловима карактера који су је раније одликовали.

Занимљиво је још једно место. Последња реченица пра-текста гласи: „Znam da mu oholi grof Bonval nikad i nipošto ne bi ustupio ni nokat od svog prava prvenstva sa kojim se rodio i koje je neokrњeno proneo kroz svoj ludi i neobični život, ali meni se nije lako oglуšiti ni o njegov poziv, iako nije nimalo nasrtlјiv nego gotovo neprimetan da mu otvorim vrata moje priče i u njoj dam mesto koje mi pripada.”<sup>81</sup> У основном тексту та реченица изгледа овако: „Знам да му охоли гроф Бонвал никад и нипошто не би уступио ни нокат од свог права првенства са којим се родио и које је неокрњено proneo кроз свој луди и необични живот, али мени се није лако оглушити ни о овај позив, иако није нимало насртљив него готово неприметан.” (*Бн*, 20) Последњи део који Андрић уклања јесте управо нефункционалан, и то из два разлога. Писац уочава да је управо последњи део реченице онај који ће повезати два јунака, јер иако свог следећег посетиоца описује као некога ко није насртљив, он управо последњим делом реченице пра-текста бива повезан са Бонвалпашом и његовим карактером. Друго, оног тренутка када писац одлучује да последњи део реченице избаци, тематско-мотивациони регистар остаје нетакнут, јунаци су и даље повезани на значењском нивоу, те је ова редуција везу између ова два јунака учврстила пре свега на семантичком плану.

Није занемарљив ни *трансфер* појединих места у приповеци „Бонвалпаша”. Наиме, већ у пра-тексту у првом пасусу постоји опис јунака. То место гласи:

„[Pijanica, gurman i veselјak, sa snagom i samopouzdanјem istinskog francuskog feudalca, sa prodornoшću avanturiste koji zna da vredi samo onoliko koliko ume da se probije i nametne. On je iz francuske voјske prebegaо u sluјbu beчkog cara, tu se istakao isto toliko svoјom voјnom veštinom koliko i svoјim raspusnim životom i svoјom kavgadžiskom čudi. Dospevši do najviših poloјaja u carskoј voјsci, on se, vremenom zamerio svima, pa i princu Evgeniju i samom caru. Najposle je iz Venecije prebegaо u Tursku. Hteo je da ide pravo u Carigrad i da tamo (xxxxx) vladi ponudi svoje znanje i iskustvo za borbu protiv beчkog dvora, ali ga turske vlasti nisu pustile dalje od Sarajeva.]

[То је]”<sup>82</sup>

Наведени део текста Андрић у пра-тексту прецртава. Оно што је важно јесте да писац овај део текста не одбацује, већ га премешта на друго место и проширује. Првобитним смештањем наведеног дела на почетку приповетке, уочљиво је нагомилавање у представљању јунака. Стога писац одлучује да његово представљање у једној реченици сведе на неколико кључних одлика (нагрлатији, најнасртљивији, дрски, племство), које јунака не минимализују. С друге стране, премештање наведеног дела у већ наредни пасус чини се функционалнијим и оправданим. Јер, да је Андрић неким случајем одлучио да све да у првом пасусу, опис био би стилски нагомилан, те писац све то мења само са делом реченице – „пореклом из највишег француског племства.” (*Б*, 15), реченицом која појаву јунака истовремено своди на лик и феномен. Надоградња лика преиначена је одмах у пасусу који следи, те га придеви грлатост и насртљивост додатно описују, а лик додатно успостављају. Овај трансфер је од велике важности јер показује поступност у портретисању јунака.

---

показују да су примери редуције у знатној мери мањи од експанзије, а да када су присутни, захватају мање делове текста приповетке.

<sup>81</sup> „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (’Увод’, ’Бонвалпаша’, ’Алипаша’) (АЛФИАл)”, стр. 385.

<sup>82</sup> Исто, стр. 382.

У свеукупној анализи збирке приповедака *Кућа на осами*, чини нам се да је прва приповетка у низу портретног карактера са назнакама делатног (прелазак у ислам и одлазак у турску војску) заправо најавна делатног јунака. Јер, „сходно логици подразумевања, делање субјекта претпоставља претходно поседовање способности за делање”<sup>83</sup>, а оно је омогућено управо првом приповетком. На основу претходне анализе можемо закључити да је лик Бонвалпаше пре свега конципиран антрополошки, односно да је фикционализован на основу онога што приповедач зна о њему, односно како му се представља.

### *Искушење моћи*

Алипашин лик изграђен је на нешто другачији начин. Историјска грађа Андрићу је помогла да донесе уверљиви лик столачког паше. Критика је донела суд да је причу о Алипашин Андрић првобитно замислио као део романа *Омерпаша Латас*.<sup>84</sup> Наша претходно спроведена истраживања Андрићеве рукописне грађе може указивати на ту могућност. Прича о Алипашин тематски припада роману *Омерпаша Латас*. Андрић је вероватно имао намеру да прошири причу о овом везиру. Да је то учинио, он не би донео ширу слику о Омеру, због чега и није део неке веће целине у роману, већ се само успутно појављује. Андрићева заоставштина похрањена у Српској академији наука и уметности приликом наших истраживања грађе за збирку приповедака *Кућа на осами* недвосмислено је показала да је лик Алипаше био присутан као део *Куће на осами* од самог почетка, а на ову тврдњу најексплицитније упућује пра-текст прве три приповетке које су писане ин континуум још половином претходног века.<sup>85</sup>

Алипашин портрет изграђен је из две перспективе – из перспективе владоаца у првом делу приповетке у којем је доминантан животопис јунака, док је други део приповетке настао на темељу јунаковог *сазнања* које је од кључне важности за изградњу лика. Последњих петнаестак дана Алипашиног живота описују његов пад и кретање од владара до жртве, од славе до понижења, пут од врха до дна. Та дихотомија другачије је природе од осталих приповедака у *Кући на осами*. Мотив *сазнања* у Алипашином случају демонстрира питања кантовске филозофске перспективе – „Шта је човек”, „јер се тиме непосредно и инхерентно успоставља субјект који пита и субјект који је у питању. Ти субјекти добијају своје улоге емпиријског објекта знања, али и узвишеног субјекта који је кућа односно увјет могућности тог знања.”<sup>86</sup> Услов Алипашиног *сазнања* јесте пад, те се јунак успоставља истовремено као субјект *сазнања* али и као објект спознаје, дихотомија из које израста прича о путу пада.

Уколико погледамо имена која окружују јунака, видећемо једну интересантну линију обликовања лика. Преглед доносимо у табели.

<sup>83</sup> Alžirdas Žilijien Greimas, „Aktanti, akteri i figure”, u: *Strukturalni prilaz književnosti*, priredio Milan Bunjevac, Nolit, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1978, str. 104.

<sup>84</sup> Радован Вучковић, *Андрић – историја и личност*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002, стр. 120.

<sup>85</sup> Вид.: „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (’Увод’, ’Бонвалпаша’, ’Алипаша’) (АЛФИАл)”, стр. 381–403; [Марија Благојевић], „Напомене за додатке. Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (’Увод’, ’Бонвалпаша’, ’Алипаша’) (АЛФИАл)”, у: КИДИА III/12, стр. 592–609.

<sup>86</sup> Seán Burke, „Autor i smrt čovjeka”, u: *Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja, II dopunjeno izdanje, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Svjetla grada, Osijek, 1999, str. 85.

<b>Zulfikār</b> , -ara, hipok. <b>Zúlfo</b> , <b>Zúko</b> (ar.) <i>musl. muško ime</i> < tur. <i>Zülfikar</i> , muško ime < ar. <i>Du-l-fāqār</i> „ime sablje koju je Muhamed poklonio hazreti Aliji (koji je iza Muhameda postao halifa), a s kojom je Alija pokazao veliko junaštvo. Zbog toga ova sablja i njezino ime predstavljaju oličenje junaštva i pobjede i u tom smislu je ovo ime postalo i vlastito lično ime. Sablja je dobila ovo ime stoga što je imala po hrptu kvrge slične pršljenovima: ar. <i>qū</i> 'posjednik, vlasnik' i ar. <i>āl-fāqār</i> pl. od <i>āl-fiqārā</i> 'pršljen'. <sup>87</sup>	<b>álija</b> – v. halija <sup>88</sup>	<b>Názif</b> (ar.) <i>musl. muško ime</i> < tur. <i>Nazif</i> , muško ime 'Čisti' < ar. <i>nāzif</i> 'čist' <sup>89</sup>	<b>Hafiz</b> – <b>háfiz</b> ( <b>háfuz</b> , <b>áfiz</b> , <b>áfuz</b> ) <i>m</i> (ar.) <i>onaj koji zna čitav kur'an napamet.</i> < tur. <i>hafiz</i> < ar. <i>ḥāfīz</i> , bukv. 'čuvar', part. akt. od gl. <i>ḥafāza</i> 'čuvati'. <sup>90</sup>
	<b>hálija</b> ( <b>álija</b> ) <i>f</i> (ar.) pusta zemlja; spahinska zemlja koja niti je naseljena niti pripada kakvom selu. <sup>91</sup>		
	<b>Gálib</b> (ar.) <i>musl. muško ime.</i> < tur. <i>Galib</i> < ar. <i>Gālib</i> , <i>muško ime</i> , 'Pobjednik'. <sup>93</sup>		

У дубини Алипашиног имена пребивају оделити временски слојеви у којима се јунаково име налази на вододелници историјског искуства и наслеђа, с једне стране, и јунаковог сазнања, с друге стране. Историјско искуство и наслеђе налазе се у очевом имену које је симболично уткано у јунаково име, јер он јесте „поседник”, двоценијски владар Херцеговине. Истовремено, у Алипашином имену и свим његовим облицима налази се једна врста наслеђа проистекла из очевог имена, која је од поседника постала моћником, владаром који у себи носи задовољство своје игре, те му је припојено и оно победник уз прво име. Но, наслеђе није прекинуто на Алипаши, јер сасвим симболично, њега на мазги не води нико друго до син, који је симболични чувар свога оца. Кратка и „непотпуна” историја херцеговачког везира, која је испуњена чињеницама на сцену изводи јунака који није дошао да приповеда о свом успону већ је њему „стало, каже, само до оних петнаестак дана кад је као заробљеник, окружен Омерпашиним аскером, проведен кроз десетине херцеговачких и босанских села и градова”(А, 25), јер „на том путу, у њему је свануло сазнање: шта остаје од човека који одједном све изгуби и тако, лишен свега, стане на сопствене ноге, сам и го, против свих сила света око себе, беспомоћан и непобедив”(А, 25).

Алипашин лик од почетка до краја изграђен је на принципу двојства у који је уткано мноштво сликарских „згуснутих покрета”. То двојство је изражено антонимима који су у функцији карактеризације јунака, а они гласе „везир и господар Херцеговине”/„поражени заробљеник”(А, 23); „Управљао је својом 'земљом' као прави оштар и лукав тиранин, али и као добар домаћин”(А, 25); градио и развијао привреду али и варао и лагао (А, 25); „владао 'строго и правично', по његовом мишљењу, а самовољно и свирепо по мишљењу већине

<sup>87</sup> Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, str. 656.

<sup>88</sup> Isto, str. 88.

<sup>89</sup> Isto, str. 489.

<sup>90</sup> Isto, str. 297.

<sup>91</sup> Isto, str. 305.

<sup>92</sup> Isto, str. 88.

<sup>93</sup> Isto, str. 289.

подложника” (А, 26); „тираин и господар” (А, 28). Овакви описи у првом делу приповетке имају значајну функцију јер је већ на почетку приче о Алипаша постављена линија двоструког развоја. Треба имати у виду да јунак не жели да приповеда о свом успону и готово дводеценијском владању, већ о свом брзом и изненадном паду. У том правцу, двојство којим се Алипаша карактерише већ на самом почетку приповетке из тачке гледишта приповедача јесте припрема на сиже који је омеђен граничним ситуацијама, као и Алипашина владавина. Двојство није само присутно у описима јунака и његовој, условно речено, дволичности, оно је присутно и у композицији приповетке, најављено још у приповеци „Бонвалпаша”. Алипашин историјски портрет представља припрему за један важан моменат. Приповедач у историјском портрету извлачи оно што је најважније да прикаже – успон и пад – рођење, порекло, неслагање са оцем, одлазак у Турску, повратак и борбу са браћом за територију. Други део приповетке проистекао је из историјских чињеница, те пад јунака и његови поступци у том паду јесу мотивисани једним сазнањем, окренути су ка том сазнању и приповедачевим односом према том сазнању.

Мотив сазнања од велике је важности за карактеризацију јунака, јер из њега израста прича о јунаку, о његовом успону и паду, и у тој линији прати кретање – од владара/тиранина до жртве. Управо са „постоља свога страдања” (А, 34) Андрићев посетилац може да сагледа своје страдање, како га Андрић и уводи у причу што је приметио Драган Стојановић,<sup>94</sup> односно своју прошлост, садашњост и будућност. На том плану, тачка гледишта се управо фокусира на само страдање, односно Алипашин пад са постоља на којем је владао деветнаест година. Да би до изражаја дошло јунаково сазнање, писац у првом делу приповетке, из свезнајуће перспективе, наводи оно што је маркирало јунаково сазревање. Алипаша се попут јунака античке трагедије креће у двојству до свог пада, од владара – до страдалника, док је катарзично прочишћење управо његово сазнање које треба да буде наративизовано. Наративизација јунаковог сазнања тече управо из судбине која је омеђена карактером, двојством које јунак има о себи и које други имају о јунаку. Оно што му је додељено именом, његовим поступцима, деловањем, слило се у судбину која није могла бити друкчије завршена. Једног тиранина сменио је други, јер по сопственом сазнању, свргавају нас једино гори од нас, док је са тачке гледишта приповедача, тиранија подједнака, те на позорници остаје лукавији и домишљатији. За процес спознаје важним нам се чини Хартманов увид да је спознајући свет тј. „свијет у коме живимо и који спознајући узимамо као свој предмет, не ствара [се] тек нашом спознајом [...] него постоји независно од нас.”<sup>95</sup> И у тој независности стоји напоредо са оним светом у којем живимо, супротстављајући се у њиховој нутрини.

Платонова релативизација судбине води у индивидуалност, јер кривица лежи у онима који бирају<sup>96</sup> док је сам чин избора слободан чин који је једнократан, те чином избора човек постаје роб сопственог избора. А до избора Андрићев јунак долази низом поступака који су познати или мање познати из историје, и то оних поступака који утемељују и индивидуализују карактер јунака. Њихов пун смисао открива се у његовом јавном понижењу, дакле, оног тренутка када јунакова свест сазнаје и тим сазнањем бива обузета.

У циљу јунакове (само)спознаје писац је морао да допише прва два пасуса, о чему је већ било речи у поглављу о почецима и завршецима приповедака *Куће на осами*. Истовремено, дописивање почетка приповетке има за задатак не само да смисаоно одвоји приповедне целине, већ да уведе двоструку карактеризацију јунака, која ће се наративно развијати и водити до мотива спознаје. Мотив спознаје карактеристичан је и за остале приповетке *Куће на осами*, с тим што је у лику Алипаше он наративизован, док се у осталим приповеткама он

<sup>94</sup> Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, ЦИД, Подгорица, Платонеум, Нови Сад, 2003, стр. 191; НАПОМЕНА: Драган Стојановић, „Живот у злом сну, смрт”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XIX, св. 16, Београд, 2000, стр. 225–249.

<sup>95</sup> Цитирано према: Käte Hamburger, *Logika književnosti*, preveo i predgovor napisao Slobodan Grubačić, Nolit, Beograd, 1976, str. 72.

<sup>96</sup> Platon, *Država*, peto izdanje, preveli Albin Vilhar i Branko Pavlović, BIGZ, Beograd, 2002, стр. 321.

подразумева, јер јунаци говоре из једног вишег спознајног нивоа, говоре из једне нове димензије која је обogaђена сазнањем и његовим оваплоћењем кроз приповедање.

На почетку приповетке Алипаша је постављен у својој двострукости у историјској перспективи. Занимљив је приповедачев коментар већ на самом почетку приповетке „био је један од оних људи о којима се може сазнати само оно што они хоће да се зна” (А, 23). Мотив тајне постављен на почетку у извесном смислу моделује јунака о којем у првом делу приповетке углавном причају други, тачније предочава се оно што је познато из историјске грађе. За нашу анализу карактера од изузетне је важности сукоб са оцем и смрт брата Хаџуна. Његова владавина и административна одвојеност Херцеговине од Босне даје Алипашини титулу везира. Приповедачево навођење особености Алипашине владавине су у знаку двојства, али никако без разлога, јер је то заправо оно што је и како је столачки капетан желео да се зна о њему. Све противуречности исприповедане у првом делу приповетке припадају управо оном сазнајном моменту који је својствен Алипашиној владавини и опису његовог карактера који ће се боље указати у другом делу приповетке и изронити из првобитне двострукости.

Структурална двострукост условљава карактерну двојност и из ње израста чак и јунакова смрт, јер „свак, пре или после, гине од своје највеће страсти” (А, 25). Сазнање до којег јунак долази позиционирано је на путу његовог понижења, у којем је остао „сам и го, против свих сила света око себе” (А, 25). Али, и то јунаково сазнање везано је управо за долазак Омерпаше у Босну, и тим истим путем скициран је пут Алипашиног пада који води у страдање и сазнање, а сазнање у смрт. То значи да је пут пада јасно оцртан полазећи управо од јунаковог сазнања. Не тако случајно, тај пут почиње управо Омеровим доласком у Босну, штавише можемо рећи Алипашиним *знањем* о Омеровом доласку, који је маркиран другим делом приповетке, односно почетком Алипашине приче о свом страдању. Знање о доласку војног команданта у Босну са нарочитим овлашћењима, припремни је пут за Алипашин пад, јер знање о доласку и сам сплет догађаја након доласка јунака воде у сазнање, а оно је окарактерисано поступцима који успех и владавину морају заменити страдалник и заробљеник. Везирова одлука да на састанак пошаље сина Хафиза и мостарског владика Јосифу немају само за задатак да јунака представе као онемоћалог старца, јер никако не треба губити из вида да је обојици дао различита упутства. Алипашина игра претворила се у мрежу у коју је сам уловљен, јер Омеров однос према његовим изасланицима јесте однос према Алипашини, што је и јунаку јасно, а које семантички бива оваплоћено Омеровим наслањањем „руком на балчак своје сабље” (А, 27).

Крај аудијенције представља други степен ка Алипашином сигурном паду. Поклањање владици и звецкање сабљама и мамузама интертекстуално наставља „двојство” Андрићевог јунака које се крије и у Омерпашини. Припрема за пад јунака наставља се и извештајем са аудијенције који је у себи опет сажео Алипашино двојство – мирно примање вести, „или се тако правио” (А, 28). Састанак са емисаром и нарочито поштовање указано Алипашини завршавају уцртан пут ка паду који се завршава загрљајем, а са друге стране започиње Алипашиним окупљањем војске на улазу из Босне у Херцеговину. Своје одметништво јунак покушава да надомести преваром, те након пораза иде у сусрет непријатељу, Скендербегу, који га опет преваром баца у заробљеништво. Хапшењем и затварањем Алипаше и његове породице истакнут је један интересантан коментар „он је затворен са синовима у градску кулу крај моста, једноставно и без отпора као да није толико година био везир и апсолутни господар Херцеговине” (А, 29).

Последњи део приповетке који описује јунаково понижење и пут ка смрти почиње лирски. Лирски моменат обogaђен је мотивом немира који стоји насупрот надолазењем пролећу које треба да обоји осећање радости и среће. Мотив немира употпуњен је уторком, као даном који се у народном веровању означава као несрећан.<sup>97</sup> Уторак обасјан сунцем маркиран је као „Судњи дан у ком светлост и сенка не опадају и у ком ће све остати укочено и без промене, као позадина, док се не изврши што треба да буде извршено” (А, 30).

<sup>97</sup> Вид.: Ш. Кулеших, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд, 1970, стр. 306.



Будући да се јунак може давати у опису друге личности<sup>98</sup> онда је фокализација Алипашиног не само сина већ и присутне војске и затвореника јако важна за Алипашин лик који је настао у односу према некада, а тематизује садашњи тренутак. Оног тренутка када стоји пред својом казном, Алипашин профил испуњавају спољашње особине – он је угојен, тежак и хром (А, 30). А да би тачка гледишта Алипашиног сина била веродостојна, приповедач умеће причу о најстаријем сину Назифу, који „је био прерано угојен и размажен господичић, већ тешка пијаница и велики нерадник, као да се бацио на стрица Хаџуна” (А, 30).<sup>99</sup> Мотивација за укључивање свезнајућег приповедача у наратив је двострука – он поново у причу уводи Хаџуна и тиме мотивише даљи ток догађаја (Алипашин пут ка смрти). Да би у томе успео, он прво мора да мотивише један Хафизов поглед на оца у коме доминира стид: „Стиди се – то је права реч – тога оца који је омлитавео и отежао и на ком већ од неког времена примећује ружне и застрашујуће знакове старења: заборавност, пргавост, неку нелепу лакомисленост, претерано самопоуздање, тромост духа и спорост у одлукама.” (А, 31)

Како Френк Кермоуд примећује „да би се изградио један лик, треба више приповедати, а да би се изградио заплет, треба обогатити лик,”<sup>100</sup> а то богатство постигнуто је управо увођењем мотива стида из којег се рађа осећање страха. „Реч ’страх’ носи у себи толико срама да је се ми брижљиво чувамо. Дубоко у себи кријемо страх који нам стеже утробу.”<sup>101</sup> Хафизов страх везан је за породицу, не само жену и децу, већ пре свега за оца чији пад бива јасно осликан, а то је заправо страх од очеве смрти. У том смислу Хафиз чини све што је у његовој моћи да Алипаша, што је боље могуће, издржи прописану казну, јер Хафизов страх представља јемство против опасности.<sup>102</sup> И док је Хафиза страх водио ка заштити – уместо првобитног ситног и трбушатог магарета Алипашина казна извршена је на рањавој, мршавој и олињалој мазги. Ова измена на семантичком нивоу, уколико изузмемо нефикционални елемент, од велике је важности, јер се јунаку укида могућа симболичка христоликост. У том светлу, Алипашино спровођење на магарцу у себи би садржало и значење величанственог страдања. Томе насупрот, пренесено значење мазге уткано је у јунака – врло снажна и издржљива особа којој је немогуће нешто доказати – те мазга носи „мазгу” и семантички осликава јунаково понижење, које се градицијски усложњава описом животиње. Алипашин неизречен страх, с друге стране, јунака води у љутњу, а „страх развија своју највећу моћ кад нас враћа у храброст коју је био одузео нашој дужности и нашој части”,<sup>103</sup> да би, како време одмиче, он својим изгледом добијао извесну величину. Како примећује приповедач, „део човек на мазги добио је, и са сваким даном све више добија, израз неке мирне, истинске величине, какав није имао никад, ни у доба своје највеће силе и моћи.” (А, 33) Алипашина величина у паду изједначена је са сазнањем које је јунак у својој пропасти добио о „људима и људским односима” (А, 34). У свом страдању Андрићев јунак је сам и у тој наметнутој самоћи, у сусрету са светом, свет

<sup>98</sup> J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976, str. 328.

<sup>99</sup> У критици је изнета замерка писцу на недоследности у варијанти и основном тексту а односи се на најстаријег Алипашиног сина. У првобитним записима по тематским целинама писац означава Хафизпашу као најстаријег Алипашиног сина. У последњем аутографу и основном тексту писац дописује реченицу: „Најстарији везиров син није био овај Хафиз, него Назиф, који је такође имао ранг паше, али то је био прерано угојен и размажен господичић, већ тешка пијаница и велики нерадник, као да се бацио на стрица Хаџуна.” (30) Оправдање за овакав поступак писац је вероватно видео у чињеници да је Хафизпаша Алипашин антипод, због чега га Алипаша третира као најстаријег, за разлику од Назифа који је замишљен као антипод стрица Хаџуна, првобитно названим Хаџибегом. Вид.: Татјана Мишић, „Поетика верзија приповетке Алипаша Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XI, св. 8, Београд, 1922, стр. 245; [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Алипаша’”, у: КИДИА III/12, стр. 134.

<sup>100</sup> Franck Kermode, *The Genesis of Secrecy*, Harvard University Press, 1979, str. 81sq. Цитирано према: Pol Riker, *Vreme i priča I*, str. 53

<sup>101</sup> G. Delpierre, *La Peur et l'être*, Toulouse, 1974, str. 7. Цитирано према: Žan Delimo, *Strah na Zapadu*, preveo s francuskog i predgovor napisao Zoran Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2003, str. 21.

<sup>102</sup> Žan Delimo, *Strah na Zapadu*, str. 30.

<sup>103</sup> Michel de Montaigne, *Eseji*, preveo Vojmir Vinja, SABRANA DJELA MICHELA DE MONTAIGNEA, Knjiga I, Disput, Zagreb, 2007, str. 126.

све више почиње да бледи те да тек у том тренутку „човек себе спознаје у самоћи”.<sup>104</sup> Међутим, Алипашин пут је пут ка смрти а у хајдегеровском смислу смрт индивидуализује. Пут ка смрти јесте пут провидности, јер треба „начинити себе провидним како бисмо досегли своју суштину, свој аутентични живот”.<sup>105</sup>

Алипашино сазнање остаје неисказано, али у подтексту је јасно да јунак говори о смрти свога брата Хаџуна, јер доласком у стање у које Андрићев јунак запада „нестаје разлика између јаства и света”.<sup>106</sup> Потврду за ово налазимо у једној верзији Алипашине смрти која није ушла ни у једну варијанту приповетке.<sup>107</sup> Са тачке гледишта свезнајућег приповедача тај део почиње реченицом „Takvi ljudi ginu uvek od goreg od sebe.”<sup>108</sup> У кратком фрагменту јунак се пита не очекујући одговор, шта је у животу учинио да сада испашта на овај начин, и у том питању сећање га је вратило на смрт свога брата Хаџуна. Чини нам се да се на овом месту простор сужава а време стаје, и да се у том магновењу смрт јунака чини као неизбежна. Имајући на уму да је Андрићев јунак говори са постоља свога страдања, а ми можемо додати и сазнања, које није унето у приповетку, оно недвосмислено указује на сложене људске односе, на древни интернационални мотив братоубиства који се по неком механизму враћа у свест јунака у тренутку смрти и на тај начин оправдава своје убиство. Ако је свеобухватно оно што се увек само најављује али које никад не постаје предмет, јер то није оно што се само по себи јавља, већ је то оно у чему нам се све друго јавља, онда то свеобухватно, на трагу Кантовог схватања појма *свет*, што Јасперс разграничава на два начина појављивања – на *свет* уколико се јавља *само биће*, док други начин обједињује *ја* и *ми* у *свест* *уопште*.<sup>109</sup>

Треба имати на уму хајдегеровску подлогу о смрти: „Смрт је *моја* смрт. Такво *moribundus sum* указује нам се као стрепња.”<sup>110</sup> Иако неизговорено, сазнање свога страдања не мења личност јунака. Страдалник који прича своју причу, како приповедач тачно карактерише свог јунака, страда управо својом биографијом и оним што је. Међутим, чини се да је прича коју прича Алипаша у очима приповедача само још једна игра јер он спада у категорију јунака који се „ни са чим не мире” (А, 35). У том смислу Алипашина индивидуалност израња у сусрету живота и смрти.

Наша текстолошка истраживања Андрићеве рукописне заоставштине указују да се писац премишљао о концепцији лика херцеговачког везира. За нас је у том контексту интересантан неискоришћени део о јунаковом сукобу са братом. Тај сукоб се у приповеци само успутно напомиње јер Андрић одустаје од интернационалног мотива братоубиства, и пашин лик гради из његове двострукости – портрета Алипаше Ризванбеговића Сточевића с једне стране и последњих неколико дана пред пашину смрт, због које се овај јунак појављује писцу као сен. Неискоришћени део рукописне грађе недвосмислено показује да је писац располагао великом историјском грађом за овог херцеговачког везира.<sup>111</sup>

<sup>104</sup> Laš. Fr. H. Svensen, *Filozofija usamljenosti*, preveo s norveškog Radoš Kosović, Geopoetika, Beograd, 2017, str. 115.

<sup>105</sup> Исто, str. 117.

<sup>106</sup> Espen Hamer, *Unutarnji mrak. Esej o melanholiji*, preveo s norveškog Radoš Kosović, Geopoetika, Beograd, 2009, str. 115.

<sup>107</sup> Вид.: „Верзија једног дела приповетке 'Алипаша'”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 455.

<sup>108</sup> Исто;

<sup>109</sup> Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, str. 49–50.

<sup>110</sup> Laš. Fr. H. Svensen, *Filozofija usamljenosti*, str. 117.

<sup>111</sup> Између осталог, видети грађу која се чува у пишчевој личној библиотеци у Спомен-музеју Иве Андрића, као и ону врста грађе која је пописана у бележницама, а коју наводимо према резултатима истраживања приликом приређивања Критичког издања дела Иве Андрића. Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Алипаша'”, стр. 126–134.

За разлику од приповедака „Бонвалпаша” и „Алипаша”, историјски аспект приповетке „Барон” нема важност претходне две приповетке. Приповетком „Барон” писац/приповедач, како и сам наглашава, излази из турских и улази у аустријска времена (после аустријске окупације Босне) чиме се симболизује присуство Аустрије у Босни и завршава хронолошки историјски елемент. У приповеци „Барон” Андрић доноси јунака са комплексним унутрашњем стањем које се наративно развија, те се у првом плану стекла психолошка карактеризација која даје суптилну анализу унутарњег света јунака. Тематизација ове приповетке није страна ни светској ни домаћој књижевности (узмимо само на пример роман *Буденброкови* Томаса Мана или пак Станковићевог *Газда Младана*) – декаденција породице. Иако није попут Томаса Мана приказао стогодишњи успон и пад једне породице, он је у центар поставио једног јунака и његов унутрашњи живот, попут Боре Станковића, и то на тај начин што је показао доминантну дегенеративну линију – несналажење у пословима. Истовремено, на другој страни поставио је проблем митоманије који осветљава барона Дорна као декадента неспособног ни за какво одушевљење и ужитак сем у босанској ракији која је лечила његову насушну потребу за лажи. Лаж и потреба за њом насупротив истини стоје у константном двојству, борби на живот и смрт, јер барон тражи човека који би му бар и на тренутак поверовао. У том контексту, баронова потреба за лагањем еквивалента је потреби за причом и причањем.

Андрићев јунак је свестан своје мане као потребе, чиме се сугерише један суптилан однос јунака према самом себи. Тај однос није изграђен према себи као субјекту већ као објекту,<sup>112</sup> чиме му се отвара могућност постепеног сагледавања – од његове спољашњости – постављајући себе у однос према себи као према дугом. Оног тренутка када је себе позиционирао као другог, као објекат, условљено је кретање ка анализи унутрашњости. Узрок оваквог стања налази се у угрожености, јер „када је ’ја’ угрожено, јавља се стрепња.”<sup>113</sup> Његово стање свести замењено је маштом која је „предуслов да би туга уопште могла да има објекат: одсутност. Она је жудња јер ми жудимо за оним што је одсутно, тј. оном одсутном дајемо вредност.”<sup>114</sup> Лаж је та која у овом случају представља одсутност за којом се чезне насупротив истини и чињеницама са којима барон бива суочен. Одсутност из које се рађа стрепња обликује осећање туге из које се рађа потреба за митоманијом.

Да би Андрић могао да опише стање овога јунака, морао је да почне управо од његове декаденције у породици. Писац/приповедач не даје много података о породици барона, сем да је аристократског порекла из Штајерске (премда је у верзији приповетке он био ближе маркиран, „из чиновничког племства”<sup>115</sup>). Писац/приповедач барону Дорну приступа суптилно, он пушта јунака да говори, и у том говорењу лаж маркира као његову насушну потребу којој се тежи. Да би га приближио, писац/приповедач описује неколико баронових стања и односа који су кључни за разумевање јунака – перспектива писца/приповедача на почетку приповетке пружа општу слику о барону, његовом пореклу и његовој страсти. Перспектива се потом помера на разлику између барона и других људи, тачније однос ЈА и ДРУГИ, ЈА у односу са ДРУГИМА, прецизније ЈА који сам ЛАЖ у односу према ДРУГИМА, и истовремено описује потрагу барона Дорна у којој је до изражаја дошло нестајање границе између истине и лажи. У том изједначавању неминовни су пад и смрт.

Мотив „нечујних ђонова” (Б, 37) на почетку приповетке упризорује јунака који није оставио видљивог трага у историји, те се и његово појављивање у кући на Алифаковцу маркира његовом судбином која је тиха и нечујна. У том правцу говори и баронов портрет од чега је најзначајнији опис очију „два модра и одсутна ока [...] очи мењају и одају целог човека својим језерским, час бојажљиво молећивим, час претерано оштрим и неубедљиво сигурним

<sup>112</sup> Вид.: Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, prevela s norveškog Ratka Krsmanović, Geopoetika, Beograd, 2007, str. 47.

<sup>113</sup> Isto, str. 49.

<sup>114</sup> Isto, str. 79.

<sup>115</sup> „Верзија приповетке ’Барон’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 283.

погледом” (Б, 38). Овим описом писац/приповедач маркирао је унутрашње стање јунака чији је „основни узрок и једино објашњење свих тих баронових неуспеха, то је, без увијања речено, његова урођена, детињаста али чудовишна и непоправљива – лажљивост” (Б, 38). Истовремено, баронова природа истакнута је већ на почетку приповетке – „он је неуспело и упуштено дете” (Б, 38).

Шта за барона представља лаж? Шта је узрок његовој непоправљивој лажљивости? Да би на то питање одговорио, писац/приповедач инструментализује јунака јер „он је само средство којим се лаж служи безобзирно и свирепо, и то на његову штету и срамоту” (Б, 38). Будући да лаже „без своје воље, и против ње” (Б, 38), писац/приповедач у барону сагледава страдалника и жртву лажи, субјекта којим се лаж служи и на тај начин постаје објекат своје страсти којој не може да се одупре, те „лаже незаинтересовано, наивно, без своје воље, и против ње, лаже као мало дете, без мере и краја, а са упорношћу коцкара, са непоправљивошћу алкохоличара” (Б, 38). Оно чему барон не може да се одупре јесте гола чињеница која осиромашује свет, због чега доспева у јасперсовску граничну ситуацију страдалништва – непоузданост света у којој „или се ништа не показује или се осећа шта је истинско упркос и изнад свег пролазног”.<sup>116</sup> А за барона чињенично је пролазно.

Резултати текстолошке анализе приповетке „Барон” указују да је писац од првих концепата преко пра-верзије и верзије, па преко варијанти до основног текста градио баронов карактер. Отуда и први записи везани за ову приповетку маркирају две основне линије – баронову страст која је дијалектично постављена према њеној супротности – истини, и истовремено баронов унутрашњи нагон за фантазијом. Та танка линија која дели лаж од истине, граница која треба и мора бити видљива, код барона је приказана у њеној силазној путањи. Та „чудовишна и непоправљива – лажљивост” (Б, 38) јунака води у свет какав он жели и прихвата, а не онакав какав му се намеће, а намеће му се никако друго до пореклом, због чега су се баронове неуспеси ређали. Чини се да је тек посао ситног чиновника код барона кренуо да развија жељу за другим животом, те је бароново лагање замена за стварни живот, попут прича које се морају испричати. Тежња за лагањем еквивалента је тежњи за животом, причом која је могућна и вероватна. Међутим, баронове лажи, чудовишне и непоправљиве, одавале су причаоца као непоправљивог митомана а слушаоце као непоправљиве истинољупце. Направљен јаз није било могућно поправити, а да би то показао, Андрић је мењао причу и њену вероватност.

Баронова лаж јесте покушај очајног бекства човека од живота, од реалности, тачније „од целине смисла властите егзистенције”, а свакодневно „бекство од живота има облик избегавања”.<sup>117</sup> Проблем лажи писац/приповедач поставља као проблем егзистенције, јер јунак не успева да докучи проблем истине, те потребу за егзистенцијом надомешћује лагањем које је маска за стварни живот. Мотив маске присутан је у свим приповеткама, а једино у овој приповеци и у приповеткама „Прича” и „Животи” поетички је уобличен из различитих перспектива. Лик/јунак и његова истина произилазе тек из истине сопствене егзистенције<sup>118</sup> из њеног саопштавања које је суштина проистекла из суштине (тачног разлога и нужности да се говори).<sup>119</sup> Баронова лаж произилази из (бе)смисла живота, „из нужде”,<sup>120</sup> а нужда сходно томе проистиче из смисла живота. Проблем настаје онда када баронова егзистенција поприма облике самотништва и борбе са самим собом. Свака „егзистенција имплицира зависност”<sup>121</sup> за коју јунак није способан а која њега гони у кјеркегорску „болест на смрт”.<sup>122</sup> У болесној жељи да пронађе човека који би му поверовао, Андрићев јунак иде силазном путањом, те своју утеху налази у алкохолу, у којој се јунакова егзистенцијална стварност стапа са сопственом истином.

<sup>116</sup> Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, str. 137–138.

<sup>117</sup> Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, str. 97.

<sup>118</sup> Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, str. 64.

<sup>119</sup> Isto, str. 66.

<sup>120</sup> Радован Вучковић, *Велика синтеза*, стр. 464; Радован Вучковић, *Андрић – историја и личност*, стр. 338.

<sup>121</sup> Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, str. 98.

<sup>122</sup> S. Kierkegaard, *Bolest na smrt, predgovor* Mirko Zurovac, prevod i glosar Milan Tabaković, Ideje, Beograd, 1974.

Тиранска потреба за лагањем барона води све дубље у очајање и његову невероватну жељу да „цело то произвољно маштање претворити у ремек-дело лажи, у – истину” (Б, 41).

Генетичко обликовање бароновог лика, како су показала текстолошка истраживања, фокусирана су у пример јунаковог лагања. Датирани запис (12. јун 1956. године)<sup>123</sup> одломка, и датирање записане рукописне варијанте (13. септембар 1959. године)<sup>124</sup> указују на трогодишњу генезу која умногоме осликава карактерну генезу барона Дорна. Првобитна концепција замишљена је тако да јунак пати због свог стања, то је јунак у коме је сломљена воља, када се јавља пијанство лажи којим бива обузет до потпуног брисања самог себе. У првим замислима доминира осећање кајања због осећања пустоши,<sup>125</sup> од чега Андрић одустаје. Знатним изменама у последњој пишевој вољи (Б, 40–41) маркира се недостатак самосвести. Везивањем егзистенције за лаж писац/приповедач двоструко мотивише јунакову страст – са аспекта живота каквом је тежио и са аспекта друштва митомана. Ова два аспекта изнедрила су јунака који је у потрази за човеком који би му поверовао. То поверење налази се у објективизацији лажи – јер пијанство лажи мотивисало је јунаков алкохолизам и друштво у којем је пио.

Занимљиво је да је у верзији приповетке „Барон” под насловом „Барон Дорн” изостао кључни део приповетке о звезди падалици, тачније о лажи барона Дорна.<sup>126</sup> За верзију приповетке важно је постојање тзв. Feuerprobe, што би значило „оглед на ватри”, или „проба истине” (Б, 42). Feuerprobe симболизује протрчавање кроз лаж као кроз пламен на чијем крају се налази истина која је јунаков пандан за ослобођење које се изједначава са поштовањем и поверењем људи. Истовремено, потрага за таквим човеком избрисала је јасну границу између истине и лажи у барону, а будући да границе нема, свака истина постајала је груба и неподношљива. Управо је ово тренутак који је кључан у карактеризацији барона Дорна – његова жеља да нађе човека који би у његову лаж поверовао и дозволио му да прође своју пробу. У верзији приповетке Андрић је осетио да ово место треба проширити, конкретизовати и семантички дефинисати. Да би то учинио, писац је увео причу о звезди падалици, због чега је и овај део приповетке знатно измењен и померен унапред. Његова измена и његово размештање морали су да буду наслоњени на конкретну баронову лаж, чиме је знатно усложњена карактеризација јунака.

Постављамо питање зашто је она важна? Можемо рећи да се њена важност открива у јунаковој потреби за лажи која се дефинише као његово јаство. Уколико пратимо генезу приповетке, видећемо да јунаково јаство израста из њега самога, у саморефлексији и самоанализи. Томе насупрот, у основном облику приповетке, последњој пишевој вољи, то јаство је дефинисано не из „ја” него посредством гласа приповедача који ствар до извесне тачке објективизује. Објективизација доноси оно што је кључно за овог јунака, а то је *страст* која води у ништавило и самоуништење. Страст започета мотивом стрепње претворила се у сопство (свест) које тражи потврду у другом, прижељкује огледалску перспективу која није присутна. Уколико поставимо ствари тако да проблем лажи и лагања јесте проблем причања и казивања, онда бароново лагање тежи приповедању као истини, приповедању као замени за живот, што ће се десити код Шкаре у приповеци „Прича”. Одсуство могућности приповедања обележено је хајдегеровским штимунгом који је укореењен у објекат – лаж. Посредством времена, атмосфере и многобројних чинилаца, лаж се одвојила и започела самосталан живот, тачније постала је субјект која је објективизовала свог носиоца, тиме му доделивши жалосну судбу.

Нешто после верзије настао је један концепт који је јако важан за анализу карактеризације јунака. Реч је о примеру који писац/приповедач транспонује у приповетку. И док је у основном тексту реч о звезди падалици на основу које јунак испреда читаву причу о судару два авиона, првобитна замисао везана је такође за посматрање ведрога неба, али оно је

<sup>123</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Барон'”, у: КИДИА III/12, стр. 185.

<sup>124</sup> Исто, стр. 213.

<sup>125</sup> Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Барон'”, стр. 186–187.

<sup>126</sup> Уп.: „Верзија приповетке 'Барон' (АЛФИАл)”, стр. 283–301.

мотивисано надлетањем војних и цивилних авиона. Звук изнад главе мотивише јунака да подигне поглед и посматра укрштање путање два авиона за које постоји „вероватност” да се могу реално сударити, само што би догађај вратио у времену и простору, неколико година уназад у Луксембург. Тај замишљени догађај јунак приповеда самом себи, али „to nije nikad ni izdaleka ono i onako zadovoljstvo kao kad ga priča drugima i kad uzbudjeno traži u njihovim očima zračak vere i pristanka i strepi da na mesto toga ne očekuje sumnju i potsmeh.”<sup>127</sup>

Андрићеви записи семантички показују на градацију јунаковог карактера, будући да је реч о јунаку чија историја „није од оних крупнијих, није славна ни важна, ни нарочито трагична, али јесте жалосна” (Б, 45). Придев жалосна употпуњује слику јунака којег Андрић обликује неколико година. На семантичком плану приметно је да Андрић барона позиционира под сарајевско небо, и за разлику од Алипаше чије судбина јесте трагична, баронову животну путању одређује као жалосну.

Занимљиво је да Андрић јунаку на изванредан начин одузима однос према лажи. То је важно јер је првобитна замисао била таква да јунак јесте свестан своје страсти и да се на изванредан начин бори против ње. Изузев тога, Андрић му одузима и имплицитни однос према себи и самим тим однос према лажи. Јер, наративна окосница основног текста приповетке не садржи елементе интроспекције. Она је пажљиво замењенима бароновим односом према другим људима, тачније према људима који не могу ни за тренутак да му поверују. Губитак интроспекције за јунака је од кључне важности, јер у овом случају судбина јунака је плод његових поступака. Жалост се управо манифестује неспособношћу сагледавања сопства и његове нутрине, већ само његове насушне потребе за лажи. Ако сопство на много начина личи на огледало<sup>128</sup> онда се баронов идентитет испуњава ништавилном, док је истовремено његова самосвест рефлексивна, тј. подељена – он тражи човека који би му поверовао, с једне стране, док истовремено оно што говори кити на највероватнији могући начин. „Осећати значи бити свестан”,<sup>129</sup> и барон је свестан свог положаја у свету, међу људима, зато се његово пијанство лажи завршава у пијанству босанске шљивовице која је грејала његову потребу за лагањем. Тачније речено, једна страст замењена је другом, и то оном која је јунака приближила другој јасперсовској ситуацији – смрти.

### *Мелодрама модерних осећања*

Генетичка мапа приповетке „Геометар и Јулка” указује на многобројне трансформације на композиционом и мотивском нивоу. Уочене трансформације имају за циљ да изазову чиста и јака осећања,<sup>130</sup> једну мелодрамску подлогу која је на приповедну сцену поставила јунаке обузете страстима и чије откривање прати основни наративни ток. Страст је „у мелодрами дата у ’јаком’ и рекло би се ’крајњем’ изразу”<sup>131</sup>, а њено откривање јесте основни и јединствени покретач понашања јунака, чија је основна тема личност-жртва сопствене страсти.<sup>132</sup> У приповеци „Геометар и Јулка” тема страсти постављена је још у наслову, и то субјект – геометар – и његова страст – жена Јулка. Геометрова страст је именована, док је експликација те страсти донета кроз исповест јунака у којој је доминантно понављање (Јулка у неколико наврата одлази док је геометар тражи и враћа). Исповест јунака, међутим, не садржи непосредно доведену емоцију у први план, већ се она транспонује преко другог јунака, Јулке.

<sup>127</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Барон’”, стр. 201–202.

<sup>128</sup> Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, str. 30.

<sup>129</sup> Isto, str. 75.

<sup>130</sup> Sergej Baluhati, „Prema poetici melodrame”, preveo Đorđije Vuković, u: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981, str. 428.

<sup>131</sup> Isto, str. 429.

<sup>132</sup> Isto;

Од првих записа сачуваних за ову приповетку јасна је окосница наратива – геометар са својом магијом причања тежи тишини и ништавилу што је започето на концепту приповетке. Тај запис на другој страници (<страница> 2) рукописне грађе гласи:

„Дима од локомотиве и тамноцрвене светлости, као у ковачници.  
После краћег ћутања он ми рече тишим гласом, мирно и готово пословно  
– Знате, никад ја то не бих учинио (нећу учини он).

У тишини наједном дође његов глас неприродно висок, тако да људи обратише пажњу на наш разговор. Осетисмо се у неприлици. Геометар ућута.”<sup>133</sup>

што је експлицирано у верзији приповетке:

„Tu geometar ućuta. Izgledao je još pogureniji i sitniji i izgledao tamniji u licu nego kad je počeo da priča. Ja iskoristih priliku i, otimajući se magiji njegovog pričanja, stadoh da se spremam za izlazak. Bili smo pred Novim Sadom. Voz je sa tutnjem i treskom prelazio most na Dunavu. Vagon je bio pun dima od lokomotive, neke prašine i večernjeg tamnocrvenog sjaja, kao da smo u kovačnici.

Digao sam se i stao da se praštam sa pogruženim geometrom. Stišćući mi vrhove prstiju grčevitim stiskom svoje znojne ruke on mi reče brižno, gotovo poslovno <:>

– Znate, nikad ja to ne bih učinio.

Na tom smo se rastali <,>”<sup>134</sup>

Узрок геометроу тежње јесте Јулка и њен однос према другим мушкарцима чија је замисао на 6. и 7. страници рукописне грађе:

„Od samog početka Julka je volela goste. A u našoj varoši i nema mnogo sveta da se prima. Većinom činovnici, a sve ljudi poženjeni. Tek po koji mlad suplent i – oficiri. A oficiri su znate, vojska, a vojske u miru, to je kao furuna u zimi; Zasednu tako kod nas; pa do jedanaest do dvanaest sati noći Tu je jedan kapetan, plav, Srbijanac, od prvog dana mi se nije svideo. Ja, znate, ne igram, ali oni naviju gramofon pa igraju. Najviše Julka i kapetan. Malo, malo, pa u drugu sobu. A u drugoj sobi polumračno. Samo jedna mala lampa sa naranžastim širmom sto gori. Tako Julka voli. Jednom ja obidjem kroz hodnik, pa na druga vrata u tu sobu, kad oni stali pa se ne miču s mesta, a kapetan joj ljubi ruku. Kakva je to igra? U mestu i sa ljubljnjem. Ja odmah pridjem i kažem sasvim oštro

Molim vas, molim vas lepo!

Julki okrenem ledja. A već posle, kad su se gosti razišli čula je što treba.

Kazao sam joj svoje mišljenje i rekao da ja imam samo jedan obraz, i da je njena dužnost da ga čuva, i pripretio oz-”<sup>135</sup>

У оваквој поставци ишчитава се и последица, а то је геометроу однос према томе и његов страх да не почини неко зло (страница 8):

„Sad sta? Evo su dve godine prošle a bole ne biva. Kako da se snadjem i šta da radim. Dobro sam vaspitan i meka srca covek, pile ne mogu da gledam kad kolju, ali sve se bojim počiniću neko зло jednog dana, kad gledajući nekog ili nešto u daljini iza mene i ne slušajući šta govorim stane tupo da mi povladjuje: 'jeste, jeste'.

Dotle je došao geometar sa svojom pričom, kad smo bili već na domak Novog Sada.

Poluprazan vagon je bio pun dima i neke prašine, i jakog predvečernjeg rumenila i poskakivao je i lupao divljačku muziku svih svojih rasklimanih delova.”<sup>136</sup>

<sup>133</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Геометар и Јулка'”, у: КИДИА III/12, стр. 267.

<sup>134</sup> „Верзија приповетке 'Геометар и Јулка' (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 306–307.

<sup>135</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Геометар и Јулка'”, стр. 268–269.

<sup>136</sup> Исто, 271–272.

Ова основа приповедна линија указала је на субјекта и објекат његовог причања. Развој лица иманентан је развоју наратива. У првој верзији приповетке<sup>137</sup> која је фрагментарног карактера ситуирано је приповедно језгро у којем је доминантан јунак и његова прича, а у којој су првобитни концепти проширени. Опис геометра у верзији прати опис вагона. Он је „Čovek tužna izgleda, a nemiran, sitne glave i žarkih očiju.”<sup>138</sup> док је вагон „prilično raskliman i rasušen, tresao se i poskakivao, grmeo i zveketao”.<sup>139</sup> Семантички и симболички, вагон разоткрива јунаково унутрашње стање које је праћено извесним немиром које се види и осећа. Јунак у својој исповести своје трогодишње борбе са Јулком са којом се ни у чему не слаже због чега често долази до препирке, те и израз „Ti si – ti”<sup>140</sup> указује на сушту различитост између ова два јунака и на немогућност њиховог разумевања, јер он није „блиска душа” (*ГЈ*, 51). Ово „нарушавање ’норми’ у односима између лица”<sup>141</sup> сликовито описује геометрову борбу и Јулкина стална лутања, која нити жели да види нити жели да чује геометрове напоре, што доводи до експлозије геометрових осећања, док истовремено код Јулке настају наступи неконтролисаног плача. Јунакова унутрашња тескоба, међутим, исповешћу није завршена, већ се семантички надопуњује мотивом ћутања и физичким изменама које нису својствене човеку који објективизује оно што га мучи. Насупрот томе, на семантичком плану, опис воза при растанку и даље описује јунака: „Voz je sa tutnjem i treskom prelazio most na Dunavu. Vagon je bio pun dima od lokomotive, pun prašine i večernjeg tamnocrvenog sjaja, kao da smo u kovačnici.”<sup>142</sup> Овај опис надограђује јунака и указује на његову непромењеност, штавише, семантички је осликано „grčevitim stiskom своје знојне руке”<sup>143</sup> што прати и објективни страх од могућне трагедије. Овакви описи су у функцији откривања и оправдања психологије ликова.<sup>144</sup>

Да би дошла до изражаја јунакова личност, већ у нецеловитом радном аутографу који је настао после верзије, а који је у овој фази задобио композициону окосницу збирке у целини, приповедач доводи јунака који је „uzdržljiv i rovučen”<sup>145</sup> што је посебно поткрепљено описом умртвљене жеге на београдској железничкој станици.<sup>146</sup> Тиме је до изражаја дошла геометрова осећајност која ће наративно почети да се развија, а која ће уобличиће добити у препису начисто који је у Критичком издању рукописа збирке приповедака *Кућа на осами* реконструисан. Шта нам то заправо говори о геометру? Кључна реченица у верзији сада је проширена, те гласи: „Čovek tužna izgleda, sitne glave i žarkih očiju, očigledno nemiran u sebi a perokretan spolja.”<sup>147</sup> У овом случају извршена је инверзија описа како би до изражаја дошло једно осећање, те је умртвљена жега једног врелог јулског дана семантички пресликала јунакову спољашњост, а не унутрашњост, јер унутрашњост јунака остаје семантички обликована по узору на верзију, док предмет његовог немира и даље бива маркиран лутањем и плачем.

Стваралачка радионица нашег писца показала је да је посебно радио на карактеризацији јунака и њиховом семантичком значењу. Из тог разлога Андрић већ у препису начисто, а онда и у основном тексту врши експанзију појединих сегмената који јунака додатно описују. То је препознатљиво већ у првом дописаном делу приповетке у којем не долази до исповести јунака: „ruku sklopljenih u krilu, povijen, a sitan, kao izgubljena stvar. Čovek tužna izgleda, sitne glave i

<sup>137</sup> Вид.: „Верзија приповетке ’Геометар и Јулка’ (АЛФИАл)”, стр. 303–318.

<sup>138</sup> Исто, стр. 303.

<sup>139</sup> Исто;

<sup>140</sup> Исто, стр. 304.

<sup>141</sup> Sergej Valuhati, „Prema poetici melodrame”, str. 437.

<sup>142</sup> „Верзија приповетке ’Геометар и Јулка’ (АЛФИАл)”, стр. 306.

<sup>143</sup> Исто, стр. 307.

<sup>144</sup> Žerar Ženet, *Figure*, odabrala i prevela Mirjana Miočinović, „Vuk Karadžić”, Beograd, 1986, str. 94.

<sup>145</sup> „Нецеловит радни аутограф приповетке ’Геометар и Јулка’ пре преписа начисто (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 467.

<sup>146</sup> Исто;

<sup>147</sup> Исто;



žarkih očiju, očigledno nemiran u sebi, a nepokretan spolja.”<sup>148</sup> Његова безнадежност оличена је управо мотивом склопљених руку у крилу, што ће приповедач два пута нагласити. Безнадежност овог јунака, за разлику од безнадежности барона Дорна, води у превремену смрт. Реминисценција је била неопходна како би се фикционална геометрова магија причања код писца/приповедача верификовала, али истовремено померила приповедано и исприповедано. Јер, тек се у препису начисто писац присећа геометра самоубице, те је и последњи опис воза при изласку писца/приповедача био сувишан, будући да је почивше лице у оном времену о ком и у ком је приповедао свршио рачуне. Из то разлога, геометров исказ „Знаете, никад ја *то* не бих учинио.” (ГЈ, 55) верификовао се у јунаковој смрти.

Геометрова исповест открива страдалног човека који није склон испадима и страстима. Јулкини исподи са војском и чести одласци и враћања код геометра стварају једно ново непознато и несвојствено осећање, због чега долази до кључања набујалих емоција. „Његова урођена благородност и мирноћа, несклоност сукобима и центлменски двобој има задовољења, доведени су до иронијског врхунца молбом жени да се модерира, својственој *petit bourgeois*.”<sup>149</sup> Чини се да геометар своје емоције показује тек у разговору са Јулком, када га обузима страстан експресиван говор својствен мелодрами, а који „сведочи о дубоком преживљавању”<sup>150</sup> и степенасто се развија, како у тону, тако и у значењу. Прво обраћање манифестује скретање пажње, „Молим Вас, молим Вас лепо.” (ГЈ, 51), које је било упућено младом србијанском официру, да би се касније смер комуникације променио према Јулки као извору геометрове туге. Обраћањем Јулки, „Јулка, модерирај се” (ГЈ, 51), јунак се обраћа субјекту. Проток времена продубио је већ постојећи непоправљиви јаз између јунака, те Јулкина потреба за „блиском душом” и јунакова тежња да је задржи и одврати од таквог живота резултирају симболичким престанком комуникације чиме се манифестује један други вид меланхолије него што је то случај код геометра. Јулка геометра нити види нити чује. У тој својој одсутности и непоправљивости видљив је и један однос који се код геометра помера, јер геометар сада мења смер у обраћању, те се „Модерирај се, Јулка” (ГЈ, 54) појављује као опомена која више није упућена субјекту, већ објекту, јер се прво именује проблем, па субјект, који је на тај начин почео да се објективизује. Објективизација страсти код геометра је била сасвим извесна, јер Јулкино отуђење њу је постепено почело да претвара у страст. Физичко присуство и механички одговори учинили су је предметом јунакова размишљања и опсесије те у једном дијалогу експресиван говор подижу на следећи ниво.

„Дешава се да се управо у таквом тренутку откине оно њено 'јесте, јесте'. Ја се трзам и загледам боље у лице успаваној лепотици поред себе

'Како? Шта 'јесте'?'

Тренутак тишине. Колико је потребно да се бар мало врати себи, затим мала збуњеност, увређен израз лица, и муцање:

'Па јест, јесте... то што кажеш...'

'Шта кажем? Шта сам казао, сунце му небеско! Де, шта сам казао?'

Вичући то, ја скачем са столице. Она, тобоже увређена, плаче. Већ!” (ГЈ, 53)

На овом месту за анализу је важан један сачуван део кулминацијског геометровог говора који се разликује од основног текста и верзија и варијанти које су приближне основном тексту:

„[– ... tako (xxxxx) biti, to je po božjem i ljudskom zakonu da se muz i žena slažu i podržaju, i žena mora svoga muža ..., govorim ja.]

– Jeste , jeste...

<sup>148</sup> „Реконструисани препис начисто приповетке 'Геометар и Јулка' (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 406.

<sup>149</sup> Биљана Ђорђевић Мироња, „Супружници на осами – Андрићеве приповетке о браковима”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIX, св. 27, Београд, 2010, стр. 218.

<sup>150</sup> Sergej Baluhati, „Prema poetici melodrame”, стр. 431.

Ja se trzam i zagledam malo bolje u lice uspavanoj lepotici pored sebe  
– Šta jeste?  
Trenutak tišine. Koliko je potrebno da se žena vrati sebi, zatim mala zbunjenost, mucanje  
– Pa jeste, to što kažeš ...  
– Šta kažem? Šta sam kazao, božji (xxx)...  
Ja skačem sa stolice. Ona, već pribrana, plače.”<sup>151</sup>

Шта нам заправо говори првобитни а шта коначни говор јунака? Андрић је првобитно имао замисао да артикулише проблем између два јунака, и да истовремено постави окосницу проблема везе чија вредност произилази из чињенице да брак успоставља и одржава чврсте личне односе, и то „заједничко живљење, узајамну помоћ и моралну подршку”,<sup>152</sup> што је касније остало неизречено. У том смеру, дијалог прераста у болно понављање, што јунака доводи до беса а Јулку до плача. Кулминацијски геометров говор рекапитулира унутрашње стање јунака. Бесомучно понављање „Шта сам казао” резултат је унутрашњег несклада који је јунака одвео до самоубиства. У том правцу Балухатијева поетика мелодраме истиче да су у фокусу лица која нешто чине а не карактери, односно да је главни јунак сиже са својим притискањем емоција, а јунаци се уводе да би извршили одређени задатак у сижеу.<sup>153</sup> У овом случају потискавање емоција доводи до кулминације.

Геометрова фигура страсти је Јулка и та страст се читава у јунаковом настојању за мирним брачним животом. Драматичан тренутак у којем је јунак ухваћен у овој приповеци резултат је управо његове неконтролисане страсти, која за предмет има другу фигуру – тугу. Колизација између ове две страсти условила је драматизовање и мистификовање његове смрти.

Уколико погледамо јунаке, можемо рећи да су они меланхолици. Геометар се „осећа као неко ко је закаснио, неко коме су у најбољем случају остали још само његови идеали. Његово егзистенцијално време је вечна, празна садашњост.”<sup>154</sup> У овом случају, то су идеали о верној жени, на којима на све могуће начине геометар настоји да задржи породицу. Истовремено, Јулка живи у вечној празној садашњости тежећи ка страсти и гламуру. Изговарањем сопствене страсти – она жели да игра гола на трапезу у циркуској шатри – она бива дефинитивно одвојена од геометра и стварности, што геометра касније посредно води у смрт.

Геометар пати, очајан је и тежи да промени стање у којем се налази његов брачни живот и то покушава да реши разговором који очајање продубљује. Реплика „Ти си – ти” јесте сигнал који јунаку показује недовољност, што у њему изазива љутњу у којој се „налази једно мерило и тиме једна вредносна скала”.<sup>155</sup> Прецизније речено, Јулка се, како наротив одмиче, доживљава као особа која је другачија од онога што треба да буде, а љутња представља последњи степен геометрове борбе. То истовремено значи да је наведеном репликом дошло до поделе светова на *твој* и *мој*, поделе која је иманентна подељености својственој за очајање „ја не желим да будем ја, хоћу да се ослободим себе самог.”<sup>156</sup> Геометар тежи да се ослободи напетости кроз разговор и разумевање, док Јулка, чини се, све дубље тоне у свој свет. С друге стране, Јулка својим плачем, као реакцијом на љутњу, доживљава ослобођење, и преображава се у унесрећену жену. „Њен библијски плач разорне моћи, какофонија цике, вриштања и праскања, грцања, губљења даха и гушења, представља коначну брачну апокалипсу. Зебња и страх од понављања представе чине да муж, тип мушкарца који се плаши женских суза и осећања, мења перспективу и еталон брачних вредности: све је боље од умораног мора брачног живота под буром Јулкиних каприца и ћуди.”<sup>157</sup> Ипак, чини нам се да Јулка није у могућности да се остави своје фаталности, те у својој унесрећености бира слободу, док

<sup>151</sup> „Нецеловит радни аутограф приповетке 'Геометар и Јулка' пре преписа начисто (АЛФИАл1)”, стр. 469.

<sup>152</sup> Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti. Staranje o sebi, III*, preveo Jelić Branko, Prosveta, Beograd, 1988, str. 87.

<sup>153</sup> Sergej Baluhati, „Prema poetici melodrame”, str. 440.

<sup>154</sup> Espen Hamer, *Unutarnji mrak*, str. 30.

<sup>155</sup> Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, str. 105.

<sup>156</sup> Isto, str. 99.

<sup>157</sup> Биљана Ђорђевић Мироња, „Супружници на осами – Андрићеве приповетке о браковима”, стр. 218.

геометар насупрот томе бира везивање за своју фигуру туге – Јулку. И док је Јулка изгубила саму себе у браку, дотле геометар неуспешно покушава да похвата једва видљиве нити које га држе за Јулку. Не успевши у томе, он се предаје својој фигури туге, те због „истрашености“<sup>158</sup> одлази у ништавило, кризу која се завршава самоубиством.

Сиже приповетке „Циркус“ такође се може сврстати међу мелодрамске<sup>159</sup> и тематско-мотивски се надовезује на приповетку „Геометар и Јулка“ мотивом циркуса и љубавног троугла. Мишљења само да је мелодрамски естетски сиже, „изазивање чистих и јаких осећања“,<sup>160</sup> вишеструко надограђен изградњом ликова. И док је геометар био особа у којој су се скупила осећања која су довела до пуцања, Ромуалдо Беранек је другачије окарактерисан. Мелодрамски сиже потиснут је у позадински план, док се у првом плану нашла илузија која се са уметности пренела на јунака, а који је због свог погрешног избора и заслепљености, постао жртва, човек „погрешног избора у прекретничком тренутку живота“.<sup>161</sup> За разлику од Тамила и Хафиза који постају људи погрешног избора у младости, Ромуалдо то чини у већ одмаклој старости због неумерене и неузвраћене љубави, у једном тренутку страсти који га одваја од реалности у потрази за невидљивом нити коју треба пресећи чиме ће се одвојити од предмета свога страдања. Прецизније речено, то је предмет који води у лудило и губитак идентитета због својеврсне унутрашње напетости. Радован Вучковић је истакао да је у приповеци „Циркус“ реч о изласку „из фиктивног света, из естетизирајуће стварности игре, из занатског професионализма и улазак у реалне односе љубави и брака, што неизоставно води до бродолома. [...] Љубав у овом случају преузима улогу причања, лажи и пијанства у претходним приповеткама, само што је редослед потеза обрнут, а резултат је истоветан: пут у катастрофу.“<sup>162</sup>

За разлику од осталих приповедака, генеза обликовања приповетке „Циркус“ непосредно указује на обликовање које је специфично. Сачувана рукописна грађа указује на постојање само верзије треће тематске целине, у којој је обликована исповест јунака, док су, како претпостављамо, остале две целине накнадно написане. У том случају важно је увидети на који начин Андрић гради лик Ромуалда Беранека. У првобитној замисли, која се одржала све до основног текста, семантичку подлогу чине *нелагодност* и *оловна тежина*,<sup>163</sup> чиме верзија и започиње. Он је „*ogonio i rohanan човек. Da, rohanan – to je bio licem, telom i odelom.*“<sup>164</sup> чиме се атмосфера нелагодности у простору пренела и на спољашњи изглед јунака који је у неприлици, који је рођен пре сто две године у Трсту, а умро пре тридесет година у моравској Острави. То је човек са осећањем мање вредности. У свему овоме видимо супротност од онога што јунаково име значи – славан владар. Он не зна ни један језик који га везује за порекло довољно добро, али зато разуме језик циркуса у којем је одрастао и провео цео живот. Оно што Ромуалда мучи јесте осећање правде. Директор циркуса, човек на измаку снаге у педесетим годинама, заљубљен је у Мађарицу Етелку, играчицу на жици, и поред себе има тешко болесну жену Ану.

Етелкина карактеризација најбоље је видљива из перспективе љубоморне жене: „*Zaludila ga belogradska hohštaplerka, profuknjača koju su zaticali sa konjušarima, u slami ispod jasala.*“<sup>165</sup> А која се умногоме није прешла у рачуну, јер: „*Tri godine muka i poniženja i borbe u*

<sup>158</sup> Вид.: Žoř Mino, *Istorija samoubistva. Dobrovoljna smrt u zapadnom društvu*, prevela sa francuskog Olja Petronić, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2008, str. 298.

<sup>159</sup> Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*“, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 289.

<sup>160</sup> Sergej Baluhati, „Prema poetici melodrame“, str. 428.

<sup>161</sup> Петар Џацић, *О Проклетој авлији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 169.

<sup>162</sup> Радован Вучковић, *Велика синтеза*, стр. 465; Радован Вучковић, *Андрић – историја и личност*, стр. 338–339.

<sup>163</sup> Вид.: „Верзија треће тематске целине приповетке ‘Циркус’ (АЛФИАл)“, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 319.

<sup>164</sup> Исто;

<sup>165</sup> Исто, стр. 320.

kojoj nije znao kako da se odupre đjavalskoj ženi.”<sup>166</sup> Занимљиво је да у верзији приповетке Етелка рађа дете, Олтеа, још увек неименованог јахача, а Ромуалда избацују и затварају у лудницу у којој он сагледава јасан пут његове пропасти – а то је ђаволска жена пред којом је поклекао. Незаинтересованост адвоката и болест условили су јунакову смрт. Своју неурачунљивост јунак поистовећује са својом страсти – Етелком, тачније са неразумношћу<sup>167</sup> која ће се у генези приповетке кретати од самоунижења до тежње за самодеструкцијом. Овај део приповетке, писац ће у многобројним записима дописивати чиме ће проширити тематско-мотивски регистар којим ће истовремено надоградити ликове.

У генези последњег дела приповетке којем је писац посебно приступао неколико пута налазе се многобројна проширења која се могу сврстати у неколико група: (1) Етелкина карактеризација из јунакове перспективе („слаба жена”<sup>168</sup> стављена је под наводнике); (2) карактеризација јунака из перспективе трећих лица (они су се значајно зглédали<sup>169</sup> – придев значајно дописан је чиме је обојио новонастало стање јунака које је резултирало мотивом лудила); (3) карактеризација стања из перспективе јунака (Тако се ствар само одуговлачила. Ипак, он није губио наду.<sup>170</sup>) (4) самокарактеризацијски исказ јунака (Јер, свака ствар у животу треба да буде осветљена са свих страна. Ето дошао сам да вам све то кажем.<sup>171</sup>). Већ у следећем сегменту писац проширује одређене елементе: (1) однос других према Ромуалду (Нико није хтео да га саслуша ни могао да схвати.<sup>172</sup>); (2) увођење јунака супарника (i njenog ljubavnika<sup>173</sup>); (3) манифестација јунаковог лудила (a kad je on rekao da je to učinio u samoodbrani i, sa snеbivanjem i kao vazda za себе, pominjao svileni konac kojim ga je Etelka pretio da ga uguši, a oni su se značajno zglédali izmedju себе, umirivali ga i sažaljivo tapšali po ramenu.<sup>174</sup>); (4) судбина јунака (Umro je ne sačekavši kraj svoje parnice.<sup>175</sup>). У трећем сегменту, писац је проширио манифестацију јунаковог лудила које је повезао са његовим пореклом (Čuvši to u njemu se digao talas gorke ironije. Smejao se громко. Učeni su ljudi i stručnjaci su, a ne vide nije u pitanju slaba žena nego lukava i krilata zmiја. A kad je hteo da im dokaže da je bio prisiljen da se brani, i sa snеbivanjem i kao za себе, pominjao svileni konac koji je pretio da ga uguši, oni su se značajno zglédali izmedju себе, umirivali ga i sažaljivo tapšali po ramenu. Tako se stvar samo odugovlačila.<sup>176</sup>).

Као што се из представљене схеме може видети, Андрић је кључни аспект приповетке, њен крај, у којем је сажет сав семантички потенцијал једног карактера, проширивао и дорађивао све до оног тренутка када сваки импулс који је усмерен на јунака бива укључен и развијен. Амплитуда проширивања креће се у оним аспектима који јунака о којем је реч карактерно допуњују и на изванредан начин усложњавају.

За разлику од осталих приповедних остварења у збирци, приповетка „Циркус” није замена за живот, већ сасвим томе насупрот, она руши елементе фантазије и уметности, скида маску савршенства и продире иза завесе. Из тог разлога су се испред краја приповетке који смо описали, наша два дела приповетке који у својој уметничкој транспозицији представљају полазиште за јунакову исповест. Чест мотив сна који се сусреће у овој збирци није случајан. Овим мотивом обликују се атрибути сећања писца/приповедача на детињство, док се у

<sup>166</sup> Исто, стр. 321.

<sup>167</sup> Никола Милошевић, „Један антрополошки вид Андрићевог књижевног стваралаштва”, стр. 70.

<sup>168</sup> Вид.: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Циркус'”, у: КИДИА III/12, стр. 315.

<sup>169</sup> Исто;

<sup>170</sup> Исто, стр. 315–316.

<sup>171</sup> Исто, стр. 316.

<sup>172</sup> Исто, стр. 317.

<sup>173</sup> Исто;

<sup>174</sup> Исто; НАПОМЕНА: реченицу је писац започео да исправља, али то није учинио до краја, због чега она није у конгруетном облику. Видети напомене за приређени одломак у: КИДИА III/12, стр. 317.

<sup>175</sup> Исто;

<sup>176</sup> Исто, стр. 318. НАПОМЕНА: У питању су следеће странице рукописне грађе: <страница> 41, <страна> а); <страница> 43, <страна> б).

доживљају циркуса у детињству уметнички транспонују ставови уметника. Атрибути сећања (тама/јарка светлост; труба, бубњеви, поклици, коњски топот, мирис смрчеве струготине, дах, шаренило извуци циркуса) код писца/приповедача, као попут јунака, изазивају двоструко осећање – занос/поташтеност, у којима читамо почетак и крај једне фантазије. Опис циркуса из перспективе дечака надопуњује опис ликова писца/приповедача у којима се такође мармира двострукост. У лику клонова фокусирају се „два смешна човека у шареним оделима”<sup>177</sup>, са набеленим лицима из којих су сјале људске и људски умне и тужне очи” (Ц, 61). Артисти на трапезу изазивају дивљење које је праћено осећањем страха.

Семантичка најава љубавног троугла уобличена је у тачки са коњима у којој је присутан директор циркуса који је „мирно и надмоћно, као неко више биће, управљао целом игром” (Ц, 61), „плећат јахач у раскошном оделу” (Ц, 62) и „набелена и нарумењена жена у светлом трикоу” (Ц, 62). Велика тачка у којој је на сапима вранцу „стајао снажан јахач, са победничким изразом лица, а на његовим раменима, усправна и сјајна, жена у трикоу боје тела, као нага (Ц, 62) није се случајно нашла на овом месту, већ је наративно уобличен јунак који већ унапред носи симболичку победу, и то не само у успешно изведеној тачки, већ у директоровом животу.

Генеза приповетке указује да је првобитна замисао била тачка у којој је једини носилац улоге жена у трикоу боје коже, чиме би у први план дошла улога жене у директоровом животу. Увођењем јахача као доминантне фигуре у тачки наговестила је љубавни троугао. (Ц, 62) Посебну тачку добила је Етелка, Мађарица, која је именована тек у основном тексту (Ц, 62), а којој је директор „помагао церемониозним покретима” (Ц, 62). Она је „ситна, нежнија и наизглед слабија од оне јахачице, али њено тело је било савршено вајано, у трикоу од црне свиле, са посве кратком зеленом сукњицом, јако набораном око кукова, док јој је жут јелек стезао струк и слабо прикривао груди” (Ц, 62). Наведени опис симболички дочарава јунакињино тело и семантички указује на телесност. То потврђује став да Андрић жену приказује као тело, јер њена моћ није у речима него у телу.<sup>178</sup> Оно што је жена у трикоу боје тела наговестила, Етелка је довела до врхунца, истакавши у први план еротизам. Ход по жици који изводи јунакиња прекинут је приповедачевом/дечаковом тачком гледишта у којој је изнето размишљање о животу, које је завршено семантичком допуном у основном тексту: „Чиста и као бестелесна, звезда а не жена.” (Ц, 63)

Сјај циркуса и његових представа писца/приповедача наводе на мисао о животу и уметности. И док раскошни сјај представља забаву у којој није потребно ништа осим покрета за споразумевање, искреност и поверење, поуздање и извесност, с друге стране, јесу мерила по којима се живи, и то само зато јер су из једне невине перспективе окренули „леђа оном што се тамо напољу зове живот, али само због савршенијег и лепшег живота. Срећни су.” (Ц, 63) У том дописаном пасусу уобличена је мисао о лепоти, искренности и срећи једног изолованог света који не зна за свакодневне животне недаће. С друге стране, сумња и страх јављају се код посматрача на крају тачке када је жена „без тежине, склизнула у наручје свом директору, који је одбацио бич и дочекао је као хладнокрван и узвишен спасилац” (Ц, 64). Одбацивање бича значило је одбацивање себе и свог живота, онај Џацићев погрешни корак који је начинио и који ће исприповедати, а који је дечак у својој наивној тачки гледишта предосетио.

Сумња и страх код дечака везани су за перцепцију краја представе која се семантички надовезује на крај једног живота, на илузију која ће се иза завесе распршити. Крај представе код дечака изазива осећање тешког разочарања и поставља питање „Зар те ствари имају крај? Па то је онда као и да не постоје! Зар игра и лепота могу да лажу?” (Ц, 64) Свет опсене, фантазије и игре у који се улази дописан је тек у основном тексту чиме је симболички означена граница преласка из света реалности. Та реченица гласи: „Изнад уласка у шатру подрхтавало је широко, обасјано платно на ком је писало црвеним словима: ’Циркус Велер’.”<sup>179</sup> (Ц, 60), а

<sup>177</sup> Подвлачење у тексту наше. Ово наглашавамо јер је важан семантички потенцијал који је дописан у основном тексту, а који мармира управо двострукост света опсене (шарена одела) и света реалности (умне и тужне очи).

<sup>178</sup> Петар Џацић, *Иво Андрић. Есеј*, Сабрана дела Петра Џацића, том 1, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 296.

<sup>179</sup> Вид.: „Циркус” у: КИДИА III/11, стр. 60, 197, 609–622.

која је добила на значају дописивањем реченице: „Гранула је музика од лимених инструмената у бубњева.” (Ц, 61) Њен крај означиле су реченице: „Прве лампе су се гасиле, коњи су рзали, клоновни вриштали, директор пуцкетао бичем. Изгледало је да ми се сви смеју. Крај, крај, крај!” (Ц, 64) Последњом реченицом смењује се свет реалности и на тај начин живот као такав усложњава и добија свој двоструки карактер те се карактерне црте, тек благо наговештене, развијају у трећем делу приповетке у којем уметност замењује живот у свој његовој горчини. Знакови поред пута који су се урезали у сећање писца/приповедача допуњени су исповешћу која са себе скида маску опсене иза које се крије живот у свој својој горчини, знакови који су семантички и симболички добили на тежини.

Ромуалдо из илузије коју продаје (циркус) прелази у илузију заљубљености (Етелка) у односу на љубав (Ана), и то онако „како може да буде заљубљен човек на измаку снаге, у својој педесет и некој години” (Ц, 67). Осећање које изазива код своје болесне супруге својим поступцима јесте жалост: „Жао ми те, јадан човече, жао!” (Ц, 68), где је инициран мотив љубавног троугла (Ана – Ромуалдо – Етелка) који је нешто касније замењен (Ромуалдо – Етелка – Сивори). „Писац понижење госпође Беранек представља у три димензије: контрастирањем њеног тела изобличеног болешћу и појаве девојке танке и глатке као склизак миришљавог сапуна; затим будућношћу њеног породичног наследства које прелази у руке љубавнице; и коначно, и на плану основне људске пристојности и емпатије према којима је брачни друг вредан подршке и бриге на самртној постељи.”<sup>180</sup> Недуго после Анине смрти, Ромуалдо започиње брачни живот са Етелком. Брачна илузија трајала је неколико недеља, коју смењују непуне две године реалности („гађења, понижења и рвања са ђаволском женом, која га је унижавала и вређала, са неком дивљом насладом, сваком приликом и на све могуће начине, у четири ока и пред људима, не улешавајући и не кријући ништа” (Ц, 68)). Овај сукоб увод је у сукоб који ће јунака из света илузије изместити у свет реалности. Свет реалности као такав захтевао је и јунакову перспективу чији идентитет се „конструише”, како Рикер каже, „у повезаности са идентитетом фабуле”<sup>181</sup>, а у овом случају то је остајање у илузији до оног тренутка када искорак из илузије постаје тачка која детерминише карактер јунака. Растанак је поистовећен са горчином, а та горчина симболизована је не само ножем којим треба пресећи симболични „чвор оног смртоносног конца” (Ц, 70) испод Етелкиног грла, већ оборити „ситну жену са жице” (Ц, 71) у сваком смислу. Јунак тежи кидању (не)видљивих нити које га везују за Етелку, што за Ромуалда представља болно сазнање о издаји ситне жене са жице која се изједначава са оним невидљивим нитима које га држе заробљеним. Ромуалдова спознаја јесте управо сазнање почетка његове несреће, жице на којој је наступала млада жена, те жице коју треба пресећи по сваку цену. Из тог разлога нам се не чини да љубав „у овом случају преузима улогу причања”<sup>182</sup>.

Будући да смо у поглављу „О причи и причању” већ предочили генезу приповетке „Јаков, друг из детињства” и указали на промене перспективе лица, сада ћемо ту анализу допунити карактеролошким појединостима јунака. Андрићеви исписи који нису ушли у приповетку указују да је јунак у приповедачевом сећању замишљен на неколико нивоа:

„Једино из гимнастике је лош. Отишао три пут на час па и ту добио одличну оцену  
Са црним шеширом широког обода и наочарима чије је стакло необично јасног  
дијоптера.

Нико се тако не носи. Видим га једном или два пута таквог, такав је и сада.”<sup>183</sup>

И док његове способности и физичке карактеристике нису унете у приповетку, унета је реченица која се налази на истој страници, прецртана, јер је наш писац тако обележавао ствари које је искористио и(или) од којих је одустао:

<sup>180</sup> Биљана Ђорђевић Мироња, „Супружници на осами – Андрићеве приповетке о браковима”, стр. 219–220.

<sup>181</sup> Пол Рикер, *Сопство као други*, стр. 148.

<sup>182</sup> Радован Вучковић, *Велика синтеза*, стр. 465.

<sup>183</sup> Донесено према: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Јаков, друг из детињства’”, у: КИДИА III/12, стр. 382.

„Сећам га се боље по закрпи на панталонама, или красти на колону која није хтела да зарасте, него по имену и презимену или неким другим особинама.]”<sup>184</sup>

Зашто Андрић уноси баш ову реченицу? Иако делује безлично, ова реченица много казује о јунаку који писцу долази у посету – дечак немирног духа чије је стално падање и посртање у детињству (закрпа и краста) оставило утисак радости живота, а који је постао фигура туге, страха и очаја, човек који се предао алкохолу и којег је обузело лудило. Као што смо већ напоменули у претходној анализи, првобитна замисао јунака имала је за циљ приповедање о штетности алкохола које приповеда алкохолик чија је црта наслеђа била толико дубока да није успео да јој се отргне. У том правцу и његова карактеризација је првобитно била друкчије замишљена, јер Јаков приповеда у првом лицу из позиције онога који зна и осећа, из позиције живота. Отуда је прва верзија и реконструкција посвећена проблему алкохола, док су касније измене, уметање делова текста, пре свега уводног и завршног дела (видети поглавље о почецима и завршецима) и превођење првог у треће лице, условиле не само промену перспективе, већ и промену карактеризације јунака. Уметањем приче о породичном наслеђу Јаковљева прича је добила нову димензију. И само јунаково име симболизује улогу наслеђа, јер оно значи „пратилац”<sup>185</sup>, те се у самом имену јунака скрива ни мање ни више него узрок једног породичног наслеђа које се не завршава са њим и његовом смрћу, већ се преноси и на потомке.

Будући да је првобитна замисао везана за причу о алкохолу, Андрић је у неколико наврата, рачунајући верзије и варијанте, јунакове потезе тежио да прикаже не само веродостојно, већ пре свега вероватно. У тој вероватности крије се заправо егзистенцијална условљеност јунака и његов однос према себи и свету. На једном папиру архивске/рукописне грађе која је везана за приповетку „Јаков, друг из детињства” налази се запис:

„Kad bih ispričao to <što> sa ovog mesta sagledam, i svoje misli i osećanja, i to objavio, to bi bila duga i divna priča, možda književni događaj. Ali meni to na um ne pada, jer sam se uvek čudio onima koji pišu, štampaju, prodaju i rasturaju svoja znanja i najintimnija osećanja.<.> Uostalom, ja mrzim svaku ambiciju, prezirem uspeh, i sa odvratnošću gledam na sve ono što se zove javnost.”<sup>186</sup>

Наведени запис представља први облик онога што у основном тексту гласи:

„А сутрадан опет тако. Седнеш са ракијом која убрзо почиње да те диже, док те не испне на онај гранични зид са којег гледаш и ону *другу* страну са њеним чудесима. Кад би човек, нешто, написао све своје мисли и осећања у вези са оним што ту понекад сагледа, и кад би то објавио, била би то дуга и занимљива прича, можда откровење и књижевни догађај. Али Јакову то на ум не пада, јер се увек чудио онима који пишу, штампају, продају и растурају своја сазнања и своја интимна осећања. Уосталом, он мрзи сваку амбицију и утакмицу, презире успех, и са одвратношћу гледа на све што се зове јавност.” (ЈДД, 75)

Поређењем ове две секвенце, записа на листу папира и последње пишчеве воље, увиђа се не само промена перспективе, већ пре свега и промена у поставци јунака. У првобитном запису доминантан је јунаков поглед на свет око себе. Место са којег се сагледава свет није дефинисано. Пажљивим нијансирањем јунака и његовог порока, Андрић је у многобројним исправкама тежио његовом постављању у одређени положај који захтева посебну перспективу. А она је морала бити постављена на *границу* коју је било неопходно прећи како би јунакова исповест добила не само на веродостојности, већ која његов лик и карактер спаја у ону двострукост која је испливала већ на самом почетку – наслеђе и лудило. Преласком

<sup>184</sup> Исто;

<sup>185</sup> Милица Грковић *Речник личних имена код Срба*, Вук Карацић, Београд, 1977, стр. 102.

<sup>186</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Јаков, друг из детињства'”, стр. 383–384.

границе, тј. постављањем јунака на границу између *ове* и *оне/друге* стране, јунак је добио не само легитимитет, већ и однос према стварности. У тој поставци доминантна је јунакова (не)свесна подељеност у којој „ја не желим да будем ја, хоћу да се ослободим себе самог”,<sup>187</sup> док се истовремено наслућује и исказ „ја сам неизбежно оно што јесам”<sup>188</sup> у чијем центру се налази фигура очајања.

Промена јунаковог ангажмана је од велике важности за генетичку анализу. Док је у једном запису прича о ангажовању јунака била увелико промењена, записана на коверти издавачког предузећа Просвета, постоји запис који смо донели у Критичком издању *Куће на осами II* у оквиру приређивачких коментара, а у којем је кључна судбина јунака који је ангажован. Промена перспективе је променила и његов ангажман, те је он у верзији рукописа резигниран:

„Postoji nauka, postoji društvena borba protiv alkohola. Ali šta je sve to? Tužno malo. Razmišljajući o tom, on se često pitao zar koji (xxxxxx) ne bi moglo i o tom pisati; prikazati stvari kakve jesu, opomenuti ljude, alarmirati društvo. Tako nešto. Možda bi to pomoglo. U svakom slučaju trebalo bi pokušati. I inače, toliki pišu, i šta sve ne piše.”<sup>189</sup>

Наведени одломак, позициониран на крају верзије приповетке (АЛФИАл),<sup>190</sup> указује на размишљање о јунаковом ангажману. Отуда он долази писцу. Међутим, у основном тексту, исповест јунака се тиме и завршава и надовезује на завршетак који омеђава јунакову свакодневницу. Исказом: „– Због тога сам ја данас дошао до тебе. Да бар поразговарамо” (*ЈДД*, 82), Андрићев јунак се поима као човек слабе воље и карактера, меланхолик без акције.

У свом „амбару” мисли Андрић бележи:

„’un imbécile solennel’ Victor Hugo, Pierres 148.  
(ово је ’сусрет’ јер имам ’свечаног глупака’ у Јакову)”. (СВ, 74)

Мало раније Андрић записује:

„ЗА ПРИПОВЕТКУ

*Свечани глупак* (глупак Јаков). Он пада у одушевљење или у огорчен гнев, али се нигде не види стваран предмет тих његових узбуђења. И његове покрете који та узбуђења прате немогуће је објаснити. Све то има само једно оправдање, оно је у његовој глупости која функционише аутоматски.” (СВ, 56)

Шта Андрић подразумева под „свечаним глупаком”? Јелена Новаковић је утврдила да је у питању испис из Игоових записа под насловом *Камење*<sup>191</sup> у којем је приметна линија кретања од једног релативно разумног става према животу које замењује ирационална тежња за самоуништењем. Овај „сусрет” ишчитава се у појму универзалности. Иго тежи да „кроз

<sup>187</sup> Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, str. 99.

<sup>188</sup> Исто;

<sup>189</sup> „Верзија приповетке ’Јаков, друг из детињства’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 334.

<sup>190</sup> Исто;

<sup>191</sup> Јелена Новаковић, „Андрићеви књижевнокритички судови о француским писцима”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 2, 2006, стр. 59. Јелена Новаковић у фусноти наводи: „imbécil solennel” (Vid.: Victor Hugo, *Pierres*, str. 148). Овом синтагмом где је „иронично означен један академик (Hugo 1951: 148), упућује на извесног Јакова такође ’свечаног глупака’” и закључује да је „Андрић имао намеру да о том Јакову напише приповетку. У неким приповеткама (’Јаков, друг из детињства’, ’Панорама’, ’Рањеник у селу’) појављују се или се само помињу ликови који носе име Јаков, али ниједан не одговара карактеристикама у поменутом запису, па би се могло закључити да Андрић ту намеру није остварио.” Вид.: Јелена Новаковић, „Андрићеве приповетке у европском контексту”, у: *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 325–326. Ми смо мишљења да се обе белешке односе на јунака приповетке „Јаков, друг из детињства”.



индивидуалну свест”, како тумачи Јелена Новаковић, „досегне колективну, па чак и космичку свест и да општи са њом”,<sup>192</sup> док Андрић, како даље наводи ауторка, „не тежи да досегне универзално усредсређујући се на своје ја, него умећући између доживљеног и написаног своју мисао, да би изразио своју ’болну свест’ која превазилази његово ’свагдашње ја’.”<sup>193</sup> А његова „болна свест” у *Кући на осами* није ништа друго до животи који су живот заменили причом и причањем, стварањем једне нове паралелне стварности кроз коју се живи. Универзалност приче и причања, у овом случају то је прича о алкохолу, укоренила је двојност не само писца/приповедача, већ и јунака који говори о свом путу пада чији је узрок алкохол. Постављамо питање „свечаног глупака”. Чини се да су се у овој синтагми сусреле фигуре меланхолика и лудака које су окренуте једном циљу – самоуништењу. На делу је једна антрополошка општост – склоност ка наношењу бола сопственој личности изазваном једном трагичном и неподношљивом ситуацијом. За Јакова неподношљива ситуација није именована, али могли бисмо да је квалификујемо као свакодневницу којој Јаков тежи, али у којој се не сналази, због чега почиње да тражи спас у алкохолу. Овај сусрет омеђује сукоб унутар јунака који се манифестује кроз мотив меланхолије који одређује егзистенцијалну оријентацију јаства у свету<sup>194</sup> а може се сагледати у једној наследној нити која прати и мучи Јакова. Та егзистенцијална оријентација јунака је маркирала као отуђеника, док му је обазривост према случајности, у овом случају стварање илузија, постала друга стварност, која је отворила тему лудила. Јунак стиче лудило оног тренутка када граница између овог и оног света постане толико танка да нарушава његову свакодневницу коју почиње да краси халуцинација. У том контексту *свакидашње ја* (алкохолизам) укореењено је у *универзалном ја*.

Излаз из тривијалне стварности условио је јунака *на граници*, на прагу две стварности – стварности живота и алкохолизма – од којих је једна морала преузети превагу. И у тој превази постоји борба. Андрићев јунак се не предаје одједном, већ поступно – одустајањем од студија, односом у породици, монотоним животом, што наткриљује породично наслеђе и његова невидљива рука. Никако не треба занемарити ни фактор средине (професор математике којем је живот „прошао сив и једноличан” (*ЈДД*, 76)). Међутим, чини се да је мотив лудила, чији је узрок алкохол, незнатно наглашенији. Јер, лудилу „које се манифестује стањем малодушности или туге, може се додати још један, који се одликује бруталним испадима: то је ’махнитост’ или ’јарост’, која се може читовати кроз халуцинације, бунило, [...] понекад изазване дејством алкохола”<sup>195</sup> а које неминовно води ка самоубиству због гађења према животу.<sup>196</sup> Гађење према животу, губитак егзистенцијалног упоришта у свету, Јаков задобија ни мање ни више него првим разочарањем које је у животу уследило, и то, иронично не сопственим – разочарањем професора математике оног тренутка када Јаков одбија да иде на студије и задовољава се службом у скромној локалној банци. Задовољење које се касније развило у страх од „безимених, надмоћних снага које невидљиво круже у људима и око људи и о свему одлучују уместо њих, што значи да стварно владају људима” (*ЈДД*, 77). Тај страх реализован је управо мотивом лудила које се поступно развија пре одавања алкохолу и може се видети као дубока линија наследства: „Начувши нешто, из новина или разговора, о разним крађама и преварама, преступима и злочинима, почео је да их, одједном и без икаква разумна основа и разлога, доводи у везу са својом личношћу.” (*ЈДД*, 78) Јаков је једнога дана сасвим случајно „ухватио своју ћерку како, мислећи да је нико не види, жедно испија мало пива што је остало на дну чаше” (*ЈДД*, 77). Ове две линије условиле су повезивање „са мрачним и ружним делом за које до тада није ни знао да постоји” (*ЈДД*, 79).

Да би се прешла граница дозвољеног и свесног, био је неопходан мотив лудила, образина смрти, тако често приказиван код Бројгела и Боша. Јаков делује следствено своме

<sup>192</sup> Jelena Novaković, *Intertekstualnost Andrićevih zapisa*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2010, str. 138.

<sup>193</sup> Isto;

<sup>194</sup> Espen Hamer, *Unutarnji mrak*, str. 33.

<sup>195</sup> Žorž Minoa, *Istorija samoubistva*, str. 53.

<sup>196</sup> Isto, str. 55.

стању, а „што је криза била јача и дуготрајнија, то је талог црњи, тежи и обилнији, тако да свака наредна криза затиче жртву мање отпорном и погађа је јаче” (ЈДД, 80).

Андрићев јунак нашао се у укрштају нормалног и абнормалног. То је укрштај који прате одређени облици стања која се крећу од меланхолије и халуцинација до очајања и представљају кораке ка живом мртвацу оличеном у последњем чину своје одлуке, (само)убиству, које се сагледава као јасна последица алкохола/лудила. Последњи чин одлуке истовремено је и реализација трагичне кривице добијене самоспознајом да он не може помоћи ни себи ни другима, јер јунакова реч не прелази у деловање и акцију. Јунак и његова истина произилазе тек из истине сопствене егзистенције,<sup>197</sup> у овом случају из саопштавања суштине проистекле из суштине (тачног разлога и нужности да се говори).<sup>198</sup> Како је Никола Милошевић приметио, Андрићеве ликови се граде на некој парадоксалној унутрашњој подвојености,<sup>199</sup> а та подвојеност сублимира Јакова не као жртву, већ као помиреног осуђеника на смрт.

### *Прича о причању – прича о страху*

Приповетка „Прича” представља поетику настанка приче сублимисану кроз укрштај приче и причања, на шта смо у поглављу о структури већ указали. Прича о тихом посетиоцу куће на осами бива јаснија уколико се сагледа из перспективе прошлости. Оба појма (прича и прошлост) у овом случају јесу супституција једног живота у садашњости који је у тренутку причања у прошлости. Да „би се изградио један лик”, како примећује Френк Кермоуд, „треба више приповедати, а да би се изградио заплет, треба обогатити лик.”<sup>200</sup> С друге стране, прича „конструира идентитет лика, који се може назвати његовим наративним идентитетом, тако што конструира идентитет испричане историје. Идентитет историје је оно што твори идентитет лика.”<sup>201</sup> У овом правцу неопходан је укрштај идентитета приче и јунака, односно јунака који твори причу и приче кроз коју јунак живи. У овом укрштају идентитет лика нераздвојив је од идентитета приче који се на причи и из приче гради, док идентитет приче опстаје кроз нарацију о другоме. „Губљењу идентитета карактера тако одговара губитак конфигурације приче, а посебно криза закључења приче. На тај начин се врши деловање уназад лика на фабулу.”<sup>202</sup> То значи да се прича о другоме изједначава са причом о самом себи. Иако Ибрахим ефендија „не прича о себи, не брани се и не правда, не велича и не намеће” (II, 85), његова прича је потка о приповедачу. Насупрот приповедања које краси јунака стоји тишина која указује на његову изузетност казивања. У том смислу, тема приче и причања, не тако ретка у Андрићевом опусу, заузима средишње место као и у роману *Проклета авлија*. Попут *Проклете авлије* и у приповеци „Прича” се „поетичка проблематика излаже у чисто приповедној форми”, док је „однос према причи и причању приказан као нешто што суштински одређује судбину једног јунака.”<sup>203</sup>

Ибрахим ефендијина карактеризација алегоријског је карактера. У својој *Плавој књизи* Андрић записује да „цела књижевност откад постоји пише једну исту књигу о човеку и његовом односу према свету и постојању у хиљадама разних видова.” (ЗПП, 256) Овај Андрићев запис може се применити на све посетиоце *Куће на осами*, али њему најближи је Ибрахим ефендија Шкаро који прича живот али у њему не учествује. Отуда је и његова карактеризација у основном тексту сведена, и непосредно указује на приповедача

<sup>197</sup> Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, str. 64.

<sup>198</sup> Isto, str. 66.

<sup>199</sup> Никола Милошевић, „Један антрополошки вид Андрићевог књижевног стваралаштва”, стр. 54.

<sup>200</sup> Pol Riker, *Vreme i priča I*, str. 53.

<sup>201</sup> Пол Рикер, *Сопство као други*, стр. 155.

<sup>202</sup> Исто, стр. 156.

<sup>203</sup> Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*”, стр. 295–296.

несвакидашње егзистенције: „Чудан човек. Из добре и имућне куће, и школе је учио, али неким послом, оним што се зове 'озбиљан посао', није се никад бавио нити се примао неког задужења”. (II, 87)

Уколико се осврнемо на генезу приповетке „Прича”, индикативан је запис у тзв. пишевој *Црној књизи* на 319. и 320. страни пишеве пагинације, који умногоме говори о првобитно замишљеној карактеризацији јунака назначене „S. Нр.>. Овај запис доносимо према резултатима текстолошких истраживања предузетих за критичко издање збирке приповедака *Кућа на осами*, за ову прилику одломке који су важни за генезу карактеризације јунака, будући да је у питању замисао из које је изведена читава приповетка:

„pripov.  
pripov. / S<arajevska> Hr<onika>

Kad ga ugledate iznenadite se. Ono što ste slušali o njemu kao o duhovitom i veštom pričalu u potpunoj je suprotnosti sa njegovim izgledom. Melez. Neugledan čovek sa malo pokreta, a ti su spori i teški, kao da je sav zapleten u nevidljive lepljive konce i neprestano se i uzaludno izvlači iz njih. Spor u svemu, čak i gleda nekako sporo. Neprestano žmirka i sve nešto popravља čas na jednom čas na drugom oku, čas oko usta. Svaki pokret oteže koliko god može, kao da se boji da već onaj idući može doneti štetu i nepriliku. Tako je i sa rečima, cedi i oteže, i kao da bira sve takve reči koje ne kazuju ništa i ne obavezuju ni najmanje.

Sve to dok ne prihvati za rakiju i ne počne da priča. Kod druge čašice on se strese kao da zbacuje sa sebe sve one nevidljive konce i uzice; nestane žmirkanja i onog nervoznog 'popravljanja' lica; profil mu se izoštri, reči povežu i glas ujednači. Sav čovek okrilati i tada ga niko ne može stići ni nadmašiti ni u brzini ni duhovitosti ni izmišljanju. To mu je strast. U Bosni nema čoveka koji bolje pamti priče iz starih vremena i lepše ume da ih priča.

[...] Dešava se da mu ljudi koji zlo i mrko gledaju oko sebe kažu da je u njegovom pričanju sve ublaženo, uljepšano i povišeno, a on im odgovara spremno: 'Nije istina, ne uljepšavam ja, nego vi ružno gledate.'

Njegova je teorija da ljudi stradaju i pre vremena propadaju zbog svoje kratke pameti; ne samo zbog toga, ali ponajviše i ponajčešće zbog toga. Šta ćeš, kaže on često, ljudima je dano kome 60, kome 70, oka kostiju i mesa a ponekome i sva stotina, a svega nekoliko dram<a> mozga; stoga čoveka prvo pamet izda, dogori kao svećica, i čovek ostane u mraku, tada se dešava sve ono što je ružno, smešno i teško. S glave uvek i strada i dockan raspali, kratko gori, brzo se gasi, umire.”<sup>204</sup>

Лик Ибрахим ефендије замишљен је такође у својој двострукости (виђено и чувено), а кључну одлику његовог карактера писац је замислио у његовој теорији „да људи страдају и пре времена пропадају због своје кратке памети”. Развој ове теорије најбоље илуструје нико друго до Ибрахим ефендија, због чега је кључна карактеризација изведена симболично, из прошлости јунаковог оца која осликава јунакову садашњост. Да би у томе успео, писцу/приповедачу је на нивоу приповетке била потребна прича која раскриљује јунака, док је на нивоу структуре збирке управо у овој приповеци дошла до изражаја поетика прича и причања из које израстају сви јунаци.

Све мѐне јунака најбоље се уочавају управо кроз верзије и варијанте приповетке „Прича” која симболише, и то не само за Ибрахим ефендију, „анти-судбину”,<sup>205</sup> илузију живота кроз причу и причање. Онај који прича и онај који слуша сажимају се у јединствену реч *поистовећење* коју је Иво Тартаља маркирао као језгро приповедачеве естетике.<sup>206</sup> Поистовећење није могуће без трагова усменог приповедања које је сачувано у последњој

<sup>204</sup> НАПОМЕНА: приређени запис доносимо према: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Прича'”, у: КИДИА III/12, стр. 409–410.

<sup>205</sup> Иво Тартаља, „Приповедачева беседа о причи и причању”, *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 101.

<sup>206</sup> Исто, стр. 105.

пишчевој вољи, будући да се јунак оглашава само речицама „’Ето сад!’, ’Чуј ово!’, Нуто, види!’” (II, 88)

Из претходно наведеног записа видимо да је јунакова карактеризација првобитно била већег замаха. Он је „Мелез. Неугледан човек са мало покрета” и спор, док је његова страст причање. Његово причање има двоструки карактер. Попут замишљеног јунака он је спор у покретима и брз у измишљању и духовитости. Његове приче такође имају двоструки карактер, оне су маштовите, али истовремено и истините, јер „нема човека који боље памти приче из старих времена и лепше уме да их прича.” Јунаково приповедање везано је не само за духовито измишљање, већ и за лепоту историјског приповедања. А лепота приче и причања крије се у одлагању неминовног удеса, јер прича треба да „продужи илузију живота и трајања” (ОПП, 70), док првобитно Ибрахим ефендијино причање о прошлости није имало посебну функцију, до похвале једног слушаоца. Међутим, последња пишчева воља формирала је лик Ибрахим ефендије који је стварни живот заменио за онај који приповеда, јер „писати о прошлости [...] значи пренебрегнути садашњицу и донекле окренути леђа животу” (ОПП, 70). У осталом, рећи ће Андрић, „зар се у прошлости као и у садашњости не суочавамо са сличним појавама и истим проблемима?” (ОПП, 70–71) У причању Ибрахим ефендије, које није ушло у основни текст, у прошлости се алудира на садашњост и обрнуто, јер линија која дели прошлост и садашњост садржи исту човекову судбину, нагласиће Андрић у својој беседи (ОПП, 71). Та судбина репрезентативна је управо за Андрићевог јунака који причом и причањем маскира живот, што ће се посебно истаћи у приповеци „Животи”. Живот Ибрахим ефендије омеђен је судбином његове породице, тачније убиством оца, Хамидаге Шкаре, због чега Ибрахим ефендија, и сам се плашећи односа са властима, никада не улази у јавну службу, већ му живот пролази у причи и причању. У суштини, можемо рећи да је не само у причању Ибрахим ефендије, него и у његовом целокупном животу, сажета она антропологија која сагледава јунаке у изазивању једног сећања које је чудна мешавина задовољства и бола,<sup>207</sup> док је на сцени заправо само вешто причало које се клони живота као таквог.

За карактеризацију јунака приповетке „Прича” од велике је важности и приповедна генеза која умногоме указује на мене и решења која су увелико сажела и/или проширила одређену јунакову особину. У најстаријем сачуваном целовитом рукописном слоју, који је одређен као верзија, индикативна је промена имена јунака, који је првобитно именован као Абдулах ефендија Шкаро. У овој првој верзији, која је маркирана сиглом АЛФИАл,<sup>208</sup> није присутна прича о јунаковом оцу, „који је у извору за варијанту и основном тексту задобио посебно место, будући да је тај део приповетке кључан за судбину јунака”.<sup>209</sup> Штавише, приповедач јунака временски ситуира у време његовог живота, дакле у време приче и причања. Никако не треба изгубити из вида да је тек касније, у извору за варијанту, последњем аутографу, приповедач свог јунака позиционирао у турско временско раздобље. Намеру за то видимо у другом аутографу, одломку верзије, маркираним сиглом АЛФИАл1,<sup>210</sup> будући да приповедач дописује судбину Ибрахим ефендијиног оца. Оно што је занимљиво јесте промена имена јунака. Ибрахим ефендија Шкаро првобитно је понео име Абдулах ефендија Шкаро. Његов отац, Хамидага првобитно је имао име Ибрахимага Шкаро. Ова појава, не тако честа код Андрића, има своје значење у семантици имена које је важно за карактеризацију јунака.

<sup>207</sup> Никола Милошевић, „Један антрополошки вид Андрићевог књижевног стваралаштва”, стр. 50.

<sup>208</sup> „Верзија приповетке ’Прича’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 351–358.

<sup>209</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Прича’”, стр. 423.

<sup>210</sup> „Верзија одломка приповетке ’Прича’ који је настао после верзије АЛФИАл а пре варијанте АЛФИАл2 (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 359–364.

ПРВОБИТНО ИМЕНОВАЊЕ ЈУНАКА	СМЕР ПРОМЕНЕ	КОНАЧНО ИМЕНОВАЊЕ ЈУНАКА
Абдулах ефендија Шкаро „ <b>Abdülāh, Abdüllāh, Avdülāh</b> – aha (ar.), <i>musl. muško ime</i> . < ar. <i>Abdu-llāh</i> , lično ime, 'božji rob, božji sluga', ar. <i>abd</i> 'rob' i <i>Allāh</i> 'Bog' <sup>211</sup>	→	Ибрахим ефендија Шкаро
Ибрахимага Шкаро „ <b>Ibrahim</b> , hipok. <b>Ibro, Ibran, Ibrica</b> , (jevr.) <i>musl. muško ime</i> . < tur. <i>Ibrahim</i> , muško ime < ar. <i>Ibrāhīm</i> , 'Abraham, Avram' < jevr. <sup>212</sup>	→	Хамидага Шкаро „ <b>Hāmid</b> (ar.) <i>musl. muško ime</i> . < tur. <i>Hāmid</i> , < ar. <i>Hāmid</i> , muško ime, 'Bogu zahvalni' (part. akt. od gl. <i>hāmidā</i> [...] 'zahvaljivati' <sup>213</sup>

Пажљивом анализом уочава се онај тип промене у значењу текста, те се оно што одређује јунаке садржано у њиховом имену. Првобитна замисао била је да се отац именује са Ибрахим, односно као онај који је отац нације<sup>214</sup>: „Зато се више нећеш звати Аврам, него ће ти име бити <sup>h</sup>Аврâм [Авраам], јер сам те учинио оцем многих народа.” (Пост. 17,5)<sup>215</sup> То значи да је Андрић вероватно имао на уму библијску причу из *Постања* о Авраму и Сари (у верзији приче Хамидага и Хамидагиница) јер је у исламу „Абрахам (Ибрахим) [...] примјер безграничне преданости Богу, али и Божји савезник који је испуњен радошћу дјеловања.”<sup>216</sup> Ибрахимагино деловање указује на однос према власти и владању, те он делује у складу са значењем свога имена – не иде и одговара друге да иду на поклоњење Целалудин паши у Травник. С друге стране, Ибрахим ефендија првобитно је понео име Абдулах у значењу слуге божјег, а чије значење се манифестује у јунаковом мирном животу. Међутим, Андрић одустаје од првобитног именовања јунака. Очево име добија син, Ибрахим, у значењу праоца, док отац постаје Хамидага, онај који је богу захвалан. У новој расподели крије се логика приче и причања, тачније новог рукописног слоја који је модификован и који је прекрио стари слој дописивањем приче о Ибрахим ефендијином оцу. Јер, нова перспектива захтевала је нову поделу. Отац, онај који је захвалан Богу, не одлази у Травник по смрт и не понижава се, али смрт из Травника долази по њега, чином типичног оријенталног убиства испред куће, јер име јунака може да прича о ономе што манифестује читав један живот, како је запазио Иво Тартаља анализирајући семантику имена у *Проклетој авлији*.<sup>217</sup> Промена имена јунака у приповеци „Прича” потврђује Тартаљино запажање да кад „писац даје име јунаку, оно [...] бива наденуто фигури с мање или више одређеним карактером. А када је писац неко ко предано и истрајно размишља о речима – бирање имена бива саставни део стваралачког чина, један моменат уобличавања лика.”<sup>218</sup> Уобличење лика у приповеци прича десило се управо преименовањем јунака, јер Ибрахим ефендијино име, које се налази у средишту, јесте име које у себи садржи настанак приче и причања. То је име које је садржано у усменом приповедању а које остаје записно као извориште приче и причања. Потврду за овај став налазимо у самом карактеру јунака – његове приче су приче непоновљиве, а та непоновљивост живости и „животних

<sup>211</sup> Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, str. 67.

<sup>212</sup> Isto, str. 338.

<sup>213</sup> Isto, str. 308.

<sup>214</sup> Вид.: *Оксфордска историја библијског света*, приредио Мајкл Д. Куган, превела с енглеског Данијела Стефановић, Слио, Београд, 2006, стр. 44.

<sup>215</sup> *Свето писмо Старога и Новог завјета*, превео Стари завјет Ђ. Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Карацић, Издање Библијског друштва, Београд, 1973, стр. 12

<sup>216</sup> *Leksikon temeljnih religijskih pojmova. Židovstvo. Kršćanstvo. Islam*, превели с немачког Nedeljka Paravić (židovstvo), Ljiljana Marković-Vlašić (kršćanstvo), Željko Pavić (islam), Prometej, Zagreb, 2005, str. 38.

<sup>217</sup> Вид.: Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, стр. 72–77.

<sup>218</sup> Исто, стр. 73.

сокова” могу се добити само од изворног приповедача и одлика је усменог казивања. У том смислу, име јунака означава извориште приче и њеног обликовања, али истовремено и њено увориште, а то је живот сам који је, како се чини, поред јунака само прошао. То је живот који он доживљава и саображава у својим причама. „А све то је знак да Андрић за приповедачко умеће везује и једну чисто миметичку димензију, пошто у самој причи, између осталог, види и способност проницања, одгонетања онога што је, по својој природи тајанствено”.<sup>219</sup> У том смислу, Хамидага морао је природно бити узрок, а Ибрахим ефендија последица живота у једној средини.

И док је у основном тексту само на неколико места описано јунаково приповедање, верзије приповетке, и делимично њен извор за варијанту садржи Ибрахим ефендијино приповедање, што је кључна особина верзија. Изостанак јунаковог приповедања у последњој пишевој вољи обликује усменог приповедача. „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.”<sup>220</sup> Непостојање приче обликује непоновљивост јер приповедач прича „пред познатима о познатом, те се разголићен привид стварности намеће и као подлога и као предуслов ефеката казивања”<sup>221</sup> који се губи у смењу. Рукописна грађа и многобројни преписи указују да је тај део писаца неколико пута уобличавао. Ми на овом месту доносимо део из верзије, будући да представља део целине:

„Тако, ponekad, sedeći medju prijateljima, koji dugo i uzaludno očekuju njegovu priču, on odjednom progovori kao da nastavlja<:>

– Bio jedan kadija u Hercegovini, pa imao magare. Magare je bilo snažno i poslušno, a kadija naočit i ugledan čovjek. Kadija je smatrao da tako pametnog i umiljatog magarca, kao što je njegov, nema nigdje u cijeloj Hercegovini, a magarac je vjerovao da je njegov gazda prvi i najzaslužniji medju kadijama, štogod ima turske zemlje, od mora do mora.

Ali jednog dana umre kadija – uh, kud me jezik zanese! – htjedoh reći: uginu magare...

Kraj priče se gubi u opštem smehu. Abdulah efendija sedi, miran, nepomična lica. Docnije, kad se sve utiša, on će opet bez pravog početka, ispričati neku drugu priču čiji će se kraj isto tako izgubiti u smehu.”<sup>222</sup>

Изненађивање слушаоца нечим познатим, или у овом случају гротескним, указује на јунака као на изванредног приповедача, али истовремено и на оно што ће се наћи у основном тексту приповетке. „Бивало је да неки прваци, државни службеници и ’људи од посла’ нису добро примали ни Ибрахим ефендију ни његове приче у којима су налазили повода за љутњу и осуду, иако не би умели право да кажу зашто.” (II, 89) То *зашто* крије се у јунаковој судбини, и његовој оданости причи и казивању а не животу, причи која надживљава своје учеснике (Хамидагу као и Хамидагиницу) који су у причи остали као опомена не само власти и владања, већ и традиционалног понашања које Хамидагиница крши на очиглед света. Иако Хамидага не прича о себи, његове приче представљају његов живот. Претпостављамо да је Андрић одустао од наведеног дела из врло једноставног разлога, а то је уметнута прича о његовом оцу и мајци, прича која увелико помера фокус са првобитно уметнуте приче, и указује на подтекст Ибрахим ефендијиног живота и везивања за причу и причање. Штавише, уметнута прича о породици продубљује јунаков однос према причању, док је прича од које је одустао само приказ јунакове стварности, а то је страх маскиран у смех, што показује и његово приповедање: „Цеди и отеже као да бира све такве речи које не казују ништа и не обавезују ни најмање.” (II, 87) Како је запазила Зорица Несторовић у тумачењу „Приче о везировом слону”, живот „пресечен стрепњом донео је *културу измишљања* као одговор заједнице на искушења

<sup>219</sup> Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*”, стр. 297.

<sup>220</sup> Снежана Самарџија, „Поетика усменог приповедања у Андрићевој ’Причи’”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Иво Андрић у српској и европској књижевности, књ. 2, бр. 41, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 271.

<sup>221</sup> Исто, 271–272.

<sup>222</sup> „Верзија приповетке ’Прича’ (АЛФИАл)”, стр. 352.

свакодневнице.”<sup>223</sup> Култура измишљања, у овом случају јунакове потребе за причом и причањем демонстрира управо страх који у јунаку постоји, а од којег се брани *измишљањем*, тачније *приповедањем* које *не казује ништа*, а од којег људи на положајима зазиру. Јер, треба рећи да је једна од многих функција приповедања означена и као изражавање<sup>224</sup> живота из личне перспективе, изражавање које прича тумачи доносећи оно што човек ради и доживљава.<sup>225</sup>

Приповедачев израз Андрић јасно наглашава у беседи „О причи и причању” истичући неопходност да писац што боље разуме човекову судбину, да се с њом поистовети и својим дахом и својом крвљу је греје док не постане живо ткање приче коју он жели да саопшти читаоцима (ОПП, 68–72). А Ибрахим ефендијино изражавање демонстрира се огледалском перспективом. Обострано зазирање манифестује се управо страхом, и то страхом Ибрахим ефендије који је у њему на неки начин урођен, док прваци свој страх манифестују зазирањем од јунаковог приповедања, јер „чини им се да смех, сам по себи може да има нечег разорног и да умањује у грађанину смисао за ред и послушност.” (II, 89), у чему ишчитавамо бахтиновску тезу о снижавајућем и материјализујућем смеху.<sup>226</sup> Ова теза потврђена је у коментару јунака на опаску људи да је у његовом „необичном причању све ублажено, улешано и повишено, он им одговара мирно: ’Неће бити да је тако. Не уљепшавам ја ништа. него, да ви ружно не гледате?’” (II, 89) Такав коментар не би био могућ без Ибрахим ефендијине судбине која га је задесила још у мајчиној утроби. Она је природно могла доћи управо после смеха. Ова огледалска перспектива у широкој лепези разоткрива културу страха и страдања, културу у којој постоје крвници и трпиоци, култура у којој је једина могућна подела управо причом и причањем. У том смислу, карактеризација Ибрахим ефендије огледа се у његовим причама обавијеним гротеском, причама које су послужиле да се страх победи приповедањем и смехом, приповедањем о другима, које је истовремено приповедање о себи, јер, не заборавимо, свако приповедање је истовремено приповедање о себи.

На тај начин карактеризација јунака везана је за неколико важних ствари у овој приповеци – повлачењем јунака иза приповедача, у чему је видљива огледалска перспектива, семантиком имена у којој је могуће пратити уткано значење јунаковог имена према његовом карактеру и на крају самим јунаковим причањем које се изједначава са животом. Приповедање као „израз немоћи истовремено је и начин да се и онај који приповеда и онај који је приповедањем обухваћен суоче са сопственом немоћи,<sup>227</sup> у овом случају са животом и судбином које је јунак преварио управо приповедањем. Сама појава претње приповедање претвара у муцање, шапутање и немо говорење, како је приметио Радован Вучковић у приповеци „Разговор предвече”.<sup>228</sup>

### *Прича живота из смрти*

Из Јагодиног лика, изграђеног такође на начелу двострукости, провејава једна врста негације, јер она ништа неће и ништа не жели. Већ на самом почетку њеног представљања она је осликана у кавезу: „Држала се као зверка, стално прислоњена уз мотке, као да жели да се

<sup>223</sup> Зорица Несторовић, „Однос приповедања и смрти у ’Причи о везировом слону Иве Андрића: генеза”, стр. 143.

<sup>224</sup> Види: Иво Тартаља, „Приповедачева беседа о причи и причању”, стр. 102.

<sup>225</sup> У *Плавој књизи* Андрић 1956. године записује „Човек који се озбиљно прихватио посла да својим sugradjanima казује и показује разне видове живота са своје (личне) тајке гледишта, да *прича* и *тумаџи* оно што они *раде* и *доживљују*.” *Плава књига*, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ИА 410, лист 7а.

<sup>226</sup> Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoe Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, превели Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1978, стр. 28.

<sup>227</sup> Зорица Несторовић, „Однос приповедања и смрти у ’Причи о везировом слону’ Иве Андрића: генеза”, стр. 146.

<sup>228</sup> Радован Вучковић, *Велика синтеза*, стр. 463.

провуче између њих.” (P, 94) Њена жеља реализована је гушењем живота, добровољним одласком у смрт, главом уклештеном међу жиокама кавеза.

„Андрић заступа тезу о лепоти као суочавању са ништавилком”,<sup>229</sup> а то ништавило јесте крајња станица и мисао. Самоспознаја самоће (њена породица је мртва као и цело село Прибиловићи) и спознаја ропства, јунакињу доводе у питање смисла живота, и то суочавањем са сликама садашњости и прошлости. Лепота живота угушена је смрћу њених најмилијих, те је смрт једини излаз који може да васпостави наметнуто стање. У том контексту, лепота њеног бића покривена је ништавилком које је гуши и из којег није могуће наћи спас. То ништавило откривено је у последњим Јагодиним мислима. Њена лепота и младост, она има свега деветнаест година, чине њен смисао, представљају њен спас и излаз из једне ситуације (кавеза), али не за трајно, јер она треба да буде купљена. Један кавез био би замењен привидом слободе, Хасан агиним кавезом.

С друге стране, Адорно дефинише лепоту по својој крхкости, као нешто пролазно и смртно; лепо се презентује као страшно, јер је сама стварност надмоћна и страшна.<sup>230</sup> Јагодина крхкост није у оном што је физичко, већ у нечем много вишем – у њеном поимању ствари. Њен трагички потенцијал, њена судбина одређена је једном ситуацијом – походом на Херцеговину у којем је њена породица побијена, а село запаљено – и смештена у другу ситуацију – положај роба који је за њу апсолутно неприхватљив, за шта се везује осећање краја, које стоји насупрот ранијем осећању живота. Отуда није случајно што се у кључном тренутку, тренутку смрти, јунакиња сећа своје породице и пада са столице у детињству. На крају, и поред Јагодиног положаја, извор трагичког у приповеци „Робиња” није само јунакиња, већ и њени робовласници који се сублимишу у појам зла, не тако ретким у Андрићевом опусу.<sup>231</sup>

Безизлазан положај у којем се наша јунакиња обавијен је велом страха, беса, љутње и туге. Свеукупно, ови појмови имагинативно обогаћују јунакињину свест о сопственом положају и судбини. Линија догађања је таква да тугу на крају смењује трагика обележена појмом *taedium vitae* – умор од живота<sup>232</sup> којим се указује на симболично самоубиство које се надовезује на „животни јад”.<sup>233</sup> Животни јад је толики да више није могуће говорити из индивидуалне перспективе, „па ни само уз перспективе рода, чије затирање, сазнајемо, Јагodu тера у самоубиство; ту је на делу говор акосмизма, потирања свеколиког бивства које нестаје с нестанком и овако лепог бића”.<sup>234</sup> Никако случајно, зло мора да буде уметнички уобличено, а такво уобличење могуће је једино потирањем, нестанком, (само)уништењем лепоте. У том контексту, како примећује Жанета Ђукић Перишић, самоубиство „у Андрићевом разумевању, најчешће [је] тренутак човекове побуне против неподношљивог живота лишеног достојанства, а некада и извесна одбрана једног модела вредности, личног интегритета и идентитета.”<sup>235</sup>

Андрић је пажљиво градио лик робиње, бринући и о најситнијем детаљу. Текстолошки аспект анализе указао је да је приповетка настајала у деловима, тачније речено из два дела. Првобитно је написан други део приповетке у којем је доминантно јунакињино преиспитивање, да би касније настао први део приповетке који је робињу контекстуализовао, чиме је њена судбина заокружена. Мёне присутне у стваралачкој радионици нашег писца нису

<sup>229</sup> Милан Дамњановић, „Лепота – знак – историчност. Андрић и естетика”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994. стр. 14.

<sup>230</sup> Исто, стр. 16.

<sup>231</sup> Вид.: Милан Алексић, „Зло као обележје света у приповеткама Иве Андрића”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Иво Андрић у српској и европској књижевности, књ. 2, бр. 41, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 607–621.

<sup>232</sup> Žorž Minoa, *Istorija samoubistva*, стр. 66.

<sup>233</sup> Исто, стр. 68.

<sup>234</sup> Драган Стојановић, „Живот у злом сну, смрт”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XIX, св. 16, Београд, 2000, стр. 195.

<sup>235</sup> Жанета Ђукић Перишић, „Самоубиство у Андрићевом делу”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 430.



верзије у правом смислу те речи, али јесу разне радне верзије делова приповедака које сведоче о генези једног лика и његовог односа не само према себи, већ и према свету. Складним компоновањем и укрштајем Андрић је приповетку „Робињу” учинио јединственом у збирци приповедака *Кућа на осами*.<sup>236</sup>

Са текстолошког и генетичког аспекта првобитна замисао је од велике важности јер говори о малобројном херцеговачком робљу од свега петнаест робова и свега две робиње, међу којима се (старци, рањеници и старица) издвајала висока девојка која је „čvrsto i mrko gledala preda se”.<sup>237</sup> За разлику од последње пишчеве руке у којој посебно место заузима јунакиња, окарактерисана својом условно речено јачином, у овом запису, структурно другачијем, у први план је истакнута амбијентација (град, робље, трг) која ће у последњој пишчевој руци добити друго, посебно, место. За разлику од првобитно прецртаног уводног дела приповетке који је искоришћен за радну верзију почетка приповетке (АЛФИАл)<sup>238</sup>, у првом плану је остало разочарање деце доведеним робљем, које се у каснијим варијантама губи. Насупрот томе, у истакнута је страхота резултата похода на Херцеговину – малобројно и јадно робље. Да би ефекат страхоте који задобија облике гротеске био већи, приповедач на сцену уводи Јагоду Прибиловић, чија свест о ропству доминира другим делом приповетке.

Јунакињина свест трагичког је потенцијала, јер је њена једина могућност мисао која јој се не може одузети, а са којом долази бекство из ситуације – жеља за смрћу и слободом. Телесно *ја* доживљава се отуђено, док је самосвест оно што јунакињу маркира као делатну јунакињу која својим деловањем треба да поништи своје тренутно стање. Јунакињина обеспредмећеност резултат је дејства другог, што је маркирано у првом делу приповетке, док се мотивски раскриљује у њеном другом делу. Тачније речено, први део приповетке обележио је јунакињино обеспредмећивање које је на један посредан начин наративизовало њено ништавило омеђено у другом делу приповетке. Већ на самом почетку робиња Јагода постављена је као предмет а не биће (јунакињино извођење пред купца и „гледање”).

На првој страници радне верзије приповетке, на аутографу, писац је оставио напомену „preraditi ovu stranu, naročito kavezе”.<sup>239</sup> Зашто нарочито кавезе? Ово питање је на месту, уколико знамо да је писац касније нешто проширио опис кавеза у односу на радну верзију, а да се то проширење тиче Јагодиног положаја који је мотивски од изузетне важности за судбину јунакиње. Из тог разлога један пасус проширен је на три пасуса већ у наредном рукописном слоју, извору за варијанту основног текста, који је у приређивачким напоменама обележен сиглом АЛФИАл2<sup>240</sup>. У извору за варијанту постоји реченица, као и у основном тексту: „Држала се као зверка, стално прислоњена уз мотке, као да жели да се провуче између њих.” (P, 94) Овај мотивски моменат означио је почетак краја за јунакињу, којој се попут Толстојеве јунакиње већ на почетку прејудицира крај. Жеља за изласком, провлачење између мотки, манифестује јунакињину самосвест и њено *сознање* о безизлазности свога положаја. А пре обеспредмећивања од стране тиранина, писац/приповедач употребом лексеме „зверка” већ то донекле и чини, наглашавајући не само њен положај и стање, већ и освешћујући њен однос према поробљивачима. Њен поглед из кавеза јесте покушај разазнавања своје трагичке погрешке, стања у којем се нашла, да би то било предочено у јунакињиним току свести који води у коначно решење – смрт. У том контексту робиња се чита као „покретна снага”<sup>241</sup> у којој се, како примећује Џацић, „укидајући личност тежи ка симболу и постаје симбол, примајући

<sup>236</sup> Више о томе: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Робиња’”, у: КИДИА III/12, стр. 437–479.

<sup>237</sup> Приређен запис доносимо према: Исто, стр. 452–453.

<sup>238</sup> „Радна верзија првог дела приповетке ’Робиња’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 483–492.

<sup>239</sup> Вид.: „Напомене” уз „Радну верзију првог дела приповетке ’Робиња’ (АЛФИАл)”, стр. 486.

<sup>240</sup> „Аутограф приповетке ’Робиња’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 691–706.

<sup>241</sup> Исидора Секулић, „Исток у приповеткама Иве Андрића”, у: *Критичари о Андрићу*, приредио Петар Џацић, Нолит, Београд, 1962, стр. 65.

у своје растегљиве оквире многу метафизичку тежњу, многу земаљску недовољност средине, Других.”<sup>242</sup>

Да би Јагодин трагички положај био јасан – њена лепота и савршенство морали су привући њене поробљиваче. На првом месту ту је Узун Алија, трговац робљем који је описан како на једном узвишењу седи и преговара. Оном који је *Висок* (Uzun)<sup>243</sup> придодато је и *Моћни, Узвишени*,<sup>244</sup> што му омогућава и његов положај са којег има читав преглед. Без много посебних карактеристика, овај јунак се дефинише као вешт преговарач, и има за задатак да приближи једног другог јунака, купца, Хасана Ибиша. Овај сладострасник, не без извесног разлога, садржи у себи значење *Лепотан*,<sup>245</sup> којем се придодају значења *ђаво, сотона*.<sup>246</sup> Оваква семантика продубљује његов однос не само према женама, већ и према породици. Треба напоменути да је његово име одраз његовог унутрашњег осећања, будући да је описан умногоме друкчије: „Мршав, улегнутих груди и упала лица” (P, 94). Жеља за робњом огледа се не у физичкој страсти, већ у живости и „здрављу” које у кући нема. Најављивање Јагодине судбине огледа се и у гласу горде Алајбеговићке која проговара „са слабо скривеним гађењем у гласу” (P, 96), у чему се ишчитава однос према дијаболничком. Оба јунака стоје насупрот Јагоде, и у себи садрже значење пролазности.

Јагодина судбина трагичког је потенцијала, а тај трагички потенцијал најбоље се дефинише у Штајгеровом виђењу трагичног које се „догађа када се сломи оно што је у средишту једног свеобухватног смисла, на чему почива људско постојање”.<sup>247</sup> Свеобухватни смисао људског постојања јесте слобода, а питање (не)слободе производ је Јагодиног положаја и њеног немог проматрања света око себе. Спознајом, јунакиња себе поставља у оквире ропства у односу на слободу и у том положају себе објективизује. Сама објективизација представља акт отуђења сопства. Тачније речено, Јагода саму себе посматра из тренутне позиције која јој омогућава спознају света и његових облика. Отуђивши свет око себе и себе у том свету робња постаје свесна субјективне егзистенције у објективисаном свету који јој, поступком објективације, постаје близак.<sup>248</sup> Управо та блискост према ономе што је спознато, односно да „роб робу робује” (P, 97) при чему је изгубљено упориште и оно према чему се јунакиња одређује (породица и Прибиловићи) чини да се читав свет посматра из позиције изгубљеног егзистенцијалног упоришта. Из те позиције јунакиња се сагледава и одређује, и том одређењу се доноси коначна одлука – несрећа која јунакињу преводи на другу страну и брише из света који је спознат. Свакако „није свака несрећа трагична, него само она која човеку отима упориште коначни циљ, што је у средишту свега, тако да од тог тренутка тетура и није при себи.”<sup>249</sup> Распоред догађаја је овде другачији, јунакиња је пошла узлазном путањом, не би ли дошла до крајњег циља, самоубиством у кавезу. Изричито одбивши да живи у таквом свету, свет је прво морао да буде спознат и јунакиња у том свету постављена, не би ли се одлучила на коначни циљ који је истовремено, како је закључио Драган Стојановић, освета „целом свету који јој је наметнуо да га види још једино у светлости сазнања да је све и свако само роб, да је бивствовање као такво робовање”.<sup>250</sup>

Не би ли смо се приближили лику Јагоде и њеној спознаји неопходно је указати и на промене у карактеризацији ликова који Јагоду окружују. У том правцу важно је видети да се лик Хасана Ибиша у рукопису мењао, те да му је писац додавао и/или одузимао неке карактеристике, што у радој верзији првог дела приповетке, што у извору за варијанту. Лик Хасан Ибиша стоји у супротности са Јагодом, јер је то пре свега јунак који има одређена

<sup>242</sup> Петар Цацић, *Иво Андрић. Есеј*, стр. 296.

<sup>243</sup> Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, str. 635.

<sup>244</sup> Видети у табели овог поглаваља код тумачења имена Алипаша.

<sup>245</sup> Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, str. 316.

<sup>246</sup> Isto, str. 338.

<sup>247</sup> Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prevela Drinka Gojković, Prosveta, Beograd, 1978, str. 170.

<sup>248</sup> Више о томе: Николај Берђајев, *Ја и свет објеката*, ИЗАБРАНА ДЕЛА НИКОЛАЈА БЕРЂАЈЕВА, Том VI, превео Данило Аранитовић, Бримо, Београд, 2002, стр. 33–35.

<sup>249</sup> Emil Štajger, *Umeće tumačenja*, str. 170.

<sup>250</sup> Драган Стојановић, „Живот у злом сну, смрт”, стр. 247.

сознања о свету у којем живи, штавише, његов однос према трговању и према ономе што купује расветљава један ропски положај. Не сасвим случајно, Андрић ће тек у извору за варијанту дописати реченицу која гласи: „(I to takav da se ni u snu, a kamoli na javi, ne može da oslobodi misli o svom niskom poreklu, koja sve njegove napore i sve uspehe vuče na niže!)”<sup>251</sup> која је у основном тексту модификована. Оно што је овде од велике важности јесте да писац настоји да прикаже један робовски однос не према ономе што је лик постао, него оно што је у бити остао. Његово порекло у том правцу представља једну врсту робовања страстима, да би, опет у извору за основни текст, (АЛФИАл2)<sup>252</sup>, писац проширио и његов однос према робовању – робињи коју држи у кући и робовању (куповна љубав) које тражи ван куће, а све у циљу лепоте. С друге стране, Андрић је одустао од једног занимљивог описа који је Хасан Ибиша поставио у светло стрпљивости.

„(Jedan njegov vršnjak i suparnik govorio je za njega: 'On ne spada u one lovce koji jure kroz šumu i lome vrat po bespuću i kamenjaru. On je od onih što iskopaju duboko u jamu, prekriju je vešto granjem, i tu šćućureni strpljivo čekaju dok lovina 'padne'”. To je iz njega govorila pakost, gonjena zavišću, ali to što je govorila nije bilo daleko od istine.) Taj mrgodni i samosvesni prvak krio je u sebi nezaitnog ženskara, ali je uvek mogao da ga obuzda i učutka.”<sup>253</sup>

Та одлика његове личности, како у извору за основни текст, тако и у основном тексту, место је добила у преговорима које води са Узун Алијом, али и у опису његове породице, чиме би наведено место било сувишно у приповеци.

У том смислу Хасан Ибиш са пуним значењем свога имена, постављен је не као опонент лепе Јагоде, већ као њена суштинска супротност, као егзистенцијална мера на коју јунакиња не пристаје, будући да се она одређује према нечему другом, знатно већем, од онога према чему се односи њен купац.

Јагодина самосвест и њен однос према ономе што јесте мењала се до основног текста, иако је остала суштински иста. Важно је, на пример, приметити да се у првим записима Јагода суштински односи према Прибиловићима, затим према породици. Њиховим нестанком нестала је и она. Тај део изгледа овако:

[„Nema Pribilovića, nema njenog roda. Pa onda da nema ni nje! To je jedini lek i najkraći put ka spasenju. Da nestane, ali posve i zauvek, kao što je sve njeno nestalo! Da, ali kako? – Pogled joj pade na njene ruke, rumene i jake, pa na gole noge u lakim opancima, i ove pune krvi, i teške. Sve to za nju ne postoji, i ne treba joj, ali tu je, živo i toplo i protiv njene volje. A sve bi to, zajedno sa očima koje to vide, trebalo da sagori, nestane, pa da se ona oslobodi nesreće i zlog sna koji, evo već druga nedelja ne prestaje da sanja.

Još to da se zбриše, pa bi i ona bila opet tamo gde su njeni.

Ništa njena slaba misao ne može, ni katanac na ovim letvama prelomiti i dovesti je do nekog drumа i slobode, a kamoli pogasiti ovo krvi i vida i vrelog daha u njoj ili ceo nepoznati, veliki svet oko nje. A”]<sup>254</sup>

Већ у следећем препису, извору за варијанту, АЛФИАл1<sup>255</sup>, претходно наведени део проширен је и семантички дефинисан, и то у њеном сазнању према ономе према чему се одређује. Свет без њеног суштинског егзистенцијалног упоришта изједначен је са не бивством, то је непостојање у којем она и даље траје. Њено ропство није више субјективно, оно се објективизује и постаје светско чијим нестанком нестаје све. Такво сазнање препреку налази у перцепцији њеног положаја који је непроменљив, немогућ и истовремено непомирљив.

<sup>251</sup> „Аутограф приповетке 'Робиња' (АЛФИАл2)”, стр. 692.

<sup>252</sup> Исто, стр. 691–706.

<sup>253</sup> „Радна верзија првог дела приповетке 'Робиња' (АЛФИАл)”, стр. 485.

<sup>254</sup> Запис доносимо према: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Робиња'”, стр. 464–465.

<sup>255</sup> „Аутограф приповетке 'Робиња' – одломак (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 681–690.

Јагодина свест се субјективизује и са погледа на свет окреће се поглед на себе, на своју бол и положај, који је изнова и изнова враћа на слике паљевина и рушења, на нестанак свега што јој је познато и блиско. Управо нестанком егзистенцијалног упоришта нестаје и Јагода, због чега се њена свест упорно враћа на борбу живота и смрти, нестанка света и нестанка себе. Ова кружна концепција од Прибиловића до Прибиловића суштински одређује јунакињу као трагичку, јунакињу игре судбине једне више силе против које се није могуће борити. У илустративне сврхе, тај део наводимо управо из аутографа, који се, са мањим изменама, налази и у основном тексту.

„Ali svet postoji, svet bez Pribilovića, koji je isto što i ropstvo i sram i neprestan bol, a u tom svetu njeno telo, puno krvi, vatre i snage, neuništivo, diše i traje dalje. Pa kad je tako, onda neka nestane sveta, celog sveta, zajedno sa njenim telom. Tada će biti račun čist i izveden do kraja. Neće postojati ništa. Znači biće dobro, ili bar podnošljivo, jer neće imati šta da se podnosi.

Tako je mislila, a u isto vreme je uvidjela da njena slaba misao ne može ništa, ni katanca na kavezu ne može prelomiti, a kamoli da pogasi ovo vida, i krvi i vrelog daha u njoj, ili čak ceo veliki, nepoznati svet oko nje. Ne može, ali ipak ona osluškuje tu svoju misao i neprestano ide za svojom jedinom željom. Naslonjena ledjima na drvene prečage svog kaveza, odupire se nogama o situ kaldrmu. Ruke su joj na grudima skrštene a oči sklopljene; kad ih za trenutak otvori, pogled joj krene sa kaldrme ispod nogu, preko mrtvog lica neke kućerine i njenog krova, na zidine tvrdjave i uzak pojas neba iznad njih. Odmah zatim ona sklapa ponovo oči, čvrsto, sve čvršće, kao da ih nije ni otvarala i kao da ništa nije ni videla. Nema više kuća, sve su pogorele a ovo je zlo prividjenje; ne postoji nebo, jer je nestalo u dimu paljevine, jednom zauvek.”<sup>256</sup>

Овакво обликовање јунакиње било је неопходно управо због последњег чина – самоубиства, којим она постаје делатна. У њеном самоодређењу, Јагода се перципира као „чудовиште, и проклетство, и срамота” (P, 99). Њен живот роба у ропском свету, а не смрти са својима, јесте негација себе саме. Из тог разлога јунакиња перципира: „Не треба гледати. Ни дисати не треба.” (P, 99) Сваким погледом она сагледава ропски свет и себе у њему, док у свом сећању, затворених очију, сагледава смрт својих ближњих и Прибиловића. Бол који склапањем очију изнова преживљава и проживљава освешћује је у својој самоћи и препуштености себи самој. Осећање напуштености и доживљавањем себе као казне условиће и њен последњи чин – вешање у кавезу, разлог због којег је наш нобеловац већ на почетку приповетке обратио пажњу на опис кавеза и њихов положај. У тренутку смрти, нестајањем којим нестаје све („Нестати, да би нестало свега” (P, 99)) а мало касније, игром речи, нестајање свега изједначава се са нестајањем света, што је опет једнако нестајању сопства, којим нестаје лепота, а што истовремено повећава све оно лоше што је окружује.

У последњим трзајима живота Јагода оживљава своје упориште – сећање на детињство и очеву столицу са које се преврнула и лебди у ваздуху, у сасвим неприродном положају (не сасвим случајно столицу која је с почетка описана и она коју је избацила испод ногу). То упориште у Јагоди буди и последњи нагон за животом који је осликан у жељи за животом који се напушта. Чини се да је жеља за животом плод сећања на детињство и очеву столицу, последња свест сећања која би јој помогла и због које би пристала да као роб живи и траје, јер у том тренутку се „свет обрнуо” наглавачке. Окретање света јесте и промена перспективе која у последњим тренуцима живота види и наличје света, сећања које у њеној свести и са њом нестаје. С друге стране, величина њене трагедије остаје да се памти као нешто непојмљиво, као страшна судбина коју приповеда универзум.

Трагички потенцијал јунакиње, изграђен на двострукости – онога што јесте и онога што увиђа, која и у смрт улази двоструко – одлучно са последњом жељом за животом и трзајем – завршава се као велика штета, већа штета за друге но за њу саму. То је штета за господара који се треба погледати у очи.

---

<sup>256</sup> Исто, стр. 681–682.

Мотив мора присутан је и у приповеци „Животи”, који је овог пута послужио као мотив који води у реминисценцију писца/приповедача на давнашњи догађај, сећање које је изнедрило памћење. Карактеристичан је романтичарски сиже, како је приметио Радивоје Микић,<sup>257</sup> у којем је „самоиницијатива јунака [...] ограничена разним силама, деформисана”.<sup>258</sup> Постављамо питање сижеа у приповеткама „Животи” и „Љубави”? Обе приповетке садрже путописне одлике што је од велике важности за карактеризацију не само неименованих јунака, већ и приповедача. И док је у приповеци „Животи” доминантна тема идентитета, свеprisутна у Андрићевом стваралаштву, дотле је у приповеци „Љубави” доминантна тема злостављања, такође, једна од доминантних тема пищевог опуса.

Мотив идентитета који се провлачи кроз све приповетке под кровом куће на Алифаковцу своје експлицитно уобличење добио је у метафоричком наслову приповетке „Животи”. Не сасвим случајно, као што смо већ напоменули када смо говорили о насловима, плурал у наслову указује управо на средишњи проблем јунака око којег се гради његов карактер а прича вуче своје невидљиве нити. Многбројне рукописне трансформације приповетке и модификована идејна решења показују генезу једног осећања – од особењаштва до кризе идентитета. Мотив особењаштва јунака је поставио у приморски град, и то ни мање ни више него у кућу на осами у којој је јунак окружен музејским експонатима, а који је у уобличен кризом која је успоставила један нови идентитет који се свету обзнањује. Непознат свету у којем се налази и светини која га окружује, неименовани јунак приповетке „Животи” указује на живот изван и испод маске, на идентитет који човек носи и који се свету показује, и на онај суштински који остаје скривен. У успостављању сижејног тока, наратор полази од онога што је познато ка оном што се крије у траговима а што морски таласи остављају иза себе. Тачније говорећи, да би проговорио о човековој суштини, писац/приповедач полази од онога што је познато. У том опису сусрећемо јунака који није само упознат као особењак, већ као особењак живи и показује се у свету. Скривање „идентитета у причи и глуми постаје за неке могућност опстанка”, како је приметио Петровић тумачећи романе Иве Андрића, док је за неке јунаке „који у игри идентификације потпуно напусте своје ’ја’ или сувише открију властиту интиму, то бива безизлаз или заточење у свету потпуне илузије.”<sup>259</sup> Јунак приповетке „Животи” избегава Ћамилову судбину свестан своје могућности опстанка.

За разлику од приповетке „Робиња” за којом следи прича о професору особењаку, гранична ситуација не одводи у смрт, већ сасвим супротно, у један други живот који је отклон од живота који егзистенцијално прети трагичким свршетком. У том смислу, није сасвим случајно зашто су се баш „Животи” нашли непосредно након „Робиње”. Паралелизмом по супротности Андрић је показао лице и наличје идентитета, и то лице кризе идентитета у „Робињи”, јер јунакиња губи упориште, док је на другом полу у „Животима” приказана наизглед промена идентитета, живот испод маске живота. За разлику од Јагоде чији је идентитет одједном промењен у корену, професорова криза идентитета, колико нас приповедач обавештава, дешавала се постепено.

Архивска грађа која је везана за приповетку „Животи” указује на генезу у којој је кључни мотив везан за питање идентитета, штавише, чини се да је из основног текста одстрањен сав вишак који је превише откривао о професоровом животу у животу. Уколико погледамо реконструисани радни аутограф приповетке „Животи”, означен сиглом

<sup>257</sup> Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*”, стр. 297

<sup>258</sup> Е. М. Мелетински, *Историјска поетика новеле*, превела Радмила Мечанин, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 220.

<sup>259</sup> Предраг Петровић, „Свет као позорница у романима Иве Андрића”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 514.

АЛФИАл1,<sup>260</sup> видећемо одређене супстанцијалне измене које су отвориле пут у уобличење јунака и његовог живота. Да би проблем идентитета и његове кризе био потпун писац/приповедач причу започиње из самоће – јунак је изолован, у кући на осами, до које води „каменит” и „слабо одржаван” путљака. Мотив осаме употпуњен је и заменицом „сам” истакнутом на почетку, знатно више у верзији и реконструисаном радном аутографу него у основном тексту:

„Čovek je bio sitan, već sed, ali živahan i nasmejan. Sam sebi je spremao hranu koja se u glavnom sastojala od hleba, mleka i svežeg ili kuvanog voća. Sam je obradjavao i svoj vrt i negovao voćnjak. Sam je, valjda, i čistio i pospremao ovo pet-šest soba u prizemlju i na spratu, koje su bile pretrpane umetnički izradjenim predmetima i retkostima iz Evrope, Azije i Afrike.”<sup>261</sup>

У наредном рукописном слоју, мотив самоће је делимично ублажен увођењем глувонеомог вртлара:

„[Čovek je bio mršav, već je potpuno sed, ali živahan i nasmejan. Sam] sebi je spremao sebi hranu koja se uglavnom, sastojala od hleba, mleka i svežeg ili ukuvanog voća. Sam je obradjavao svoj vrt i negovao voćnjak, uz pomoć gluvonemog vrtara iz susednog sela. Gajio je golubove i druge ptice. Sam je, uglavnom, i pospremao ono šest-sedam soba na spratu, pretrpane umetnički izradjenim predmetima i retkostima iz Evrope, Afrike i Azije.”<sup>262</sup>

У основном тексту ова заменица изгледа мало другачије, иако се појављује на истим местима:

„Ту је живео тај човек, у површном додиру са мештанима и са многобројним посетиоцима-туристима, али ипак као нека врста усамљеника и чудака. Сам је спремао себи храну, која се састојала од хлеба, млека и свежег или укуваног воћа, сам је обрађивао свој врт и неговао воћњак, уз помоћ глувонеомог вртара из суседног села. Гајио је голубове и друге птице, сам је углавном спремао оно пет-шест соба на спрату, претрпаних уметнички израђеним предметима и реткостима из Европе, Африке и Азије.” (Ж, 104)

И док је у првом и другом рукописном слоју постојао опис професора који је донекле одавао профил човека у годинама, у последњој пишевој руци тај опис је изостао, не би ли се на изванредан начин мистификовао. Описујући га као „усамљеника и чудака”, приповедач тежиште поставља на осаму као кључни мотив који је у уској вези са јунаком. С тим у вези и три пута указујући на његово самостално иступање у спремању хране, обрађивању врта и поспремању просторија, у уској је вези са јунаковим животом који се налази испод маске. У том правцу и не чуди да је за помоћника изабран нико друго до глувонеми вртлар.

Мотив самоће већ је на самом почетку задобио приповедну димензију, и то ону која оличава јунаков живот какав он уистину јесте. Поспремање соба у самоћи оставља усамљеног јунака у просторима бившег живота, онога који алузивно приповеда својим посетиоцима, алудирајући тиме на своју прикривену страст која је узрок његове осаме. Поспремање соба изједначава се са поспремањем властитог живота. Тај живот се истовремено припрема за алузивно приказивање, обликује се за сцену, што потврђује и његово самостално одржавање предмета о којима је давао „опширна и занимљива објашњења” (Ж, 104). Стварно савршенство јесте идилично и везано је „како за амбијентална сећања, тако и за непосредни доживљај простора”.<sup>263</sup> А та објашњења и анегдоте повезане су са његовим животом који је прикривао усамљеничким животом, или је у осами њему тежио.

<sup>260</sup> „Реконструкција радног аутографа приповетке ’Животи’ (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 427–445.

<sup>261</sup> „Реконструисана радна верзија почетка приповетке ’Животи’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 501.

<sup>262</sup> „Реконструкција радног аутографа приповетке ’Животи’ (АЛФИАл1)”, стр. 427–428.

<sup>263</sup> Милослав Шутић, „Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике”, стр. 35.

Мотив осаме употпуњен је не тако случајно мотивом гробнице, у којој ишчитавамо ничеанску пустињску тежњу за „усредсређивање на јаство које се губи у животу и заједници”<sup>264</sup> Међутим, чини се да овде није по среди ничеански јунак који жели да се усредсреди на јаство који у осами проналази своје више сопство,<sup>265</sup> већ је то јунак који је у потрази за разговором кроз који треба да спозна себе. И док је то у основном тексту приповетке само наговештено, дотле је у реконструисаном аутографу приповетке потврђено, јер професор који је одустао од живота нимало случајно не показује своју гробницу писцу/приповедачу. Овај део је у реконструкцији знатно мотивски надопуњен професоровим испраћањем посетилаца, међу којима је и писац/приповедач. Професор је целим путем говорио тежећи да у разговору држи кормило. А то кормило управљено је управо према писцу/приповедачу којег професор види као свој алтер его.

У том светлу, спознаја није кључна за професора, јер је он свој прави живот спознао и од њега одустао, већ за писца/приповедача, који стоји у огледалској перспективи са јунаком. Његово питање идентитета „неразлучиво је повезано са немогућношћу да се допре, не до другога, који пребива у нама, већ до себе и сопства, које је изгнано из репозиторијума душе модерног субјекта. Чак и у причи.”<sup>266</sup> Међусобно препознавање омогућило је неми споразум између приповедача и јунака, споразум који је открио тежину идентитета који је неповратно потиснут. У светлости сазнања идентитет *другога* се упознаје у односу на себе – „овај човек је маскиран од главе до пете, не само изгледом него целим својим спољним и можда и унутарњим бићем!” (Ж, 107), као *маска* особењаштва која „постоји само *уместо* другог и другојачијег живота” (Ж, 107), живота странпутица (лудила и самоубиства) „којих се бојао горе него смрти” (Ж, 108). Маска особењаштва привукла је „парчад туђих егзистенција” (Ж, 108) које су му помогле да живи. Маска живота уз туђе животе боља је од смрти јер „живети је увек добро. Живети, то је главно” (Ж, 108). Потреба за животом, било каквим животом, захтевала је навлачење маске која прикрива јунакову изворну природу, те је промена идентитета заправо маскирање живота. Постојање стварног и приказаног живота, човекове унутрашњости и спољашњости, јесте двојност, двострукост коју је тешко обуздати.

Мало измењена реченица из Беседе „О причи и причању” овде је нашла своје сврсисходно место:

„Кад се човек роди, то је као да га баце у дубоко, бескрајно море. Ваља пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак око себе, сударе, неподвижене и непредвидљиве поступке своје и туђе, који понајчешће нису по нашој мери; а поврх свега издржати још и – своју мисао о свему томе.” (Ж, 108)

У стокхолмској беседи она је унеколико другачија:

„Бити човек, рођен без свог знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак око себе, све сударе, неподвижене и неподвижене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек.” (ОПШ, 71)

Уношење „скривеног аутоцитата у приповедну прозу, није донело само подвлачење важности једном изречене мисли. Ту се и приповетка из *Куће на осами* на особен начин повезала са познатим огледом *пишчевим*.”<sup>267</sup> И док је у беседи уопште реч о човеку и човековој судбини, у приповеци „Животи” реч је о крајње субјективном доживљају егзистенције и судбине коју

<sup>264</sup> Laš Fr. H. Svensen, *Filozofija usamljenosti*, str. 116.

<sup>265</sup> Isto;

<sup>266</sup> Бошко Сувајџић, Александра Бјелић, „Фолклорни елементи у процесу обликовања 'Проклете авлије' Иве Андрића”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 182.

<sup>267</sup> Ivo Tartalja, *Put pored znakova*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Istočno Sarajevo, 2006, str. 175.

треба уочити и са којом се треба поистоветити (ОПП, 71). Пливати, постојати, носити идентитет јесте нешто што је човеку дано, и што, судећи према контексту, одређује човеков живот као такав. Субјективни моменат, онај којим се мери и самерава сопствена егзистенција у покушају да се буде човек, фокусира се на самог субјекта – отуда оно неподвижено, што сам јунак није успео да уочи а ни оно што је непредвидљиво, и што не зависи од самог субјекта. Чини се да је најтежа мисао о томе да треба бити човек, што је из приповетке искључено, јер се односи само на судбину јунака који је од парчади туђих егзистенција изградио маску идентитета, маску коју вуче по свету и њоме се представља, стран себи и другима. А навлачење маске јесте преузимање жртве.<sup>268</sup> Истовремено у приповеци „Животи” Тартаља увиђа и скривену причу о уметнику који спознаје јунакову маску.<sup>269</sup> Јер, професор се огледа у писцу/приповедачу и писац/приповедач у јунаку. Огледалска перспектива омогућила је међусобно сазнавање и спознавање. Сличан „особењак” налази се у кући на Алифаковцу који од занимљивих судбина твори збирку прича и причања, попут збирке професоровог музеја.

И док је приповетка „Животи” тематизовала навлачење маске, дотле приповетка „Љубави” сасвим супротно, представља скидање маске са једног односа и живота у којем је раскрыљен унутрашњи свет јунакиње, свет љубави и мржње, чежње, лепоте, страха и очајања. Њена генеза указује на пажљиво компоновање које је изнедрило увод у нему тишину тематизовану у последњој збирци приповедака „Зуја”.

На почетку приповетке најављено приповедачево „обрачунавање са градовима” (*Љ, III*), „маглом и фатаморганом” (*Љ, III*) у причу је увело причу жену и облике љубави на југу Француске. Наглашеној празничној атмосфери (у верзијама је у питању Бадњи дан) антагонистички је постављен усамљени полупразни бар у којем путописац упознаје жену с којом вече проводи у разговору. Једноставност њене појаве и атмосфере бара у којем није било празничне атмосфере, отварају простор за исповест јунакиње која се може поредити са многим женама у Андрићевој прози, мада јој је тематско-мотивски можда најближа приповетка „Злостављање”. Ове две приповетке стоје у антагонистичком односу, пре свега у карактеризацији ликова, иако тематски обрађују мотив злостављања. И док је Аница своју субјективност потискивала и гушила док није дошла до своје слободе и решила се стега немог злостављања, дотле је исповест проститутке друкчијег карактера. Неименована јунакиња испољава своју субјективност, за разлику од Анице, и сасвим супротно од ње, осећа љутњу према свом партнеру. А бити „љут на некога значи доживљавати ту особу као другачију од онога каква би она требало да буде.”<sup>270</sup> Љутња јунакиње постављена је *in medias res*. Она је љута на „њеног човека” којег мери према својим жељама, јер испод „љутње увек се налази једно мерило и тиме једна вредносна скала”<sup>271</sup> коју меримо и самеравамо према себи, а то мерило је садомазохистички однос између ње и партнера. Она, која продаје љубав, запиње у љубави водећи животињски живот, и бива обавијена не страхом, већ стрепњом како од злостављања, тако и од напуштања. Јунакињина стрепња најбоље осликава њен однос према самој себи.<sup>272</sup> Из тога разлога у њеној исповести доминира смена туге и радости, туге због одсутности партнера на претпразнични дан,<sup>273</sup> док се радост манифестује у ретким тренуцима сећања на детињство (мирис шумских јагода) или на ретке дане „љубави”. Обе узете заједно, туга и радост, појму љубави дају позитивну вредност.<sup>274</sup> У тој позитивној вредности крије се егзистенцијална сигурност коју прати неприхватање уз очекивање да је *други*, у овом случају „њен мушкарац” учини *целовитом*, што „значи довести га у немогућу позицију.”<sup>275</sup> Покривањем лица љубавниковим белим качкетом и мирис шумских јагода за јунакињу значи

<sup>268</sup> Isto, str. 176.

<sup>269</sup> Isto;

<sup>270</sup> Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, str. 105.

<sup>271</sup> Isto;

<sup>272</sup> Разлику страха и стрепње видети у: Isto, str. 111.

<sup>273</sup> Верзије и радне верзије приповетке указују да је у питању Бадњи дан.

<sup>274</sup> Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, str. 114.

<sup>275</sup> Laš Fr. H. Svensen, *Filozofija usamljenosti*, str. 85.



навлачење маске, односно, повратак у детињство, у мир, радост, целину коју с партнером нема и не може имати, јер је њихов однос настројен антагонистички.

Његов опис је градацијски – животиња – звер – чудовиште. Он расте у њеним очима, а чини се да је то сагледавање могућно тек у усменој форми говора, као суочавању са самом собом и својом суштином. Занимљиво је поставити питање зашто њу љубавник туче? Симптоматично је пратити његово окретање главе на сваки њен гест, а окретање главе нужно значи гађење. И док она осећа љубав, он се гади не ње, већ онога што она јесте (проститутка), због чега, иако у њеној визури није љубоморан на њу, он јесте љубоморан на њен позив. Гађење је манифестовано и неизговарањем њеног имена, „Мислим да ми ни имена не зна, бар никад га не изговара.” (*Љ*, 114), док је токсичност исказана телесно – масницама на унутрашњој страни њене бутине. Иако не знамо судбину јунакиње, она се може наслутити њеном жељом за окончањем агоније, те прејудицира судбину Ромуалда Беранека. Симптоматично, на њеним нежним „састављеним длановима као на порцеланском таџиру” (*Љ*, 115) налази се револвер којим јунакиња намерава да лиши себе зверског живота са партнером, те се претпразнични Бадњи дан и прослава рођења Христовог открива у њеној намери за убиством партнера и заклетви „убићу га једног дана, убићу га сигурно. Оборићу га са пет метака, крви ми Христове, као животињу.” (*Љ*, 115) Само заклицење прејудицира оно што је изостављено, рођење Христово, што се за јунакињу самарава са оним што жели да учини не би ли се поново родила. Однос љубавника претворио се у однос према љубавнику.

Андрић приказује унутрашњи свет јунакиње, њену резигнацију и поступни ход ка катастрофи којом ће изгубити нешто што се зове љубав и у том процесу изгубити себе, јер одлазак као могућност не постоји. Њена резигнација у супротности је са претпразничном атмосфером и наговештава пут у катастрофу суптилним кретањем од сећања на детињство до нагона за убиством, од осећања мира и спокоја до страха. У овој силазној путањи осећања налази се јунакињино промишљање о (не)постојању љубави као такве. У таквој исповести доминантно је осећање стида писца/приповедача који стоји насупрот јунакиње. Његово осећање, међутим, двоструке је природе – оно се открива као стид света у којем живимо, стид који је оличен на унутрашњој страни бутине, а истовремено се у њему налази и стид мушкарца. Томе насупрот, јунакиња је недужна жртва која „постаје утварна сенка.”<sup>276</sup>

### *Из тишине у тишину*

Иако је „видљиво [...] настојање да се предочи ’целокупан смисао датог живота, његов тоталитет’, поред осталог и тако што ће прича имати барем два временска плана подесна да прикажу оне промене у јунаковом животу које имају судбински значај (као што је силовање главне јунакиње у новели ’Зуја’),”<sup>277</sup> овом приповетком писац спушта завесу на позорници доминантним мотивом тишине и ћутања које писац/приповедач чује. Опажање тишине је знак модерне сензибилности<sup>278</sup> а њено шушкетање/зујање, које је у уској вези са протицањем потока над којим се Зуја нагињала у детињству, указује да она постаје непрелазна суштина живота „за болест која се зове живот”<sup>279</sup> река понорница која се тумачи „као простор из кога све проистиче и у који све увире”.<sup>280</sup> Зато није случајно зашто је баш део о Зујином силовању писац у неколико наврата преиначавао и дорађивао не би ли истакао мотив слушања којим се

<sup>276</sup> Петар Цацић, *Иво Андрић. Есеј*, стр. 303. НАПОМЕНА: недужна жена као утварна сенка реализована је у лику Ане у приповеци „Циркус”.

<sup>277</sup> Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*”, стр. 293.

<sup>278</sup> Радомир Константиновић, „Феномен тишине у делу Ива Андрића”, у: *Роман у српској књижевности у односу на југословенски и европски роман*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 7, св. 2, Међународни славистички центар, Београд, 1979, стр. 162.

<sup>279</sup> Исто;

<sup>280</sup> Исто;

сазнаје и који преображава у безразложну нужност<sup>281</sup> не говорења о себи већ о другима. Никако не треба заборавити да жена код Андрића стоји на граници светова, на уласку и изласку, она стоји на капији као међа. Из тога разлога Џацић је види као пуну и парадоксалну осу света „сан и проклетство, вертикала ка астралним просторима и тужан пад до дна.”<sup>282</sup> Не сасвим случајно, Зуја се, мотивом тишине, нашла на изласку из света осаме.

Два временска плана – Зујина прича о Алексићима и немушти говор јунакиње о себи – условила су да грађење Зујиног лика буде специфично. Она се истовремено појављује и у трећем временском слоју, приповедачевом сећању из детињства. Сва три временска слоја маркирају Зују у њеној карактерној особини – ћутању и тишини – кључној за обликовање њеног лика. Тишину потврђује и вероватно први фрагмент који је везан за ову приповетку – „[Oseti da naglo mrkne i poslednja svetlost i da se i sama gubi u tom mraku.<.>]”<sup>283</sup> а који је имао неколико преобликовања: „Tada je osetila kako joj mrkne svest.” (АЛФИАл3)<sup>284</sup> → „Tada oseti kako joj mrkne svest, i potonu u toj tami.” (АЛФИАл4)<sup>285</sup> да би реченица у основном тексту добила облик: „Осети како јој мркне свест и како сва тоне у тој тами.” (3, 126) Наведени пример илуструје стилизацију мотива таме из којег проистиче тишина кључна за карактеризацију јунакиње. Тама свести која обузима Зују јесте тама света око ње који је једним чином (силовање) прешао у њу. Никако не треба заборавити да се чину силовања, који као да се одвија у магновењу, писац враћао неколико пута, те да је из њега израсла Зујина судбина.

Мотиву тишине придодат је мотив слутње и неизвесности од непознатог и невидљивог, слутње која се ишчекује, а која се одвија „bez ijedne reči”,<sup>286</sup> у „ledenoj tišini”.<sup>287</sup> Првобитни опис силовања у одломку који је смо одредили као „Верзију-концепт одломка приповетке ’Зуја’”<sup>288</sup> знатно више је садржавао реалистичке моменте силовања који се у каснијим преписима до основног текста сводио на магновење речитог ћутања и тишине која се обавила око ње, у којој је живела и с којом се стопила. Да би Зујино ћутање било речитије, писац је уклонио оне делове који су пластично приказивали јунакињу у трауми. Насупрот томе, у основном тексту је сцена силовања стилизована као сновиђење, или пак да је јунакиња подсвесно доживљава. У том поступку и само ћутање које краси Зују и њено шушкетање речитије је од сваке речи – из њега све проистиче и у њега све увире.

Андрић не почиње случајно приповетку реченицом: „Кад неко целог века остане под надимком који је стекао у детињству, и живот проведе тако, то већ довољно казује о њему самом и о његовом положају међу људима.” (3, 119) Описана као „добровољан роб и доживотни слуга, и најдражи члан породице” (3, 119) у живот Алексића је ушла и изашла тихо, готово неприметно. Име јунакиње која никада није причала о себи није познато. Познато је да „ју је [отац] од милоште звао Жуја” (3, 123) коју су „Алексића деца, тепајући, прозвала Зуја” (3, 123). Надимак Жуја описне је природе, и указује на јунакињину спољашњост: „Била је плава и белопута, мршава али чврста. Њена светла, оштра коса, дечачки кратка, као да није познавала чешља”<sup>289</sup> (3, 123). Занимљиво је да јунакињи „Алексића деца” дају надимак Зуја, не знајући тиме да је њен живот фигуративно обележен. У *Речнику српскохрватскога књижевног језика* лексема „зуја” има фигуративно значење „тешкоћа”<sup>290</sup>, док истовремено

<sup>281</sup> Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, str. 101.

<sup>282</sup> Петар Џацић, *Иво Андрић. Есеј*, стр. 295.

<sup>283</sup> Реченицу доносимо према резултатима критичког приређивања приповетке „Зуја”, у: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Зуја’”, у: КИДИА III/12, стр. 537.

<sup>284</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл3)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 736.

<sup>285</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл4)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 742.

<sup>286</sup> „Верзија-концепт одломка приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 373.

<sup>287</sup> Исто;

<sup>288</sup> Исто, стр. 373–377.

<sup>289</sup> У *Речнику српскохрватскога књижевног језика*, уз лексему жуја стоји „жена жуте косе”. стр. 49. Вид.: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 2, Матица српска, Нови Сад, Матица хрватска, Загреб, 1967.

<sup>290</sup> Исто, 337.

њено првобитно значење упућује на лексему „зуј” која има значење „зујање, звук”<sup>291</sup> и карактерно се везује за јунакињу и њен „немушти говор” (3, 127). Она је „отварајући уста, певушила нешто што није било ни песма ни разумљив људски говор и што се, уосталом, губило у шуму воде која пада.” (3, 124), а то заправо „шапуће, мрмља и певуши нешто за себе што није ни говор ни певање; то њено крезубо пућкање још је највише личило на једноличну мелодију коју струже попац у зиду поред огњишта” (3, 120).

Тегоба живота оживљена је управо Зујиним немуштим говором, речитим ћутањем, које је окарактерисано као певушење или говорење самој себи. А говор самој себи није ништа друго до говор тескобе, тешкоће живљења, тешкоће којом је пређена граница. Чини се да Зуја, када је реч о себи, па чак и у приповедачевом сећању, у причу улази и излази са шушкетањем које је само њој познато. Међутим, Зуја као да својим шуштањем/певушењем прича причу самој себи што умногоме подсећа на питање постављено у стокхолмској беседи: „Или то приповедач можда прича сам себи своју причу, као дете које пева у мраку да би заварало свој страх?” (ОПП, 70) или у овом случају живот. Зујина тешкоћа живота, од рођења до смрти, саображена је са њом самом, због чега је њен говор увек говор о Алексићима, говор о ономе што је светла тачка њеног живота, живот са којим се она идентификује и чему је саобразила свој живот, јер Зуја живи преко две генерације Алексића које је однеговала. Пустош која је остала иза њих, Зуја попуњава причом о њима, иако приповедача не интересује живот Алексића, већ њен живот и њена тешкоћа живљења. Она која је у живот ушла тихо, као и у живот Алексића, а исто тако из њега и изашла, без речи, управо тако напушта и осамљену кућу на Алифаковцу.

### *Сага о уметнику*

Разговори писца/приповедач са јунацима у Јасперсовој филозофији представљају слободу *егзистенције*<sup>292</sup> која није присутна у општој слици јунака, већ управо у исповестима, а то је како писцу/приповедачу тако и ликовима омогућено одлуком да им писац/приповедач „допусти” посете у кући на Алифаковцу, односно њихове одлуке да се кроз причу и причање „ослободе”.<sup>293</sup> Уколико приповедача поставимо као изузетак, што он и јесте, будући да њему долазе лица која исповедају судбине, није ли онда и он јунак који у циљу да дође до општег сазнања пролази кроз појединачна искуства и судбине својих посетилаца. Несумњиво је да је приповедач *Куће на осами ауторитет*, свеобухватно јединство које појединачно обједињује у опште и у том смислу представља *истину*. А да би нешто представио као стварност и истину, приповедач и јунаци се ослањају на историчност, директну и индиректну, јер „стварност се [...] појављује као историчност”.<sup>294</sup> Имајући ово на уму, писац/приповедач *Куће на осами* представља уметника, и у једном правцу можемо посматрати *Кућу на осами* као сагу о уметнику „као јавној фигури која заслужује поштовања и занимање, али исто тако изазива 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’.”<sup>295</sup>

Фигура писца/приповедача произашла је из есеја „Разговор са Гојом”. Шпански сликар је увидео да је овај свет „царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља, са смрћу као завршетком свега” (РГ, 28), у којем „је свака велика и племенита мисао странац и патник” (РГ, 28–29). Уметник је „одметник”, (РГ, 15) „’сумњиво лице’” (РГ, 14) чија је судбина „да у животу пада из једне неискрености у другу и да везује противуречност за

<sup>291</sup> Исто;

<sup>292</sup> Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, str. 56.

<sup>293</sup> Исто;

<sup>294</sup> Исто, str. 94.

<sup>295</sup> Предраг Петровић, „Андрићев *Омернаша Латас* као роман о уметнику”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 2, бр. 41, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 555.

противуречност” (РГ, 14). Он је осуђен „да натчовечанским и безизгледним напорима допуњује неки виши, невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви, у којем би требало да живи целином свога бића” (РГ, 15).

У *Нотесу пенита боје* 10. XI. 43. г. Андрић записује: „I ja sam želeo samo jedno: da sve što vidim [umem] mogu da opišem i da sve što osećam umem da izrazim”.<sup>296</sup> Писац/приповедач сређује туђе речи и преводи их у уметност, попут приповедача *Проклете авлије*.<sup>297</sup> У свом амбару мисли Андрић бележи нешто што бисмо могли окарактерисати као сагу о стваралаштву у чијем центру се налази уметник:

#### „О ПИСЦУ

а) Кад почнем да пишем неку приповетку мени се не само у почетку него и у току писања, а то значи месецима, често и годинама, стално намеће питање: како сам могао да напишем толике приповетке пре тога и све ми се чини као да их је неко други написао под мојим именом.

б) Кад читамо добру приповетку ми на свашта пре помишљамо него на начин на који је настала, на труд којим је саграђена. Ако је приповетка могла да нас веже или одушеви, нама, после читања, писац изгледа као човек који нам тријумфално маше, као са цветне терасе, са равног крова те зграде коју је са успехом завршио. Ми обично и не помишљамо да је пре тога требало план радити, материјал навући, земљу копати, креч заваривати, циглу носити, малтер мешати, и стотину других брига бринути и послова свршавати. И још је ово поређење са кућном бледо и нетачно, јер писац све послове мора да свршава сам и без туђих планова, искустава и рутине.

в) У току писања приповетке рађају се и смењују разна опречна стања и расположења, и то без много логике, без видљивог разлога. Час изгледају и тема и обрада оригиналне и завршене, а час се чини све доста вулгарно, плитко, површно. Једног јутра сви се делови слажу и склапају, савршено скројени, у природну целину, а другог се покажу пукотине и недоследности, и јасно је да све треба парати и поновно састављати, а не знаш како. Упропаштена ствар. Једног дана прави занос, све сја и пева, од наслова до потписа, а другог дана све отужно и сиво, банално и отрцано. А кад, најпоследње, у срећном тренутку све ипак буде некако завршено и окончано, онда човек не може ни приближно да процени шта му значи и вреди та приповетка, да ли је успела или није, и колико и како, ако јесте. Што је најгоре и што ће остати вечита невоља пишчева: не може да је чита и гледа очима читаоца. Не зна шта вреди сама по себи ни у односу према другим, ранијим приповеткама. Види само да је готова и осећа олакшање што се опростио једне теме, а на помолу види у исти мах хиљаде нових које би требало да буду обрађене, а које он неће никад ни дотаћи.” (СВ, 67–68)

Карактеристика овог записа открива се у уметничковој самоћи која се бокори из тешкоће грађења приче и причања. Неколико пута Андрић ће записати Вукову реченицу: „Ali će mi slabo ko vjerovati i razumjeti, kako je pripovijetke teško pisati.” За писца све почиње и завршава се у самоћи, у осами која се, када је дело готово предаје свету. Та предаја не подразумева и предају пишчеве осаме, већ само његов крајњи резултат грађевине, чија конструкција остаје обавијена велом тајне.

Писца/приповедача осамљене куће на Алифаковцу, који је у први план поставио почивши свет, добили смо реконструкцијом – извукли смо његов лик из остављених успутних знакова у приповеткама у којима је водио разговор са личностима. Јер, „оквири посредовања одређене приче и њеног смисла имају у овим уметничким делима [*Проклета авлија*, „Труп”] одређену функцију: прича о наратору који се сећа шта му је неки други лик приповести

<sup>296</sup> *Нотес пенита боје*, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 401, лист 27.

<sup>297</sup> Петар Цацић, *О Проклетој авлији*, Сабрана дела Петра Цацића, том 2, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 180.

испричао о некоме и нечему није, разуме се, напросто прича о том неком и нечем.”<sup>298</sup> Писац/приповедач као јунак јавља се већ у уводној приповеци, и представља ауторитет. Међутим, његов однос се према јунацима из приповетке у приповетку мења. И док је према историјским личностима он суздржан и без превеликих знакова емпатије, мада попустљив, према јунацима који нису обухваћени историјским миљеом је приснији. Из тог разлога чини се да је антрополошки слој *Куће на осами* уоквирен „саосећањем са човековим патњама, илузијама, сновима; то саосећање пишево има карактер и димензије духовног херојства, као и у сваког великог уметника.”<sup>299</sup> Јер писац/приповедач *Куће на осами*, бахтиновски речено, „улази у естетску активност са ликовима који га посећују, проблематизујући тако однос стварности и фикције, могућности настанка приче и, коначно, самог начина приповедања.”<sup>300</sup>

Могућност настанка приче открива трагички карактер писца/приповедача који, како је приметио Глушчевић, „произилази одатле што се свет налази у сталном сукобу нагонског и духовног, стварног и идеалног, што се идеално одупире али и прилагођава, и што се идеално, оваплоћено у уметности, увек осећа у свету као туђинац.”<sup>301</sup> То осећање условило је позицију уметника који се разликује од уметника у роману *Омернаша Латас*, тачније, истакло је његову усамљеност. Појам самоће јесте „вољни чин којим се човек брани од неприхватљиве стварности и проналази своју слободу. Она је сама судбина писца који, како констатује Андрић, не пише зато да би постао славан, него ’из унутрашње потребе’, зато да би, како каже М. Јурсенар, задовољио ’извесну потребу за изражавањем, која је веома тајновита’ и који се повлачи у унутрашње просторе својег духа да би ту потребу задовољио.”<sup>302</sup>

Почивши посетиоци својим исповестима (1) преображавају, тачније рашчлањавају,<sup>303</sup> себе из некада у један тренутак, али истовремено (2) приповедачу омогућавају *сазнавање* саме човекове стварности. Андрић је у *Кући на осами* поставио лепезу разних ситуација сазнавања – човека у разним временима, приликама и ситуацијама, чиме је мисао о човеку и његовом удесу приказао попут фигура на шаховској табли наспрам којих стоји неумитна судбина која, условљена потезима, јунацима односи коначну победу. Да би показао свеобухватност човека и његовог удеса, Андрић је кренуо од појединачног човека и појединачне судбине, не би ли дошао до једног свеобухватног сазнања које се у осамљеној кући на узвишењу бокори у појединачне приче. Приповедачево сазнање јесте мисао да сваки човек по себи представља извесно сазнање, док се оно свеобухватно крије управо у рашчлањеним причама и судбинама. Начин карактеризације и њихова уметничка транспозиција различитим поступцима (портрет, експанзија, редукција, трансфер) и фигурама (сазнање, одсутност која прелази у стрепњу, мелодрама модерних осећања, губљење егзистенцијалног упоришта, игра двострукости и тишина) уприличили су упечатљивости не само њихових судбина већ изнад свега њихову свеобухватност у два кључна аспекта – сазнању и двострукости. Представљајући тај један покрет у којем је скривено мноштво претходних покрета, Андрић је показао свеобухватност не само догађаја и судбине, већ лика као целине.

Питање је да ли исповедање судбина доводи и њихове јунаке до катарзе, јер како тврди Јасперс то свеобухватно „остаје несазнатљиво и кад човек поседује сазнање о самом себи.”<sup>304</sup> *Кућа на осами* отуда представља Андрићево тумачење људске двострукости. Писац своје

<sup>298</sup> Драган Стојановић, „С ким разговара Андрићев Гоја”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 137.

<sup>299</sup> Милан Радуловић, „О генези и основама Андрићеве поетике”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XII–XIII, св. 9–10, Београд, 1994, стр. 365.

<sup>300</sup> Предраг Петровић, „Андрићев *Омернаша Латас* као роман о уметнику”, стр. 556.

<sup>301</sup> Зоран Глушчевић, „Андрић и Гоја (Записи о Гоји и разговор са Гојом)”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 123.

<sup>302</sup> Јелена Новаковић, „Иво Андрић и Маргерит Јурсенар: интертекстуалне везе”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIV, св. 22, Београд, 2005, стр. 321.

<sup>303</sup> Термин код Јасперса. Вид.: Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, str. 52.

<sup>304</sup> Isto, str. 54.

ликове гради из њиховог проседеа а не биографије – двострукост је ту кључна – са једне стране постављена је једна општа слика човека и његовог живота. С друге стране, оног тренутка када лик проговара, из њега провејава психолошки вид његовог лика, његова унутарња потреба за причом и причањем (или праћење њиховог мисаоног тока као у „Робињи”).

Наратив *Куће на осами* образује специфично успостављање амбијенталних и темпоралних категорија које су више од позадинских елемената приповедног слоја збирке. Ове категорије представљају део наративног ткива<sup>1</sup> у којем се темпоралност у наративу и наративна презентација простора прожимају. У теоријама приповедања темпоралност има веома важну улогу, будући да приче појмимо као секвенце догађаја, док се простор, с друге стране, поставља у опозицију са временом с којим је повезан статичним описом који успорава наратију. Међутим, како Тереза Бриџман истиче, ова временско-просторна опозиција у наративном кључу не успева да препозна суштинску повезаност амбијенталног и темпоралног у наративном коду.<sup>2</sup> Приповедна амбијенталност помаже у визуелизацији приче и причања, у којој је истовремено важан и начин на који јунаци насељавају одређени простор.<sup>3</sup> Управо из тог разлога анализа почетака и завршетака приповедака омогућила нам је кључне карактеристике једног осамљеног света и њихове интерпретације (кризе и крајеве). Истовремено, временско-просторне одреднице представљају компоненте конструкције наративног света.<sup>4</sup> Како је Бахтин нагласио, узајамна веза временских и просторних односа је хронотоп<sup>5</sup> у који су сливена просторна и временска обележја у једну целину. У тој целини време је згуснуто, „уметнички видљиво”, док се простор „напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје.” На том фону маркери „времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом. Уметнички хронотоп одликује се тим пресецањем низова и сливањем обележја.”<sup>6</sup>

Збирка приповедака *Кућа на осами* представља кретање од представљене ка представљачкој просторности<sup>7</sup> те Андрићеви сусрети јунака и писца/приповедача јесу сусрети писца и човека, али изнад свега то су сусрети човека са човеком, свести са свешћу.<sup>8</sup> Хегел простор у уметности, конкретно у поезији, везује за *реч* која се манифестује као „самосвесни индивидуум, који сам собом повезује бесконачни простор представљања са временом тонова”.<sup>9</sup> Тај простор се у *Кући на осами* реализује првобитним говором јунака који писац/приповедач уметнички обликује. Кретањем кроз *Кућу на осами* и кроз исповести јунака сусрећемо се са темпоралном амбијенталношћу у свом пуном значењу – временом које се шири, и простором који се сужава – почиње и завршава се у Сарајеву – што је изнедрило темпоралну мапу. Да би до тога дошло, радња је морала да се шири у времену и простору. Зато је једно лето обухваћено са два века, а два века су се сажела у приповест после неколико година.

Услов синтезе темпоралног и амбијенталног израста из *сазнања*, како је на то указао Флоренски.<sup>10</sup> Сазнање је кључно. Херменеутички проблем сазнања „тиче се превасходно херменеутичког проблема (не) могућности посредовања, иманентно, темпоралног карактера искуства, воље да се каже и да се (не)исказано саслуша, доживљаја и вјере као вјеровања којим се превазилази дистанцираност и скептицизам као методска процедура успостављања стварности. Доживљај у себи сабира вријеме и простор којим се руководи сазнање, те је

<sup>1</sup> Teresa Bridgeman, „Time and Space”, in: *The Cambridge Companion to Narrative*, edited by David Herman, Cambridge University Press, 2007, pp. 52–53.

<sup>2</sup> Исто, pp. 53.

<sup>3</sup> Исто, pp. 55.

<sup>4</sup> Исто, pp. 63.

<sup>5</sup> Mihail Bahtin, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd, 1989, str. 193.

<sup>6</sup> Исто, str. 193–194.

<sup>7</sup> Žerar Ženet, *Figure*, odabrala i prevela Mirjana Miočinović, Vuk Karadžić, Beograd, 1985, str. 36.

<sup>8</sup> Вид.: Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Nolit, Beograd, 1967, str. 251.

<sup>9</sup> G. V. F. Hegel, *Estetika I*, preveo Nikola Popović, predgovor Dragan M. Jeremić, BIGZ, Beograd, 1986, str. 88.

<sup>10</sup> Pavel Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, prevela Nada Uzelać, Službeni glasnik, Beograd, 2013, str. 178.

херменеутика субјекта увијек једна херменеутика фактицитета која евидентира да је кашњење природа сазнања које тражи одмарање од императива формалне логике и захтјева за комплетним сазнањем. У кашњењу, сазнање се испољава као коректив који слутњом отвара субјект за будућност.”<sup>11</sup> Сазнање Андрићевих јунака обележено је просторно-темпоралним одредницама које се крећу, и у том кретању маркирају кључне тачке релативности, преиспитивања људских судбина које су различито манифестоване. Да би успео да споји тематско-мотивски регистар и широку лепезу ликова из различитих времена и простора, Андрић их је свео на једну временско-просторну тачку – Сарајево и кућу на Алифаковцу. То обједињавање, међутим, не читава се у њиховим судбинама, већ изнад свега у животу *на прагу*,<sup>12</sup> јер је њихова судбина коначна, док се у животу који се приповеда и у самом приповедању омогућава излазак у коначност иза које остаје прича. Јер, код Андрића, као и код Томаса Мана, простор је „грађен с помоћу осјетилно докучивих саставница а вријеме пак обиљежавано историјски омеђеним јединицама”<sup>13</sup> У том смислу Андрићев уметнички свет „по својој природи је испричан свет, за разлику од приказаног света.”<sup>14</sup> То је испричани свет обременен сазнањем које подразумева излажење из оквира времена и простора, свет који постаје ванвременски и свеприсутан.

### *Простор у збирци приповедака Кућа на осами*

Када говоримо о амбијенталном елементу *Куће на осами* на уму имамо две категорије. На једној страни постављена је категорија *видљиве просторности* (кућа, Сарајево, Алифаковац) која се шири (Француска, Мостар, Бањалука, Штајерска, Београд, Нови Сад, Трст, Травник, Новиград, Ђенова, југ Француске) и актуализује онда када се о њој говори.<sup>15</sup> На другој страни, из категорије *видљивог детектује се семантичка просторност* (простори *самоће* и *усамљености*, *разговора*, *људске судбине*, простори *слободе*, *историје*). Ове две категорије се прожимају и у том прожимању *видљива* просторност писца/приповедача (Сарајево, Алифаковац) се пуни и шири семантичким просторним компонентама приликом појаве јунака. Свеукупно, простор се на тај начин симболизује.

Збирка приповедака *Кућа на осами* пример је *сукцесивног приказа личности* у којој према Успенском „приповедачаева тачка гледишта клизи од једне личности ка другој, од једног детаља ка другоме”<sup>16</sup> чиме се истовремено „чува приповедачаева просторна везаност за личност”.<sup>17</sup> Сукцесивно кретање одражава писца/приповедача и припада писцу/приповедачу „који као да невидовно присуствује на месту збивања радње”.<sup>18</sup> У том правцу затворени простор (кућа) одражава интимност на ужем плану. На ширем плану затворени простор постаје ствар индивидуације, јер простор сажима унутрашње фантазме писца/приповедача које се уобличавају на листовима хартије, као што смо показали у поглављу о структури.

<sup>11</sup> Желимир Вукашиновић, „Вријеме, живљење и *poiesis*. О смислу приповедања и човековом песничком становању”, у: *Аспекти времена у књижевности*, зборник радова, уредник Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012, стр. 71.

<sup>12</sup> Појам *прага* схваћен је у Бахтиновом смислу: „Достојевски не би сликао смрти својих јунака, већ кризе и преломе у њиховом животу, наине насликао би њихове животе на *прагу*.” Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, стр. 132.

<sup>13</sup> Гајо Пељеш, „Простор и вријеме у Андрићевим *кроникама*”, 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, Задужбина Иве Андрића, Београд, 1981, стр. 57.

<sup>14</sup> О. Л. Кирилова, „Структура аутора у Андрићевој поезици: од 'Пућа Алије Ђерзелеза' (1919) до *Куће на осами* (1976)”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XII–XIII, св. 9–10, Београд, 1994, стр. 329.

<sup>15</sup> Käthe Hamburger, *Logika književnosti*, preveo i predgovor napisao Slobodan Grubačić, Nolit, Beograd, 1976, str. 108.

<sup>16</sup> В. А. Успенски, *Poetika kompozicije – Semiotika ikone*, izbor i prevod izmenjenih i dopunjenih tekstova Novica Petković, Nolit, Beograd, 1979, str. 89.

<sup>17</sup> Isto;

<sup>18</sup> Isto, str. 91.



Анализа структуре *Куће на осами* указала је на кључну функцију уводне приповетке, посебно уколико имамо на уму поставку мотива двострукости који је изражен просторном позиционираношћу писца/приповедача. Визуелни приказ двојства усамљене куће, која у себи баштини „двојство” простора и времена у којем је грађена, семантички сигнализира поставку њеног станара и недвосмислено указује на њене посетиоце.

Просторни однос писца/приповедача и јунака је дуалне и кружне структуре – из осаме у кући се излази у свет догађаја и враћа у осаму (у кућу). Тродимензионалност је изграђена на просторној дуалности. Димензија *сада* премешта се у димензију *тада*, која се *осадашњује* и у том *осадашњењу* поприма облик вечитог враћања, те израња у димензију *сада* која се разликује од примарног *сада*. Крајње *сада* је измењено причом која испуњава простор *куће*. У том светлу, простор збирке приповедака *Кућа на осами* можемо анализирати у неколико категорија просторности – пре свега као *простор разговора* кроз који се улази у *просторе историје, сећања и памћења*, а који израњају из *простора самоће*.

Писац/приповедач истиче своју усамљеност мотивом мора: „Оно је дошло једне ноћи у ову моју сарајевску самоћу, пробудило ме из првог сна и нагнало да слушам његову причу.” (Р, 93) С друге стране, простор самоће му је неопходан не би ли на изванредан начин омогућио причање: „У ствари, одувек је било тако. Само што се сада, у овој летњој тишини и великој самоћи, дешава још чешће и живље. У мени траје непрестано обрачунавање са градовима, и не само са градовима него и са малим, најмањим људским насељима.” (Ј, 111) Мотив самоће истиче и Јакова који је „усамљен и незадовољан” (ЈДД, 78). Овај мотив највише је развијен у приповеди „Животи”, иако је семантички присутан код свих јунака. Професор је „врста усамљеника и чудака” (Ж, 104) који живи у усамљеној кући коју други сматрају музејом (Ж, 104). Простор *куће* се на тај начин шири на семантичком плану у којем симболизација добија врхунац у оним деловима који су кључни не само за писца/приповедача, већ и за јунаке. Управо *простори самоће* постају доминантни у тренуцима *кризе* јунака која се не преошћава већ је увод у катастрофу, у стање смрти или пред смрт. Отуда хронотоп простора није попут хронотопа Достојевског код којег се простор манифестује *на прагу* као истицање кризе. Хронотоп простора у *Кући на осами* је типично андрићевски – праг је одавно прекорачен – он се чак изнова прекорачује не би ли се осветлила криза, те се јунаци појављују и приповедају *о* и *на* прагу своје коначне смрти. У том светлу, простор „већ индивидуалну егзистенцију човека, одређену условима и смештену у конкретан простор”<sup>19</sup> визуализује и у тој визуализацији наглашени *простори разговора* постају простори у којима патња, празнина и одјекивање егзистенције у времену одређују простор детерминисаности људске судбине.<sup>20</sup>

Као што смо претходно навели у тумачењу поетике наслова, синтагма „кућа на осами” у себе укључује опште и појединачно, а то опште подразумева складиште и чување онога што је разговором у осами спознато. Из тог разлога, синтагма у наслову збирке маркира значење које се нуди. То значење се усмерава према простору (кућа) а тек потом се атрибутом, којим се за њу везује уже значење, истиче једна врста осећања које истовремено конструише предметност једног простора (куће) који је омеђен атрибутом (осама). На феноменолошком плану кућа представља „средиште снаге”,<sup>21</sup> она је „у средишту света, она је слика универзума”<sup>22</sup> и у том светлу осликава *стање душе* те усамљеног приповедача у миру и тишини походе усамљеници жељни разговора у одсудним тренуцима. Треба имати у виду да јунаци не представљају подсвесна стања или стања уздицања,<sup>23</sup> већ сасвим насупрот, то су стања реалности, стања свесности која бивају вербализована, те су и сви разговори позиционирани у приземљу куће.

<sup>19</sup> Богуслав Зјелињски „Историозофска мисао у *Ex pontu* и *Немирима* Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. III–IV, св. 3, Београд, 1985, стр. 249.

<sup>20</sup> Исто, стр. 252.

<sup>21</sup> Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prevela s francuskog Frida Filipović, Gradac, Čačak, 2005, str. 32.

<sup>22</sup> A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, prevod i adaptacija dr Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšček, Isidora Gordić, Stylos, Kiša, Novi Sad, 2004, str. 453.

<sup>23</sup> Исто;

Са сваким посетиоцем, пространство куће се шири, па је кућа на Алифаковцу, која у себи баштини самоћу, кућа великог семантичког пространства у којој је почетак и крај Сарајево. Истовремено, простор се премеће и креће од Сарајева преко Мостара и Бања Луке, те у себе укључује даље просторе као што су Нови, Прибиловићи, Травник, и још шире, Штајерску, или неидентификована места (С., југ Француске, Ђеновски залив).

Да би прича била исприповедана, у причу је потребно ступити изнутра, тј. унутар куће покренути сећања и тада оно што је спољашње и свагдашње долази писцу/приповедачу насупрот свакидашњег. Јер, кућа је „једна од највећих сила интеграције за мисли, за осећања и снове човека”.<sup>24</sup> Управо таква је кућа на стрмом Алифаковцу, у којој писац/приповедач у први план поставља њену симболику, просторно је оријентишући у многим смеровима. Већ на самом почетку, писац/приповедач истиче да се кућа налази „при самом врху, мало подаље од осталих” (У, 11) кућа. Просторна осамљеност у себе призива осаму из наслова, која у себе сабира писца/приповедача и јунаке, осаму која се бокори у сусрету истока и запада „у атмосферу топлог људског пребивалишта” (У, 12). Како „становници ове куће не држе много до спољњег изгледа ствари” (У, 12), тако ни писац/приповедач не сагледава њену унутрашњост коју описује, али чији опис нам разоткрива ону врсту хибридности која се успоставља на свим плановима, па између осталог и на просторном.

Интересантан је начин на који се ликови просторно појављују. Бонвалпаша не улази код писца/приповедача, он „удара на моја врата и тражи да уђе преко реда, по праву свог бонвалског првенства које он сматра вечним, свудашњим и неприкосновеним” (Бн, 20). С друге стране, Алипаша се писцу приповедачу појављује испод прозора у неколико наврата, будући да „кроз јутарњу свежину, пројаше с времена на време бивши мостарски везир са својом пратњом” (А, 23). Овај јунак, прво виђен споља, „дискретно опомиње” (А, 23) на причу, на оно унутрашње. Први јунак који се код писца/приповедача појављује унутар куће је барон Дорн који „иде ходником на нечујним ђоновима” (Б, 37). На семантичком плану, улазак у кућу најављује заокрет у причи и смену не само простора о којем се приповеда већ и њихових времена. За разлику од претходних јунака, и геометар П. из С. прекорачује приповедачев праг и улази у велику приземну собу, која је једна од две собе у приземљу, „сумрачне” и „позади” (У, 11), али које погодују интимној исповести геометра.

Само прекорачење прага симболизује прелазак из спољног у унутрашње.<sup>25</sup> Тај прелаз се јавља након историјске тематизације, он је започет већ у „Барону” код прекорачење прага није експлицитно назначено. Семантички, тај прелаз представља знак интимизације јунака и приповедача. Затишје гласова које траже место у приповедачевој причи води писца у просторе сна и сећање на детињство које прекида звоно на капији и доводи Ромуалда Беранека у гостинску собу, од којег је „цела просторија била испуњена неком нелагодношћу и оловном тежином” (Ц, 65). Мотив капије такође представља прелазак преко прага. Из тог разлога просторна амбијентација изостала је код Јакова који је мирно ушао „поздравио се и сео природно” (ЈДД, 73), јер праг је одавно прекорачен, још у бароновој и геометровој причи, али којег писац испраћа у двориште, што истовремено значи и излазак из унутрашњег у спољашње. Ибрахим ефендија Шкаро није омеђен простором, као што не воли да буде дефинисан друштвеним статусом и нормама, те се само узгред напомиње да је „напустио моју собу” (П, 85). Ово је важно јер Ибрахим ефендија сабира у себи сва претходна прекорачења, спољашња и унутрашња, чиме је у први план истакнут *простор самоће*.

Самоћа писца повод је за посету једноличног таласања јужног мора или пак да се присети Ђеновског залива и путовања кроз јужну Француску, чиме се нова група приповедака просторно омеђава. Она је удаљена од усамљене куће на осами, али сама прича нађе свог писца и његову причу која је похрањена дубоко у просторима његовог памћења. У том контексту, збирка се завршава причом о Зуји која се „данас после подне, неочекивано и без одређеног повода, појавила у мом дворишту [...] Кад сам је угледао на капији, са њеним повеликим

<sup>24</sup> Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, str. 30.

<sup>25</sup> A. Gerbran, *Ž. Ševalije, Rečnik simbola*, str. 739.

завежљајем, подсетила ме на некадашње старице које су, кад би већ кренуле коме у посету, долазиле одмах на дан-два. И у кућу је ушла тако природно и спокојно као да ће свакако остати и на вечери и на конаку” (3, 122) док се приповедач на крају буди у самоћи јер у „соби је мрак и тишина потпуна” (3, 127).

Шта заправо ово за наше истраживање значи? То значи да је Андрић простор пажљиво припремао, јер горе наведени оквир представља ништа друго до *простор самоће* у који улази *простор разговора* из којег се враћа у *простор самоће*, амбијентацију у којој се временска нит *сада* покорава ванвремености и свевремености и постаје вечност. Управо из тога разлога су за нас важни почеци и завршеци, јер осим што временски погодују схематизацији приче и причања, они истовремено омеђавају простор почетка и завршетка разговора.

С друге стране, Андрић је у средишњим деловима приповедака донео другачије просторе које можемо поделити у неколико група. Прва група простора везана је за маркере – гробља – на којима јунаци почивају. Таквим обележавањем истиче се померање од *простора разговора* ка *просторима немира и/или смирења* које приповедач посебно истиче. То маркирање било је неопходно не би ли се мапа стварности уткала у мапу унутрашњости куће на осами. Гробља у генетичкој анализи простора представљају важну мапу коју нам писац/приповедач поставља ненаметљиво, и чини се успутно. Помиње се цариградско гробље где је сахрањен Бонвалпаша, Бања Лука у којој почива Алипаша, Штајерска где је преминуо барон Дорн, неидентификовано С. где је сахрањен геометар, гробница у баштенском зеленилу у којој треба да буде сахрањен професор, или су то пак опипљива и видљива места – кошевско гробље где почивају Јаков и Ромуалдо, гробље на Алифаковцу где је сахрањен Хамидага Шкаро или Осижек, где је сахрањена Ана. Уколико бисмо били прецизни са мапом, у њеној хронолошкој поставци, добили бисмо следећи распоред: Сарајево (оквир из којег све креће) – цариградско гробље – Бања Лука – Штајерска – гробље у С. – Осижек – Кошево – Кошево – Алифаковац – Нови – гробница у баштенском зеленилу – Алексића јазови.

Уколико узмемо простор који је везан само за Сарајево, видећемо да писац гради и просторну мапу куће. Штавише, на левој страни од центра Сарајева налазе се Ковачи, простор становања Бонвалпаше. Изнад Сарајева налази се Кошево и кошевско гробље у којем почивају два приповедачава посетиоца. Са десне стране налазе се Алифаковац и Атмејдан. Шта ова поставка значи за анализу *Куће на осами*? Уколико боље погледамо, видећемо да је у основи троугао, односно број три, три стране света, који симболизује темељитост, тачније, представља „израз интелектуалног и духовног реда.”<sup>26</sup> Амбијентација Сарајева отуда омеђава простор који твори духовну потку приче и причања. Будући да је код Андрића увек у питању хронологија, у овом случају и просторна, онда се није тако случајно Ибрахим ефендија Шкаро нашао управо на гробљу на Алифаковцу, средишњем месту, на којем се налази и осамљена кућа у којој борави приповедач. На тај начин писац још једном истиче средишњу приповетку збирке *Кућа на осами*, указујући управо на њену стваралачку радионицу, живо ткање приче које остаје након Ибрахим ефендијине посете.

Андрић је ове оквире усложио уносећи просторе којима бивају омеђени јунаци, те се на тај начин читава њихова *несталност* („Бонвалпаша”, „Алипаша”, „Барон”, „Циркус”), њихова *утемељеност* („Геометар и Јулка”, „Јаков, друг из детињства”, „Прича”, „Зуја”, „Робиња”) или пак њихова *свудашињост* („Животи”, „Љубави”). Прецизније, све су то места обавијена *простором самоће, страха и тишине*, једним емоционалним простором у којем јунаци на овај или онај начин остају сами, јер, како Флоренски истиче, простор симболизује стварност која се налази у времену.<sup>27</sup>

Већ на самом почетку, поглед на сарајевску долину је морао да буде отворен, те Андрић дописује лексему „отворена” (У, 11).<sup>28</sup> Ова отвореност подразумева не само поглед, већ и простор који се самарава погледом, тачније свеобухватан простор који улази у осамљену кућу

<sup>26</sup> Isto, str. 982.

<sup>27</sup> Pavel Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, str. 148.

<sup>28</sup> Вид: [Марија Благојевић], „’Увод’. Варијанте”, у: КИДИА III/11, стр. 133. НАПОМЕНА: видети прву напомену у поглављу о структури збирке приповедака *Кућа на осами*.

и ту се баштини. То је простор којем је отвореност неопходна не би ли саткао у себе једну хибридноћ. Из тог разлога он је сабрао не само дух источњачког и западњачког, већ изнад свега простор приче и причања. У том светлу, то је простор који није омеђен границама, те се гробови крећу од најлепшег цариградског гробља (*Бн*, 17), до оних који нису познати или се пак налазе у далеким пределима.

Женет истиче да је одређена фигура „истовремено форма простора и форма језика, то је сам симбол просторности књижевног језика у његовом односу са смислом”.<sup>29</sup> Осамљена кућа емитује просторе тишине у које улазе простори немира манифестовани у простору разговора и/или одломку разговора и воде у конструкцију *Другог* који се успоставља причом и причањем. Отуда почеци и завршеци представљају оквире, просторе сигурности из којих се улази у разговор, односно просторе помоћу којих се излази из разговара. Тај излазак омогућава враћање сну и/или тишини као исходишту онога што је исткано танким нитима мисли које писца/приповедача опседају и не дају мира.

Карактеристично је још једно премеравање простора. Док се у приповеткама које су прожете историјском тематиком простор јасно омеђава – простор познатог и простор непознатог који завирује у егзистенцијално биће јунака – дотле су у модерним приповеткама ти простори суптилнији, између јаве и сна, простори на међи, које је тешко упризорити (на пример, „Геометар и Јулка”, „Циркус”, „Робиња”, „Животи”, „Љубави”).

Није случајна реченица у „Алипаши” „Тада је сам остао на попришту.” (*А*, 23) након борбе за власт, јер ће празан физички простор населити метафизичка празнина самоће и страдања. За разлику од њега Бонвалпаша простор самоће жели да насели. „Човек отворен и широке руке, он се, чак и у овој неповерљивој и затвореној средини, слободно кретао и лако повезивао са људима свих вера и сталежа.” (*Бн*, 16), те се јунакова отвореност самерава његовом способношћу и карактером. Шетњама барона Дорна „по том граду, ведром и отвореном према југозападу, а мрком и душмански стешњеном према североистоку” (*Б*, 44), читава се унутрашњи простор скучености који се отвара јунаковом митоманијом која нуди отвореност и ширину простора „шета једне вечери оним слободним простором испод високих топола на Хисетима” (*Б*, 40). Отворен и затворен простор манифестује се и у приповеци „Геометар и Јулка”. Он је најављен јунаком који стоји иза отворених врата и писцем/приповедачем који држи неотворену књигу у крилу, а која се симболички премешта на геометрову унутрашњост и борбу са демонском женом чије очи су упрте у просторе потиснутих жеља и снова. Тек узгред, писац/приповедач нагласиће да су прозори на кући отворени (*Ц*, 59) што самерава простор куће и стваралаштва као спремност на причу и њено баштињење.

С друге стране, простор страха код Ибрахим ефендије је затворен, он се маскира причом и причањем као камуфлажом која му омогућава повучен и смирен живот „пријатан и користан свима, стран сам себи, а ником близак ни отворен” (*П*, 108). Прича о градовима и облику љубави затворила је писца/приповедача, који стоји испред отворених и јарко осветљених кафана (*Љ*, 116) насупрот малом бару који је већ био затворен (*Љ*, 116). На супротној страни стоји појам затворености простора који је доминантан код робиње која „премера простор у кавезу” (*Р*, 99), а у чијем се премеравању затвореност изједначава са губитком права на живот, и манифестује се једином реченицом коју јунакиња изговара „Нећу да дишем. Нећу!” (*Р*, 99). Затварање Алипаше у тамницу такође отвара егзистенцијалне побуде – Алипашин пут пада – које стоје у супротности са његовом биографијом и везировањем.

Поимање света изједначава се са поимањем простора.<sup>30</sup> Није ни случајно што су се све приче стекле у Сарајеву, које према Шкаљићевом тумачењу потиче од турске речи *saray* у значењу двор/палата.<sup>31</sup> Кућа на Алифаковцу, као што смо већ нагласили, баштини осаму. Симболички, она је морала да се повеже са простором у који је смештена. Двор/палата у овом

<sup>29</sup> Žerar Ženet, *Figure*, str. 38.

<sup>30</sup> Pavel Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, str. 252.

<sup>31</sup> Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Izdavačko preduzeće „Svjetlost”, Sarajevo, 1966, str. 550.

случају означавају писца/приповедача у свом повлашћеном положају у којем му јунаци долазе, јер он за њих представља узвишену личност. Истовремено, усамљена кућа на Алифаковцу налази на двор у којем поданици чекају да се испишу приче о њима и чују њихове мисли о животу. Исто тако није случајно што је управо Атмејдан место на којем је смештена Шкарина кућа, место на којем је убијен његов отац, будући да оно означава коњско сајмиште и хиподром,<sup>32</sup> дакле тркалиште на живот и смрт, тркалиште које живот замењује за причу. Отуда је „мноколики свет“<sup>33</sup> морао да буде исприповедан из неколико простора, и то из призме отворености која води у затворен простор приповедања – соба, двориште, капија, кућа. Затворен простор сједињује јунаке у времену приповедања „јединством места у циљу стварања неопходних услова за Разговор, као озбиљног занимања, као форме битисања и као једне од форми Дијалога у широком смислу речи. Андрићеве личности се често налазе у сличној ситуацији, пошто је она функционално неопходна причљивој природи његовог уметничког света.“<sup>34</sup>

Из тог разлога, ни мотив сна није сасвим случајан, јер снове које писац/приповедач доноси не представљају далеке пределе недосађаног и жељеног, то су снови који држе наративну линију и не означавају поједностављивање онога о чему се говори. Они обједињују путовање кроз простор и време, и на нивоу просторности омогућују логички потенцијал обједињавања наратива који се уобличава у кући на Алифаковцу. Чини се чак, да су приповетке у којима постоји елемент сна отвориле простор целовитости и јединства не само онога о чему се приповеда, већ пре свега јунака, јединственост живота у једном кључном тренутку – тренутку кризе.<sup>35</sup>

#### *Временски оквири збирке приповедака Кућа на осами*

Попут Достојевског који је своје јунаке првенствено замишљао у простору а не у времену, што му је посебно погодновало у тежњи за драмском формом,<sup>36</sup> Андрић своје јунаке прво смешта у простор (кућа). Простор се експлицира у приповеци „Барон” и на изванредан начин повезује јунаке који су некада били испод ове куће на осами. Овом напоменом, приповедач истовремено маркира усложњавање временских слојева. Насупрот Достојевском који своје јунаке драматизује у простору и нагони их да разговарају са својим двојником,<sup>37</sup> Андрићеве јунаци походе писца као авети и отварају временски план приповедања који се умишља у просторни, на тај начин се ширећи и обухватајући велике и далеке пределе.

Андрићево време је епско, дакле, хронолошко, и збивање „стоји наспрам посматрача и утолико што представља прошлост; у сећању се задржава и просторно и временско одстојање”<sup>38</sup> што је писац постигао на више начина. Првенствено треба истаћи да је тај однос, без обзира да ли је у питању *историја*, *сећање* или *памћење*, двострук. На једном полу, писац/приповедач се временски утемељује у време боравка у кући на Алифаковцу када га посећују сени, када се исповести дешавају. На другом полу истакнуто је време о којем се приповеда (животи ликови). Време о којем се приповеда писац/приповедач обликује у једно приповедно време, које се протеже на дужи временски период. Јер, да би питао *одакле*, што је за Штајгера једно од основних одлика епског песника, неопходно је постојање једног чврстог *овде* које одређује знање питања и на тај начин утемељује прошлост коју није могућно

<sup>32</sup> Isto, str. 105.

<sup>33</sup> О. Л. Кирилова, „Структура аутора у Андрићевој поезици: од 'Пути Алије Ђерзелеза' (1919) до *Куће на осами* (1976)”, стр. 329.

<sup>34</sup> Исто;

<sup>35</sup> О сну више погледати у: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 217.

<sup>36</sup> Isto, str. 82.

<sup>37</sup> Isto;

<sup>38</sup> Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogleđi*, prevela Drinka Gojković, Prosveta, Beograd, 1978. str. 100.

променити,<sup>39</sup> али ју је могуће исприповедати. У том правцу није сасвим случајно представљање не само у уводној приповеци, већ у свим микро почецима и микро завршецима. И уводна приповетка и микро структуре исцртавају и истичу *сада* од *некада*. На приповедном нивоу писац/приповедач настоји да у свакој приповеци исцрта *некада*, пружи преглед онога што је познато (историја, сећање памћење), не би ли потом завирио у дубоке поноре бића сазнања, и из њега изишао у простор *сада*. Отуда Андрићево приповедање маркира ово *сада* као време из којег све проистиче и проиходи, *сазнање* ка којем се тежи и у које се понире. Суштинско искуство модерног човека сведено је на „егзистенцију без трајања. Она је увек у садашњем тренутку.”<sup>40</sup> Тај садашњи тренутак читује се у карактеризацији јунака, њиховим личностима које су увек присутне. Зато се приповедање изједначава са трајањем. Јер, трајање представља стварност.<sup>41</sup>

Као што смо видели у поглављу у структури, доминантна су два времена којима је истакнут мотив двојства – приповедно време и време приповедања, односно време сећања на боравак у кући на Алифаковцу и време сећања које је условљено поларитетом памћење/сећање у исповести јунака једног пролазног времена које речи кључеви омогућавају. То нису изузетни јунаци, али су изузетне и посебне њихове судбине које живе у историји, сећању и памћењу. Оба ова времена имају функцију обједињавања пролазности и вечности. Јер, приповетке су исприповедане из појма *заборава* који се „на посебан начин веома приближује значењу сећања и памћења. Исто им је коначно станиште – бескрај времена и вечност”.<sup>42</sup> Како смо указали у поетици почетака и завршетака, оба времена аспекта, време приповедања и време о којем се приповеда, указују на време из којег приповедања проистичу и време у којем се приповедање уобличава. Време о којем се приповеда концептуализује јединство приповеданог приповедним временом у којем се позиционира писац/приповедач. Стога, време о којем се приповеда неминовно проистиче из времена приповедања, тачније егзистенција проистиче из доживљеног и проживљеног, из дефинитивних судбина јунака. Јер, чин сазнања враћа „мислеће или хотеће створење на првобитни и јединствени тренутак његове егзистенције.”<sup>43</sup> Тај тренутак егзистенције, управо његов крај из којег се рађа сазнање пролазности трајања, приповедање утемељује у безвремености. А лик човека „може да се прикаже само кроз јединствен закон његовог живота”, односно „обликом личности у времену.”<sup>44</sup>

Протицање времена ситуирано је у осамљену кућу на Алифаковцу. Појединачне приповетке указују да „Андрић у свом приповедању не настоји да транспонује или реконструише време, већ да у њему препозна константне вредности”,<sup>45</sup> ону универзалност кључну за приповедни аспект. У том правцу, „*hronos* као протежно трајно схваћено време 'декларативно' наткриљује и превладава *kairos* као преломно-кризно схваћено људско време и с њим повезано индивидуално-егзистенцијално и колективно-историјско постојање”.<sup>46</sup> А то значи да прича наткриљује време. Тачније речено, *kairos* припада јунацима у њиховој егзистенцији на прагу, док *hronos* припада приповедачу који у овом случају није хроничар, већ неми слушалац и саучесник људских судбина обухваћених разним временима и догађајима. Писац/приповедач обликује универзалне приче спајањем „различитих временских планова”<sup>47</sup> у једну тачку, у време приповедања, коју писац доноси хронолошки. У том светлу, можемо рећи да на временском плану, приче долазе сукцесивно у времену, од турских преко

<sup>39</sup> Isto, str. 101.

<sup>40</sup> Žorž Pule, *Čovek, vreme, književnost*, preveli Ivanka M. Čemerkić, Dana Milošević, Mirjana Vukmirović-Mihailović, Nikola Bertolino, Ivan Čolović, Branko Jelić i Sreten Marić, Nolit, Beograd, 1974, str. 47.

<sup>41</sup> Isto, str. 69.

<sup>42</sup> Мила Стојнић, „Функционисање времена у прози Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 230.

<sup>43</sup> Žorž Pule, *Čovek, vreme, književnost*, str. 48.

<sup>44</sup> Pavel Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, str. 163.

<sup>45</sup> Мила Стојнић, „Функционисање времена у прози Иве Андрића”, стр. 225.

<sup>46</sup> Тихомир Брајовић, „'Судњи час лепоте'. Амбивалентно лице модернитета у роману *На Дрини ћуприја*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIV, св. 22, Београд, 2005, стр. 302. 278–315.

<sup>47</sup> В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije – Semiotika ikone*, str. 101.

аустријских до модерних времена. Није случајно што се након модерних времена враћају турска времена („Прича”), јер Хамидага представља вертикалу унутар појединачних простора и времена из којих се рађа поетика грађења приче<sup>48</sup>. Исто тако, приповетка „Зуја”, која је маркирана турским временима, није се без разлога нашла на самом крају. У првом случају („Прича”) реч је о структурној схематизацији и обједињавању на временској тачки у универзалност поетике приче и причања. У другом случају („Зуја”) реч о заокруживању структуре, спајању почетка и завршетка, једном савршеном кругу, у којем се ишчитава универзалност.

Успенски на неколиким примерима показује да у приповедању „постоји синтеза ретроспективне и синхроне тачке гледишта”, те „да се цела радња, уопште узев, збива у прошлости, али у тој прошлости причалац заузима синхрону позицију”, док спојем ових двеју тачака гледишта добија се „значање 'садашњости у прошлости’”.<sup>49</sup> У случају *Куће на осами* то је садашњост приповедачаевог утемељења, садашњост која се збила у блиској прошлости, а у којој су се сјединиле појединачне временске манифестације. Сједињавање оделитих временских манифестација изнедриле су јунака који „тражи своје искуство присуства у приповиједању: у саопштавању своје приче која га и конституише.”<sup>50</sup>

Рикеровим терминолошки речником исказано, писац/приповедач се оглашава *сада* (садашњост садашњости) у презенту (људи приступају послу, он расејано гледа слике и предмете око себе, он очекује, тражи, труди се, ослушкује и обилази не би ли се сав претворио у причу) из садашњости прошлости (он се окупао и доручковао, али је „пун” „безобличних и безимених ноћних снова” (*V, 12*)). Садашњост садашњости означава тренутак упризорења,<sup>51</sup> односно тренутак у којем приповедач наговештава да су то приче, тј. сећања која тренутно записује и доноси од пре неколико година, где је провео цело једно лето. Неколико месеци проведених у кући на Алифаковцу, садашњује се после неколико година се у виду прича и причања, у једну врсту „памтећег очекивања”.<sup>52</sup> Тај временски аспект потпомогнут је презентом, зато што као приповедач „у овом тренутку то могу да учиним”<sup>53</sup> И то је приповедно време.

Приповедано време је пре неколико година, док је време о којем се приповеда ширег опсега (два века). Овај временски опсег не би био могућ без успостављања просторне димензије – куће у којој се сабиру сва сећања. Приповедач се из бивствовања у времену<sup>54</sup> премешта у бивствовање ка смрти,<sup>55</sup> које се огледа у времену делања и патње јунака, не би ли човека приказао у егзистенцијалној равни у којој се прошлост оживљава казивањем. То причање које треба да води у разумевање „није ништа друго до 'настављање' тих неисказаних повести”.<sup>56</sup> Причање лица из различитих времена треба да успостави сазвучје трагичких судбина и да их обједини – у сваком времену човек је у егзистенцијалној кризи. Та криза намеће се као криза времена у којем се живи, али је истовремено и свеобухватна – зло и патња су вечни, само је другачија њихова манифестација.

Да би се дошло до манифестације зла неопходно је разумевање писца/приповедача. Разумевање се у овом случају поима као „егзистенција или вријеме у својему самоодређењу. Бивајући у времену, човјек бива као историјско биће, што упућује на однос између

<sup>48</sup> Уп.: Branka Brlečić-Vukić, „Prostor i vrijeme unutar *Proklete avlije*”, 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, Задужбина Иве Андрића, Београд, 1981, стр. 392.

<sup>49</sup> В. А. Uspenski, *Poetika kompozicija – Semiotika ikone*, стр. 107–108.

<sup>50</sup> Желимир Вукашиновић, „Вријеме, живљење и *poiesis*. О смислу приповедања и човековом песничком становању”, стр. 66.

<sup>51</sup> Pol Riker, *Vreme i priča I*, prevele s francuskog Slavica Miletić (prvi deo) Ana Moralić (drugi deo), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993. str. 82.

<sup>52</sup> Исто, стр. 86.

<sup>53</sup> Исто, стр. 82.

<sup>54</sup> Исто, стр. 85.

<sup>55</sup> Исто, стр. 84.

<sup>56</sup> Исто, стр. 100.

примордијалног времена или бивствовања при смрти и историје. Овај однос чини историјско вријеме које, у контексту херменеутичког проблема посредовања искуства, евидентира фактицитет кашњења сазнања које преко слутње и фактицитета бивствовања при (ка) смрти, наглашава будућносни карактер овремењења историје. Битни гносеолошки проблем јесте, дакле, чињеница да сазнање касни што осујећује сваки покушај да се човјеков начин бивствовања неутралише до безбрижности и индиферентности. Зато се и треба питати да ли је драма субјекта уистину окончана?<sup>57</sup> Драма субјекта у *Кући на осами* се реализује у времену, те се оно што је познато прелива у оно што је изговорено. Та напоредност ишчитава се у кључу „синтезе разних тачака гледишта“<sup>58</sup> разних временских слојева који драму егзистенције појме као вечну и непремостиву и вечно присутну. Апстрактност времена животне стварности снажније је детерминисано од простора, оно је, како истиче Кате Хамбургер, егзистенцијалније.<sup>59</sup>

На аспекте отвореног и затвореног временског плана уметничког дела указује Лихачов. Он ће истаћи: „С једне стране, време књижевног дела може да буде ’затворено’, увучено у себе, да се одиграва само у границама сижеа [...] С друге стране, време дела може да буде ’отворено’, укључено у шири ток времена, који се развија на подлози тачно одређене историјске епохе.“<sup>60</sup> На овом трагу можемо говорити о једној широј временској перспективи која се обједињује затвореношћу. Она је маркирана појмом *сада* и отвара временске планове који се шире и у том ширењу пуне значењем временски план осамљене куће, план који је отворен у својој затворености. Прецизније речено, време *Куће на осами* отворено је у границама времена о којем се приповеда, док је време приповедања затворено. Из те затвореност бокори се отворено време субјеката који приповедају своје кризе.

Како би обухватио шири временски опсег приповедања, писац је посегао за оним приповедним моделом који обједињује време о којем се приповеда и време приповедања, ону тачку у којој се све временске осе сливају и у том сливању уједначавају на плану егзистенција. Да би истакао план времена приповедања, писац/приповедач ће нагласити да су то „сећања из те куће и из тог времена“ (*У, 12*), времена у којем се појављује одређена „смртоносна пустош времена“ (*У, 13*) утемељена у садашњости која растаче егзистенцијално упориште писца/приповедача. Он у боравку куће на Алифаковцу успоставља своју егзистенцију која стоји насупрот свакидашњег и урања у свагдашње, у време о којем се приповеда. Смена приповедних времена успостављена је почецима и завршецима приповедања, *онда* у *сада*. Другачија манифестација времена присутна је у времену о којем се приповеда. Дух времена о којем се приповеда урођен је у оријентално, које смењује аустријско/западњачко, и испловљава у модерна времена. Темпорална равна времена о којем се приповеда носи са собом упоришне тачке егзистенцијалних криза које су обухваћене антагонистичким сукобом јунака са самим собом у неминовности онога што исходи. Онтолошки смисао бивствовања човека „као бивствовања пре смрти, јесте временитост. Проналазећи се у времену човјек се креће ка истини (свога) бивствовања.“<sup>61</sup> Тихомир Брајовић у роману *На Дрини ћуприја* запажа „у основи модерно, *релативистичко* поимање темпоралности као проблема променљиве *перспективе* и тачке гледишта појединца или колектива“<sup>62</sup> *Релативистичко* поимање темпоралности у *Кући на осами* маркирано је судбинама јунака. То су судбине које време обједињују у универзалну тачку кризе субјеката. Приповедањем о њима, оне постају вечне.

<sup>57</sup> Желимир Вукашиновић, „Вријеме, живљење и *poiesis*. О смислу приповедања и човековом песничком становању”, стр. 66.

<sup>58</sup> В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije – Semiotika ikone*, str. 98.

<sup>59</sup> Käte Hamburger, *Logika književnosti*, str. 70.

<sup>60</sup> Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, превео Димитрије Богдановић, Београд, 1972, стр. 255.

<sup>61</sup> Желимир Вукашиновић, „Вријеме, живљење и *poiesis*. О смислу приповедања и човековом песничком становању”, стр. 66.

<sup>62</sup> Тихомир Брајовић, „’Судњи час лепоте’. Амбивалентно лице модернитета у роману *На Дрини ћуприја*”, стр. 278–279.



Време о којем се приповеда испреплетено је временом јунака и временом кризе. Време кризе и време приповедања јесте „време 'последњих магновења свести' пред смртну казни или самоубиство” и оно се изједначава са временом „кризе уопште. Све је то на прагу, а не биографско време које се доживљава у унутрашњим просторима живота далеких од прага.”<sup>63</sup> Време јунака је биографско време, док је време кризе омеђено – оно се манифестује у годинама. Прецизније речено, шири опсег времена (цариградско време, време Алипашине власти, аустријско време Босни, послератно време, време Џелалудинпаше, време последњег рата са Турцима, време турских освајања Херцеговине, време детињства) сужава се у један тренутак који је од егзистенцијалне важности за јунака. Истовремено, оно је и кратког трајања. То су бродоломи и падови, кризе и посртања на путу ка смрти. У том правцу шири временски опсег контекстуализује време кризе.

Узмимо за пример приповетку „Бонвалпаша” чији јунак проводи готово две године у Сарајеву, при чему је било неопходно истовремено нагласити да се никада не појављује као јунак из цариградског времена, већ управо и баш као јунак који је на прагу преласка у ислам. Исто тако, иако је Алипашино време дуже – деветнаест година, из којег приповедач издваја кључне тачке – оно у себи сажима само један тренутак егзистенције јунака – две недеље пред смрт. Када су у питању модерна времена, приповедач се из сада сели у „послератно време” (*ГЈ*, 47) које омеђава брачне бродоломе геометра и Јулке. Најексплицитнији пример можда има приповетка „Прича” у којој се време шири причом и причањем. Ширење временске перспективне омогућено је темпоралном равни која у себи сажима и из себе бокори причу као нешто изван времена и стварности, као вечно трајање. Управо то вечно трајање представља тачку за којом сви јунаци трагају. Вечно трајање приче и причања реализовано је *сознањем*.

Уколико знамо да је сећање у времену, док је памћење уткано у мапу апстрактног времена,<sup>64</sup> онда је јасно зашто јунаци бирају само један егзистенцијални тренутак. Тај егзистенцијални тренутак баштини све тренутке. На пример, робиња се у својој егзистенцијалној кризи одређује према ономе што је њој познато, а нестанком познатог нестаје и живота. У том *сознању*, памћењем се, које ову приповетку одликује, ствара апстрактна мапа времена у којој све кратко траје. То кратко трајање обележено је смрћу. Не сасвим случајно, на Јагодину судбину посредством памћења симболично се надовезују „Љубави” и „Животи” у својим супротностима и борбама, али не и у смрти. Јасно је да је после Јагодине трагичке судбине тешко приповедати о смрти као таквој, већ се она даје у знацима и сентенцама као заменама за живот у времену.

Појам *тренутка* је за анализу времена од велике важности, јер омеђава време о којем се приповеда, јунаке и њихове тескобе. На самом почетку писац/приповедач истиче потребу за причом и њеним уобличавањем „у тренутак једног призора, у једну једину помисао или покрет тога лица” (*У*, 12–13). Шта на приповедном нивоу означава тренутак? Бонвалпаша се „ни за тренутак не устручава да буде оно што је” (*Бп*, 19), „сваки тренутак” (*Б*, 40) у бароновом животу повод је за митоманију, али истовремено и за „спасоносни тренутак” (*Б*, 42) особе које би поверовала у његове лажи. Само један тренутак потребан је геометру да искористи и представи се приповедачу, тренутак који јунак у правом времену није искористио (*ГЈ*, 48). Тренутак „великог тријумфа” (*Ц*, 64) обележио је циркус „Велер” у приповедачевим дечачким данима, али и само један тренутак којим је Ромуалдо завршио своје приповедање (*Ц*, 71). Јаковљево приповедање обележено је апелом над којим „на тренутак” (*ЈДД*, 82) застаје. Тренутак стварности огледа се у очима које се само на тренутак отворе (*Р*, 98), али исто тако је само један тренутак потребан да се стражар удаљи и да јунакиња изврши своју намеру (*Р*, 99). Професорова несигурност одигривала се у тренутку који је „неухватљиво кратак тренутак” (*Ж*, 105) а који је истовремено и довољан да се започне сагледавање испод маске. Зуји је такође био потребан само тренутак беспослености па да одлута „иза високих наслага јелове грађе” (*З*,

<sup>63</sup> Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 244.

<sup>64</sup> Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, str. 32.

124), и само тренутак да се деси неочекивано. У том светлу, тренутак упризорује моменат сазнања које проистиче из саме егзистенције живота на прагу.

Уколико сагледамо у целини осамљену кућу на Алифаковцу, запазићемо простор у који су се слила стања криза, владања, страсти, љубави. Тај простор је временски манифестован хоризонтално и вертикално. Хоризонтална временска манифестација указује на двоструку хронологију окарактерисану ређањем приповедака и животних прелома. Вертикална временска манифестација омеђена је страстима. Пресек ова два временска плана упризорује „двострукост”, укрштај спољашњег и унутрашњег. Укрштај ове две линије чини да простор *Куће на сами* баштини време пролазности, у бити хронолошко време, које се приповедањем у осами утемељује у свом трајању (појам приче и причања). То је темпоралност у атемпоралном простору која постаје апсолутна. На том фону, дијалогски однос приповедака баштини садашњи тренутак, тренутак приповедања који је кључан, јер се смисао ишчитава из њега, а не из прошлости, односно времена приповедања.<sup>65</sup>

За Хегела хармонија „се састоји, с једне стране, у тоталитету суштинских страна, а, с друге стране, исто толико у укинутости њихове чисте супротности, на основу чега се њихова узајамност и њихова унутрашња повезаност испољавају као њихово јединство.”<sup>66</sup> Сагласје се читава у јединству простора и времена, те је и на временско-просторном плану Андрић уобличио јединствену композицију. „Просторне појединости Андрићеве слике света нису само конкретизација простора, већ и оног смисла који описани догађај, стање или збивање добијају у целини дела. Као што време у Андрићевој литерарној евокацији прошлости, није само квантификацијски димензионирано, већ и семантички обојено историјски одређеним егзистенцијалним примерима, прелазећи из празне у испуњену наративну хронологију, тако се и простор конкретизује у развијенијој наративној топографији, то јест, кроз посебну семантику места догађања, која може да добије и знатнију уметничку сугестивност.”<sup>67</sup>

Имајући на уму претходну анализу, можемо рећи да је Андрић просторно-временске односе обликовао према јунацима, композиционо, стварајући групе јунака у речима-кључевима – у историји, у сећању и памћењу, али истовремено обједињујући речи-кључеве (Зуја), те је у том аспекту интересантна временска групација ликова. Историјске личности бивају омеђене својим историјским подацима, али и оним кључним сазнањем, иако их временски план не спаја. Јунаци из приповедачевог сећања обједињени су модерношћу и изласком из онога што је писцу приповедачу непознато у познато. Мотивом памћења у први план истакнути су аспекти свеобухватности и вечности утемељених у временским димензијама које се преплићу. Разасут временски аспект обједињен је не само тематско-мотивски, већ изнад свега просторно, чиме је савладано време у времену, тј. време које је у причи постало универзално. А све то како би у први план испливала трагична људска судбина која се уздиже изнад простора и времена.

<sup>65</sup> Више о овоме: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 120–121.

<sup>66</sup> G. V. F. Hegel, *Estetika I*, str. 140.

<sup>67</sup> Стојан Ђорђевић, „Андрићев ’Зеко’ – семиотика простора”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIX, св. 27, Београд, 2010, стр. 241.

Андрићев стваралачки израз, како је примећено још поводом *Проклете авлије*, „стоји на висини великих и модерних писаца”, исписан је „једноставним и пластичним” језиком, чија реченица израста из вуковске традиције.<sup>1</sup> Задржимо ли се на прозном опусу, читаво Андрићево дело лежи у традицији, док рани лирски опус, лирика и лирска проза – *Лирика, Ex Ponto, Немири* – његове „лирске исповести” представља „израз једне индивидуалне, субјективне несреће, али и немоћи, која је своје ја пројигирала на читав свет”.<sup>2</sup> Овај Живковићев увид указује на писца који израста из традиције (Вук и Његош), али који истовремено ту традицију надограђује. Једном приликом, Андрић је нагласио да сваки „говор о стилу и језику треба отпочети једноставном реченицом Љубе Стојановића: ’Вук је творац српске прозе и стила.’” (НСЈ, 35) Главну одлику тог стила чини *језровитост*,<sup>3</sup> која израћа из једноставности и „доказује да се без множине и разноликости атрибута може” (НСЈ, 41). Истовремено, њена интонација „извире из *основног* идејног става Андрићевог према животу” чија је главна одлика „антитетичка” и „контрасна структура” пишчеве мисли и реченице.<sup>4</sup> То у основи подупире и Андрићев став да је „једноставан стил и најтежи стил” (НСЈ, 42), што писац поткрепљује Гогољевим исказом: „До једноставности треба нарасти.” (НСЈ, 42) То нарастање Андрић види у вуковској традицији која представља укрштај виђеног и чувеног: „Ја сам овде желео да *чујем* како народ наш по овим крајевима *говори* и да *видим* како *живи*.” (НСЈ, 46)

Обимна преписка са издавачима похрањена у Архиву Српске академија наука и уметности указује нам да је Андрић неговао и чувао свој језик, а неретко и западао у расправе када су издавачи језик мењали, на тај начин мењајући читав смисао реченице, а самим тим и значењског слоја приповетке. Најбољи пример Андрићеве борбе за чист изворни језик представља преписка са Матицом хрватском из 1947. године око издања збирке приповедака, Ivo Andrić, *Pripovijetke*, Matica hrvatska, Zagreb, 1947.

„Иво Андрић – Матици хрватској  
Београд, 23. V 1947.

Београд, 23 маја 1947 г.  
Призренска ул. 9

Тajништву Matice Hrvatske

Z a g r e b

Primio sam vaš paket sa mojom knjigom Pripovijetki. Već površan pregled pokazao mi je da su u mom tekstu na mnogo mesta menjani i jezik i pravopis, i to menjani ne samo grubo i nepismeno, nego čak i nedоследно. Hrišćanin u kršćanin, vaduh u uzduh, uslov u uvjet, okretao, metao, shvatao u okrećao, mećao, shvaćao, odpreta u odpreće, posmatrati u promatrati, hljeb u kruh, problijedje, pobijelje, pocrvenje u problijedi, pobijeli, pocrveni, čak je stih nar. pesme 'Razbolje se Džerzeleze...' izmenjen u „Raboli se...”, izbješnje u izbješni, bolešljiv u boležljiv, svitanje u svićanje, tačka i tačan u točka i točan, četvero u četvero, bjeličast u bjelkast, veza i vezan u sveza i svezan, nevjerovatan u nevjerojatan, drhat u drhtaj, itd. Činjene su i druge neopravdane i nerazumljive izmene. Trajni glagolski oblici menjani su u svršene. Mnoge su reči menjane tako da znače nešto sasvim drugo ili da

<sup>1</sup> Драгиша Живковић, „Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића”, у: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. V, Просвета, Београд, 1997, стр. 282.

<sup>2</sup> Драгиша Живковић, „Епски и лирски стил прозе Иве Андрића”, у: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. V, Просвета, Београд, 1997, стр. 306.

<sup>3</sup> Драгиша Живковић, „Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића”, стр. 285.

<sup>4</sup> Исто, стр. 290.

ne znače ništa. N.pr. kukavac u kukavica, žensko u ženska, hoditi u hodati, uvraćati u uzvraćati, utnuo-la u otrnuo-la, izmahnu u zamahnu, odčepiti u očepiti, streme u strše! itd.

Na taj način su na preko sto i devedeset mesta izvršene uvek neopravdane a često besmislene izmene.

Uzgred napominjem da sam naišao na preko sto i trideset štamparskih grešaka, a možda ih ima i više. Velika većina tih grešaka su grube da čitalac ne može ni pogoditi šta je pisac hteo reći, ili da potpuno izopačuju smisao. Pojedine greške su takve da se čovek pita da li nisu i one rezultat redaktorovih izmena. N.pr. str. 39 psuje umesto sanja, str. 68 crne noći umesto prve noći, str. 133 poglede umesto pokrete, str. 204 čudna prepirka umesto žučna prepirka, str. 204 krati satove umesto kviri svatove, str. 222 da ga puste umesto da ga upute, str. 232 zlobom umesto zlovoljom, itd. Na str. 203 i 205 ispuštene su kraće rečenice, a na str. 234 čitava stranica originalnog teksta!

I usmeno i pismeno bilo je između nas utvrđeno da tekst ostaje neizmenjen. Ni pismena ni usmena obaveza nije održana.

I Matica Hrv. i Nakladni Zavod Hrvatske zatražili su od mene u svoje vreme pristanak da objave moje knjige na latinici, za hrvatsku publiku. To je bilo prilikom kongresa, u vezi sa razgovorima o što tešnijoj saradnji i što življijoj izmeni između naših centara. Odazvao sam se najspremnije tome pozivu i N.Z. Hrvatske izdao je Travničku hroniku ne izmenivši, kao što je logično i lojalno, ni jedne reči u tekstu. Tajništvo Matice Hrvatske postupilo je drugačije.

Moja je želja bila da doprinesem i opštoj saradnji u novom duhu. I posle ovog ružnog iskustva ja ću raditi na tome koliko god budem mogao, ali, ovu knjigu 'Pripovijetke' sa ovako nesavesno i samovoljno menjanim tekstom neću nikad priznati kao svoju. Stoga ne mogu primiti ni honorar za nju i molim tajništvo da mi ga ne šalje.

Sa celom stvari upoznaću Upravu Saveza književnika Jugoslavije.

Smrt fašizmu - Sloboda narodu!

I .A .”<sup>5</sup>

Наведено писмо у целости репрезентује Андрића као писца који је изузетно водио рачуна о сваком месту у уметничком тексту. Наведене измене упризорују израз који семантички план приповедања измешта из пишчевог дискурса и самим тим из пишчеве воље. У таквом изразу, читалац грубе супстанцијалне неауторизоване измене речи не може да увиди, због чега долази до грубе измене слике света, карактера јунака и/или његовог понашања.

У светлу језичко-стилских измена „занимљива је преписка везана за припрему и издање сликовнице *Приче из детињства*, будући да потврђује пишчев став по питању језичког изрази. Дана 14. 3. 1967. директор 'Наше дјеце', Петар Анушић, шаље Андрићу следеће писмо које наводимо у целини:

'Drug:  
IVO ANDRIĆ, akademik  
književnik  
HERCEG NOVI

Poštovani družo Andriću,

Slobodni smo obratiti se na Vas u vezi štampanja Vaše slikovnice 'PRIČE IZ DJETINJSTVA'.

Naše preduzeće predvidjelo je štampanje spomenute slikovnice u dvije jezičke mutacije i to latinicom i ćirilicom. Iz tog razloga slobodni smo Vas zamoliti za Vaš pristanak, odnosno dozvolu da bi izdanje latinicom, namijenjeno djeci iz Hrvatske štampali ijekavštinom, dok bi izdanje ćirilicom ostavili u vašem izvornom rukopisu, tj. ekavštinom.

Ovu molbu upućujemo na Vas iz više razloga, jer je to već uhodan i uobičajen način izdavanja obzirom na naša jezička područja.

<sup>5</sup> „Преписка између Иве Андрића и Матице хрватске”, приредила Невена Тодоровић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXX, св. 28, Београд, 2011, стр. 36–37.

Kako se Vaša slikovnica nalazi u završnoj fazi rada to Vas najljudnije umoljavamo za što hitniji odgovor. Po Vašoj želji odmah Vam možemo dostaviti rukopis ako želite lično provesti ijekavizaciju Vaših pripovijedaka.

U očekivanju Vašeg cij. odgovora  
s odličnim poštovanjem

Direktor:

/Petar Anušić/

<својеручни потпис Петра Анушћа>

Наш писац на овај допис није одговорио, због чега му руководилац издавачке делатности 'Наша дјеца', Жељко Швирг, поново шаље допис 18. 4. 1967, који такође наводимо у целини према извору:

'Drug –  
IVO ANDRIĆ, akademik  
književnik  
BEOGRAD  
Proleterskih brigada br. 2a

Mного поштовани друже Андрићу!

Izdavački odjel, izdavačko štamparskog poduzeća 'NAŠA DJECA' u Zagrebu, ponovo se obraća na Vas u vezi štampanja Vaše slikovnice 'PRIČE IZ DETINJSTVA'.

Prije više od mjesec dana, odnosno 14. 3. o. g. uputili smo Vam dopis u Herceg Novi, ali smo nakon tog saznali iz dnevne štampe da ste na putu, pa pretpostavljamo, da naš dopis niste primili, te se radi toga ponovo obraćamo Vama slijedećom molbom:

izdavačko štamparsko poduzeće 'Naša djeca', želi Vašu slikovnicu 'PRIČE IZ DETINJSTVA' štampati u više jezičkih mutacija za djecu u našoj zemlji. Zato smo slobodni obratiti se Vama sa zamolbom za Vaše odobrenje, odnosno pristanka za realizaciju našeg plana. Želja nam je da omogućimo svoj djeci naše zemlje, da čitaju Vaše 'PRIČE IZ DETINJSTVA', pa zato želimo štampati iste na slovenskom, makedonskom, srpsko-hrvatskom, a možda i na nekim manjinskim jezicima.

Specijalno se obraćamo na Vas za izdanje srpsko-hrvatskog jezika, obzirom na dva jezična područja s time da nam dozvolite ijekavizirati Vaše priče za djecu u Hrvatskoj i štampanje latinicom, dok bi za srpsku djecu Vaše priče štamпали u ekavštini i ćirilicom.

Isto tako Vas molimo za Vaš načelni pristanka štampanja Vaših 'PRIČA IZ DETINJSTVA' na nekim stranim jezicima, u našem izdanju, jer za to postoje mogućnosti.

Što se tiče naših obaveza prema Vama, razumljivo je, da ćemo za svako izdanje, sporazumno, utanačiti visinu honorara i sve obaveze u duhu Zakona o zaštiti autorskih prava itd.

Kako je naša priprema u završnoj fazi za štampanje Vaše knjige to Vas molimo za odgovor što prije. Napominjemo da smo predvidjeli Vaše 'PRIČE IZ DETINJSTVA' izdati u luksuznoj grafičkoj opremi, sa tvrdim uvezom i plastificiranim koricama. Ilustracije u boji izradio je ak. slikar Vilko Gliha Selan, koji je u svoje vrijeme radi toga bio kod Vas u posjeti sa direktorom poduzeća drugom Anušićem.

U očekivanju Vašeg cilj. odgovora  
s odličnim poštovanjem

Rukovodilac izd. djelatnosti:

/Željko Švirg/

<својеручни потпис Жељка Швирга>

Одговор нашег писца сачуван је на две копије дактилограма који доносимо према извору десете архивски пагиниране странице архивске грађе Личног фонда Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 3236, будући да је лист целовит. Наиме, Андрић одговара 29. априла 1967. године следећим дописом:

Dragi družе Švirg,

Primio sam Vaše pismo od 18. o. m. Kad sam, u svoje vreme, predstavnicima vašeg poduzeća, na njihovo traženje, dao tri moje crtice, koje ste želeli da izdate u edicijama 'Naša djeca', učinio sam to da bih izišao u susret njihovoj želji, a sa uverenjem da će moj tekst biti objavljen onakav kakvog sam ga dao, kao što to biva u drugim zagrebačkim izdavačkim kućama, časopisi<ma> ili dnevnim listovima u kojima saradjujem. Sa strane vašeg poduzeća nije takodje tada bilo nikakvih primedaba ni uslova odnosno moga teksta i načina njegovog štampanja.

Žalim stoga što Vaše predloge, da sada naknadno menjam moj tekst sa ekavskog na ijekavski govor, ne mogu prihvatiti. Da mi je to kazano onda kad je moj prilog tražen, ili docnije, kad je kod Vas primljen, ja bih već tada bio rekao da pod takvim uslovima ne mogu dati svoj prilog.

Da je bilo moguće da moje crtice štamplate onakve kakve sam Vam ih dao, bez jezičkih izmena, radovao bih se da ih vidim u Vašim izdanjima. Ali, pošto to, sudeći po ovom Vašem pismu, nije moguće, ne mogu dati svoj pristanak na njihovo štampanje. Bio bih Vam zahvalan kad biste mi zgodnom prilikom rukopis vratili.

Žalim što se ova moja saradnja sa Vašom kućom nije mogla ostvariti.

Sa poštovanjem i dobrim željama,  
/Ivo Andrić/

Ова преписка потврђује наше закључке из Првог кола КИДИА када је у питању став нашег писца према језику. Према сачуваној и доступној преписци штампање је завршено у септембру 1967. године без мењања особина пишчевог језика, сем у једној речи, и то у оба издања (укус/ окус) која у аутографу није потврђена.”<sup>6</sup>

На основу наших истраживања обимне преписке са издавачима, Андрић је слао „чист” текст за штампање у којем би се потом налазиле коректорске измене и исправке словослагачке природе, с једне стране, док је, с друге стране, писац неуморно радио на свом изразу и прецизирању онога што треба да буде речено.

Богата заоставштина показује да је Андрић био и отворен за сарадњу, те је преписка око издања Иво Андрић, *Одабране приповетке*, књ. 1, приредио Божидар Ковачевић, Српска књижевна задруга, Београд, 1954., занимљива са језичко-стилског аспекта.

„Тако у писму од 11. фебруара 1954. године (Београд), Ковачевић пише:

'Драги Андрићу,

ево претпоследње ревизије. Последњу Вам не бих показивао; зато на овој све пресудите!

Наслов књиге могли бисмо сачекати док се не вратите, ако заповедимо штампару да први табак штампа на послетку. Тиме би био одложен и дефинитиван запис о јубилеју и слика.

Погледајте стране:

25 „загореле караване”

29 Је ли ијекавски лепше њишући?

33 Премера или премерава?

56 Одахује или отхукује?

61 жари = жара

76 боље је нишу, њишу него нихају

105 У колунцифри Зиндан или зиндан

109 обавити = извршити?

119 Свакако *Cressevienses*?

132, 140 Обично пишете посљедња, а овде пошљедња!

139, 149, 153, 243, 264 Сад се у сваком случају пише спојено кадгод, гдегод!

<sup>6</sup> [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Циркус'”, у: КИДИА III/12, стр. 363–366. НАПОМЕНА: принцип обележавања видети првој напомени поглавља о структури збирке приповедака *Кућа на осами*.

- 151 Треба ли обележени пасус да буде екавски или ијекавски?  
 154, 155 Света Катарина је 25 XI, а Душни дан 31 X. (По католичком кал. у Шематизму Србије 1911). Дакле, ако је тако, нема у причи конфузије.  
 158 ускопали?  
 289, 376 заредаше = заређаше?  
 308, 442, 443 исто: видити = видјети?  
 389 Муртад табор се објашњава већ у 'Немирној години'. Да га овде скинемо?

Дајем Вам три предлога епиграфа на почетку књиге, па бирајте.

Ако имате много посла, не морамо се пре Вашег пута виђати; можда је довољно телефоном и да Ви писаљком на односним странама пречистите горња питања.

У сваком случају ја се прво јављам телефоном.

С поздравом,  
 Б. Ковачевић<sup>7</sup>

Зорица Несторовић на „основу анализе историје објављивања приповедака из овог издања” закључује „да је Иво Андрић прихватио одређен број сугестија које му је Божидар Ковачевић упутио”.<sup>8</sup> У светлу претходно наведених преписки закључује се да је Андрић неуморно радио на очувању свог језичког израза, с једне стране, док је истовремено сарађивао са уредницима издања и прихватио сугестије које су његов израз прецизирале.

У случају збирке приповедака *Кућа на осами* не постоји већа преписка, изузев горе наведене која је везана за објављивање сликовнице у којој се налази само један део приповетке „Циркус”. Но, у светлу целокупне преписке везане за Андрићев стваралачки опус, треба нагласити да Андрић није мењао свој поступак, те да је од прве до последње приповетке у свом опусу писац имао један коректан однос са издавачима који је махом подразумевао две најважније ствари – очување језика у приповедном тексту и покушај да у штампаном делу буде што мање штампарских грешака.

Суштину уметничког стварања чине *речи* које су „танке даске бачене преко понора бесмисла” а преко којих „треба претрчати брзо, служећи се њима, али не заустављајући се дуже на њима” (БОР, 65). Језик за Андрића представља „живот људи, свесни и несвесни, видљиви и скривити” (БОР, 66) а треба „да људима њиховим и познатим језиком кажемо *нашу* и *нову* уметничку истину”, (БОР, 66). То значи да „реч бива дело” (БОР, 67). А када је у питању *реч*, Андрић инсистира на њеној непосредности, или на померању њене функције од казивања према показивању, како истиче Шутић и додаје да у случају ликова, прелазак са показивања на казивање наш писац сматра недопустивим губитком непосредности, коју ликови већ поседују, а којој и речи треба да теже.<sup>9</sup> То *показивање* у књижевности јесте *казивање* јер *реч* „казује” о нечему<sup>10</sup> и открива посредност јунака. *Реч* се манифестује вербализацијом, што представља „знак ’универзалног значења’ и заступљен је код Андрића на неколико начина, као знак-глас, знак-реч и знак-прича.”<sup>11</sup> И док се глас и реч изговарају и трају, прича је код Андрића знак антрополошке универзалности.

Сачувана пишчева рукописна грађа показује непрекидну тежњу за очување стилског аспекта уметничког дела, што Андрић потврђује и многобројним исписима из литературе везаним за стил и језик. Занимљиво је да у *Црној књижи* Андрић записује мисли Анатола

<sup>7</sup> Наведено писмо које се чува у Архиву Српске академије наука и уметности, Историјска збирка 14433/ ИА 2632, доносимо према: [Зорица Несторовић], „Напомене за појединачна дела. ’Мара Милосница”, у КИДИА I/2, стр. 458–459.

<sup>8</sup> Исто, стр. 459.

<sup>9</sup> Милослав Шутић, „Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 71.

<sup>10</sup> Исто, стр. 70.

<sup>11</sup> Бранислава Милијић, „Знак и естетски знак у делу Иве Андрића”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 87. (83–99)

Франса и пољског писца Ростворовског о стилу, које користи у својим есејима, а све то како би до изражаја дошла пишчева борба са тешкоћом израза чији је резултат двоумљење у чему се најбоље огледа сусрет писца са самим собом.

Борба са изразом својствена је сваком великом писцу. Уколико се осврнемо на Андрићеву стваралачку радионицу, видећемо да је писац до краја свог живота тежио чистом и прецизном изразу, све до оног стадијума који је сматрао својом последњом вољом, коначним уобличењем које је настало у последњим годинама његовог живота. Текстолошки аспект приповедака Иве Андрића изнедрио је поступак којим писац, при прегледању током припреме за издање тзв. целокупних дела које је припремао али које није доживео, манифестује два елемента – исправљање штампарских грешака и супстанцијалне измене текста. Оба елемента приповедни текст воде ка пишчевој последњој вољи у којој врхуни онај стваралачки напор у борби са изразом на микро плану, где се једна *реч* у њеном пуном значењу сагледава као суштина приповедног поступка. У том смислу, борба са изразом код Андрића поистовећује се са исписом који је везан за мисао Анатола Франса – „caresser la phrase” – миловање фразе – што се изједначава са тражењем тачног израза, спознавањем тачне речи којом се писац служи при описивању. Ростворовски указује да се фокус са фразе пребацује на целину, те се тражење праве речи претвара у борбу без краја и конца, због чега Андрићева потрага редовно траје све до дефинитивног уобличења приповедног текста. Све ово потврђује и Андрићев испис да „треба писати тако да речима буде тесно, а мислима пространо”, што Крилов даље објашњава „да реченицу треба глачати док не престане да буде досадна” (НСЈ, 41). А страх „да се не буде досадан, то је знак правог, доброг и савесног писца” (НСЈ, 41).

Тежња ка прецизном изразу и његовом семантичком потенцијалу присутна је и у рукописној грађи збирке приповедака *Кућа на осами*. Будући да Андрић ову збирку није објавио установили смо да су (1) првобитни аутографи преписивани и тиме прерађивани и уобличавани, након чега је уследило (2) пишчево преобликовање аутографа у дактилограме у које су биле унесене све оне измене прибележене на маргинама аутографа. Поједини дактилограми, ако не и већина дактилографисаних приповедака збирке *Кућа на осами*, (3) потом су прекуцани још једном. Тако прекуцани, детаљно су прегледани, и у том прегледању (4) још једном исправљени на тај начин што су им дописне поједине лексеме, делови реченица и(ли) целе реченице. Постојећа лексема мењана је другом са већим семантичким потенцијалом у правцу стилизације и конкретизације. Све ово указује да је писац до краја свог живота радио на уобличењу свог израза све до оног тренутка док није добио реченицу која је тачна и прецизна у свом исказу. Тиме је Андрић потврдио своју често понављану мисао да сваку реченицу треба дотеривати док не постане досадна, а у чију структуру је уткана лексика и фразеологија које показују изузетно богатство језика.

Како је у критици запажено, „Андрић експлицитно идентификује лингвистичку подструктуру која је предмет његовог великог занимања у целом овом тексту: разлику између индиректног или посредног причања туђе судбине и јасног, директног исказа о сопственој уоченој улози у стварима – то јест, говор у трећем лицу наспрам говора у првом лицу. Андрић нас приморава да на нов начин сагледамо један вид језика на који обично гледамо као на датост: да се кад год говоримо, од нас захтева да одредимо да ли говоримо глас неког другог или својим сопственим.”<sup>12</sup> Истовремено, биномне конструкције присутне у његовом изразу, нпр. Алипаша је „господар” и „домаћин”, указују на сложену природу света која јунаке окружује при чему се, у спречи живота и сазнања, бокори у свом пуном значењу.

Живковић је запазио да Андрићева објективност израста из причане приче, због чега је у стилском поступку важно увођење „причаоца”, којем се придружује поступак оквирне приче.<sup>13</sup> „Адекватност Андрићева језика огледа се у веома пажљивом одабирању речи за сликање појединих предмета, личности, појава и нарочито душевних покрета у човеку. То

<sup>12</sup> Ронел Александер, „Лингвистичке подструктуре у прози Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 97.

<sup>13</sup> Драгиша Живковић, „Епски и лирски стил прозе Иве Андрића”, стр. 307.



одабирање је нијансирано, прецизно, речи означавају суштину неке појаве, конкретно је обухватају, и типизирају је.”<sup>14</sup> Пажљиво бирање речи и израза пројектује се до последње и коначне пишчеве воље при чему писац реченицу неуморно глача, затеже и уређује, свакако имајући на уму Гојину тетку Анунцијату: „Збијај, збијај то боље!... Што га жалиш? Збијај то јаче!” [...] Збијај! Гушће! Не ткаш сито!” (РГ, 23)

Није редак случај да Андрић у писању поред речи око које се двоуми напише и знак питања у загради. У аутографу приповетке „Барон” пред речи „саучесно” Андрић записује знак „(?)”. Овим поступком писац се објављује у дијалогу са самим собом, те у датом рукописном слоју детектујемо постављено питање, док у следећем препису налазимо одговор. У основном тексту реч „саучесно” замењена је обликом „са разумевањем” (Б, 45), јер барону не треба човек који ће га слушати са жаљењем, већ са разумевањем.

Постоје и речи око којих се писац двоумио, али које на крају није изменио. Тако се у приповеци „Барон” у опису јунака нашла реченица: „Човек од тридесет и шест година, требало би да се налази нешто више на чиновничкој лествици, али – одмах треба рећи – он је неуспело и упуштено дете из разгранате породице у којој је иначе успешна војна, цивилна или духовна каријера одавно у традицији.” (Б, 38) У овој реченици поред речи „упуштено” стављен је знак питања у заграду. Лексема „упуштен” у *Речнику српскохрватскога књижевног језика* значи „који је без вредности, без способности, разуздан, распуштен, распојасан”, односно бележи се и његово пренесено значење „има неку ману, нешто му недостаје од рођења”<sup>15</sup> Имајући на уму семантички потенцијал лексеме, Андрић је оставља у основном тексту. У опису бароново лажи, писац се такође двоумио. У основном тексту стоји реченица: „Он лаже као незаинтересовано, наивно, без своје воље, и против ње, каже као мало дете, без мере и краја, и са упорношћу коцкара, са непоправљивошћу алкохоличара.” (Б, 38) Уместо израза „мало дете” у аутографу стоји „као малодобно (?) дете”. Шта Андрић ради? У првом дактилограму, који можемо окарактерисати као радни, лексема као *mallo dete* и интерпункцијски знак (.) иза речи *dete* дописани су хемијском оловком црне боје, иза доуцане речи *лаже*, уз коректорски знак за уметање. Ова измена указује на оне врсте промена које су неопходне при супституцији лексема. *Малодобно дете* исто је што и *мало дете*, али у детектованој промени писац је морао да допише лексему *лаже*, јер је у фокусу јунакова страст, коју је најбоље представити на нивоу малолетног детета. Израз *малодобно дете*, којим се указује на малолетност, нема могућност стилског уједначавања са осталим делом реченице, што је условило измену којом се кристалише баронова страст. *Упуштено дете* у детињству требало је да покрије баронову страст на нивоу малог детета за које је лаж насушна потреба.

И у приповеци „Зуја” писац користи исти модел, „(?)” код речи око које се двоуми. Андрић описује како је Зујина коса „стршила (?)” у радном аутографу приповетке „Зуја”: „Svetla, oštra kosa, dečaćki kratka, kao da nije poznavala češlja, stršila (?) je na sve strane.”<sup>16</sup> док у основном тексту реченица гласи: „Њена светла, оштра коса, дечачки кратка, као да није познавала чешља, штрчала је на све стране.” (З, 123) За лексему *стршити* Андрић записује: „Стрши коса на глави, а стрчи оно што се уздиже изван (изнад?) свега осталог.”<sup>17</sup> док лексема *штрчати* представља издвајање у нечему. Овим издвајањем Андрић истиче јунакињину посебност од детињства, што је наглашено управо њеним ћутањем.

Да је Андрић водио рачуна око свог израза говори и двоумљење између облика лексема „расклиматан” и „расклиман”. Штавише, већ у реконструисаном препису начисто приповетке „Геометар и Јулка”, Андрић употребљава облик речи „расклиматан” у реченици: „Pa ipak, rasklimatan, star i rasušen, naš vagon se tresao i poskakivao, grmeo i zveketao, tako da je prilično teško bilo čitati, ali ja sam se grčevito držao teksta pred sobom, iako su se štampani redovi pred mojim

<sup>14</sup> Драгиша Живковић, „Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића”, стр. 297.

<sup>15</sup> *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 6, Матица српска, Нови Сад, 1976, стр. 560.

<sup>16</sup> „Радни аутограф приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 514.

<sup>17</sup> Вид.: „Речник”, у: КИДИА III/11, стр. 860.

očima često kidali i ponavljali.”<sup>18</sup> У означеној речи, писац наставак -*atan* заокружује и испод њега исписује знак питања (?). Будући да оба облика имају исто значење „попустити у чврстину”,<sup>19</sup> генеза текста указује да Андрић овај облик речи оставља и у основном тексту. (вид. *ГЈ*, 49) јер се њиме недвосмислено упућује на јунакову унутрашњост.

И у приповеци „Робиња” у варијантном облику извора за варијанту Андрић означава лексему *видно* у изразу „Celo vidno polje i poslednje njene pomisli ispunila je tama protiv koje ne može više ništa”<sup>20</sup> истим поступком (?), али лексему не мења и она остаје у извору за основни текст (вид. *Р*, 101). Јунакињино видно поље је морало да остане у овом облику, јер описује њене последње тренутке свести.

У истом правцу и у приповеци „Јаков, друг из детињства” Андрић се у аутографу приповетке који је одређен као извор за варијанту основног текста двоумио око уноса лексеме *снага* у реченици: „Ali se smrtno uplašio bezimernih, nadmoćnih snaga koje nevidljivo kruže u ljudima i oko ljudi i o svemu odlučuju umesto njih, što znači da stvarno vladaju ljudima.”<sup>21</sup> Занимљиво је пишчево двоумљење око ове речи у наведеној реченици, будући да и у верзији приповетке која је исприповедана у првом лицу постоји овај облик. Овај податак заправо указује на Андрића који је, у преписивању и обликовању делова, имао интенцију да лексему *снага* замени, али је од тога одустао, јер ова безимена снага јесте управо река понорница коју Јаков покушава да опише.

Постоје и примери у којима Андрић семантички мења реченицу приликом двоумљења око употребе лексеме на одређеном месту. У радном аутографу приповетке „Зуја” стоји реченица: „Kad bi za koji trenutak ostala bez posla i nadzora, odlazila je iznad kuće i gubila se iza visoko naslaganih stogova (?) posećenih borova, tamo gde se od planinske reke odvađa moćan rukavac i, stvara moćan jaz, spušta nizbrdo.”<sup>22</sup> Андрић проблем решава тако што лексему *стог* у значењу „хрпа, гомила нечега”<sup>23</sup> избацује а реченицу стилски уређује: „Кад би за који тренутак остала без посла и надзора, одлазила је изнад куће и губила се иза високих наслага јелове грађе. Ту се од планинске реке одваја озидан рукавац, ствара моћан јаз и, мало даље, закреће наниже, ка стругари у долини.” (3, 124) Ова измена семантичке је природе, јер писац стилизује израз на тај начин што га семантички дели на две реченице, при чему искључује све оно што оптерећује израз.

Елемент тишине који карактерише Зују писац/приповедач изграђује из мотивске подлоге породице Алексића у којој постоји специфичан однос према покојницима: „Ne zaboravljaju ih, to ne, nego ih, kao balsamovane, sarane, u nekoj vrsti prećutno sporazumnom nenarušivom (sporazumnom) nenarušivom ćutanju.”<sup>24</sup> Наведена реченица указује на Андрићеву тежњу ка стилској чистоћи. У једном правцу, писац поред лексеме *sarane* ставља знак питања, али не у правцу њеног одбацивања, већ сасвим насупрот, у смеру њеног значења. У том светлу, око ње се врши стилизација превасходно у редоследу речи у реченици. „Не заборављају их – то, никако – него их, као балзамоване, сахране у дубинама свога прећутно споразумног, ненарушивог ћутања.” (3, 121) Андрићу је посебно важно истицање немогућности заборављања, а стављањем пауза у реченици посебно се обележава сваки елемент језичке структуре који се поентира глаголском именицом ћутање. Јер, ћутање је оно што је маркер тематског распознавања у овој приповеци, а да би оно било осветљено, морало је бити наглашено управо речитим ћутањем које много више казује но што потискује. У том правцу се налазе и случајно два пута поновљене речи, једном исписане, други пут дописане у радној

<sup>18</sup> „Реконструисани препис начисто приповетке ’Геометар и Јулка’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 406. НАПОМЕНА: наше подвлачење у тексту.

<sup>19</sup> *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 5, Матица српска, Нови Сад, 1973, стр. 412.

<sup>20</sup> „Варијантни облик извора за варијанту приповетке ’Робиња’ од две странице које су преписане начисто у АЛФИАл2”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 497.

<sup>21</sup> „Аутограф приповетке ’Јаков, друг из детињства’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 650.

<sup>22</sup> „Радни аутограф приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл)”, стр. 514.

<sup>23</sup> *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 5, стр. 1030.

<sup>24</sup> „Радни аутограф приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл)”, стр. 512.

верзији. Тиме писац покушава да ситуира и симболизује ћутање које треба претворити у жив говор о покојницима који Зуја нарушава. Јер, не заборавимо, доласком код приповедача, Зуја о Алексићима и говори.

Пишчеве маргиналије на верзијама и изворима за варијанте показују да се и у приповеци „Прича” писац двоумио око целе реченице стављајући знак питања након реченице: „U većini slučajeva on zaboravlja svoje priče, koje sagore kao cigar duvana, a nemaju imena ni ročetka, ni jednom zauvek utvrdjenog oblika.”<sup>25</sup> Иако је детектовано пишчево двоумљење, у овој реченици Андрић није променио ни један једини знак, иако је за то постојала интенција.

У аутографу приповетке „Животи” Андрић је осетио на једном месту да нешто недостаје што је маркирао знаком питања: „Sam je, uglavnom, ono pet-šest soba na spratu, pretpranih umetničkim izradjenim predmetima i retkostima iz Evrope, Afrike i Azije.”<sup>26</sup> Преуређивањем и дељењем реченица на мање Андрић је испустио глагол који је докуцан у извору за основни текст, јер је јунак „сам поспремао” (*Ж*, 105), а реченицу проширио садржинским елементима који професорову самоћу продубљују.

Тражење праве речи и израза тежак је пишчев посао, и то оне речи која у себи треба да сажме читаву симболику значења. У неким случајевима бирање одређене речи захтева експанзију реченице, док у појединим случајевима означава њену редуцију или инверзију. У том смислу важне су супстанцијалне измене које Андрић врши на последњим дактилограмима збирке приповедача *Кућа на осами*. Уколико узмемо на пример приповетку „Увод”, иако у њој није било већих супстанцијалних измена, и чињенице да се структурно није мењала, запазићемо лингвистичке и синтаксичке измене које уобличавају семантичку и симболичку структуру текста. Првобитну лексему „iznutrica”<sup>27</sup> заменила је „унутрашњост” (*У*, 11), лексема „stilova”<sup>28</sup> синтаксички се проширила у „стилова, па ипак све се то слива у атмосферу топлог људског пребивалишта” (*У*, 12), док је реченица „Ово су сећања из те куће и из тог времена.” (*У*, 12), првобитно гласила „Ovo su zapisi iz te kuće i toga vremena.”<sup>29</sup>

Зашто је ово за уводну приповетку важно? Наглашавање *унутрашњости* уместо *изнутрице* пројектује се на све јунаке збирке приповедача *Кућа на осами* у чијем средишту се налази порив за причом и причањем маркиран емпиријом као логичким завршетком живота. У том правцу су текле и остале измене у тексту приповетке, те се и експанзија реченица везује за оно чему јунаци долазе, а све њихове приче сливају у атмосферу топлог људског пребивалишта. Овим дописивањем Андрић означава кућу као стециште свих оних који нису имали прилике да своје сазнање искажу. У том светлу и мотив куће се шири и подсећа на сигурност исказаног и изреченог, јер само таква атмосфера и омогућава отварање јунака који су, не заборавимо и стидљиви, или пак о себи не говоре.

Не можемо а да не поставимо питање зашто лексема *сећање* замењује лексему *записе*. Првобитни *записи* маркирају наднесеног писца изнад листова хартија, писца који записује оно што је испричано. *Сећања*, с друге стране, доносе оно што записи у себи нису садржавали, а то је емпатија писца/приповедача која је условила и однос према јунацима присутног у траговима, али који атмосфера топлог људског пребивалишта подразумева. Из тог разлога је и иманентна пишчева поетика морала да обилази „око свог циља” (*У*, 13) уместо првобитног „заобилажења”, јер ове две лексеме имају сасвим различито значење. Док обилажење око нечега сигнализира на нешто што је далеко, али у себи садржи значење разгледања које

<sup>25</sup> „Аутограф приповетке ‘Прича’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 669.

<sup>26</sup> „Аутограф приповетке ‘Животи’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 707.

<sup>27</sup> „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* („Увод”, „Бонвалпаша”, „Алипаша”) (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 381.

<sup>28</sup> Исто;

<sup>29</sup> Исто;

упућује на постепено приближавање,<sup>30</sup> дотле заобилажење указује не само на заобилазан начин већ у себи садржи пренесено значење удаљавања.<sup>31</sup>

Измене речи у приповедном тексту скрећу пажњу на прецизирање језичког израза. Да би карактеризација јунака била боља, писац замењује речи „svoје zemlje”<sup>32</sup> у „свога краља” (Бп, 15), постављајући Бонвалову освету не према држави, већ према конкретној особи. Истовремено, истицање да је у питању дуг низ година наспрам готово две деценије, јунака постављају у однос према самом себи, те из тог разлога лексеми „poturčenjaka”<sup>33</sup> Андрић замењује лексемом „авантуриста” (Бп, 16), наглашавајући пре свега Бонвалов донкихотовски дух. Јер, лексемом *потурчењак* усмерава се на само једну особину јунака, док лексема *авантуриста* представља мноштво особина које су се стекле у једној речи – истраживање рудника и бекство, многобројна искушења кроз која јунак пролази не би ли био спречен да дође до Цариграда, те се тек као последња могућност појављује конвертирство. Из тог разлога лексема *авантуриста* сабира у себи сва искушења кроз која је јунак морао да прође, не би ли још седамнаест година служио Отоманској империји у жељи да се освети принцу Еугену Савојском. У истом правцу лексеми „kostim”<sup>34</sup> замењује лексема „одело” (Бп, 17), јер се јунак не маскира. Да је којим случајем писац одлучио да јунака упризори цариградском одеждом, онда би своје место лексема *костим* свакако нашла, јер би у том случају било наглашено маскирање јунака. Да би маскирање било употпуњено и у први план дошла гротеска првобитни глагол „izneo”<sup>35</sup> постаје недовољан за семантичку подлогу те га писац преиначује у „на штапу истурио” (Бп, 18), чиме је у први план истакнута јунакова карактерна црта.

И приповетка „Алипаша” садржи у себи многобројне супстанцијалне измене, од којих ми бирамо најзначајније за језички аспект тумачења Андрићевог уређења текста. Када је у питању редукација текста, Алипашина „оданост” (А, 26) била је проширена, те јој је било прикључено „и добра воља”. Андрић већ у основном тексту избацује „и добра воља” чиме продубљује Алипашин однос према Омерпаши Латасу у којем постоји привидна „оданост”. Искључивањем „добре воље” већ на почетку јунакове исповести маркира се веза између два јунака која из сфере јавног прелази у приватно. Да би истакао сферу приватног, Андрић именицу сераксер замењује властитим именом Омер (А, 28). И замена у тексту „vodeći sa sobom uvek najstarijeg sina”<sup>36</sup> у „водећи са собом опет Хафизпашу” (А, 28) прејудуцира промену на логичком плану, будући да Хафизпаша није био најстарији Алипашин син, што је представило подлогу да се овај податак касније искористи и семантички повеже са Алипашиним судбином. У истом правцу, отварање двокрилних врата која су увод у судбину јунака морала су да буду стилски уобличена, те уместо да се врата отварају „odjednom”<sup>37</sup> она се отварају „у исти мах” (А, 29). Тиме је у први план истакнута неумитност у коју је уткано и изненађење првобитном лексемом, што је употпуњено аскером „дивљега изгледа” (А, 29).

<sup>30</sup> Вид.: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад, Матица хрватска, Загреб, 1969, стр. 854.

<sup>31</sup> Вид.: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 2, Матица српска, Нови Сад, Матица хрватска, Загреб, 1967, стр. 174.

<sup>32</sup> „Одломак приповетке 'Бонвалпаша' (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 543.

<sup>33</sup> Исто, стр. 544.

<sup>34</sup> „Две странице аутографа приповетке 'Бонвалпаша' – уметак за пра-текст о доласку Омерпаше у Босну”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 461. НАПОМЕНА: занимљиво је Андрићево премишљање око исправљања ове речи на наведеној страници које је описано у напомени која прати приређен текст: „Лексема *kostim otmenog* дописане су изнад реда, и то изнад речи *zaradnjačkog* уз коректорски знак за уметање. Прво су дописане лексеме гласиле *odelo otmenog* које су дописане црним мастилом, па је лексема *odelo* прецртана, а изнад ње, обичном графитном оловком написана лексема *kostim*.”, стр. 462; „Одломак приповетке 'Бонвалпаша' (АЛФИАл1)”, стр. 545.

<sup>35</sup> Исто;

<sup>36</sup> „Верзија и варијанта о доласку Омерпаше у Босну у приповести 'Алипаша’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 457–458; „Варијантни облик аутографа приповетке 'Алипаша' (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 555; „Аутограф приповетке 'Алипаша' – одломак (АЛФИАл3)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 564.

<sup>37</sup> „Аутограф приповетке 'Алипаша' – одломак (АЛФИАл3)”, стр. 565.

Наведеним изменама прејудицира се страдање у којем се сажимају јунаков живот и владавина. Аскер дивљег изгледа симболички се надовезује на аскера којем се „омакла пушка” која је јунака усмртила. А да би деградација јунака била потпуна, оног тренутку када Алипаша на магарцу пролази кроз насељена места, Андрић мења лексему „vezir”<sup>38</sup> у синтагму „старом паши” (А, 29). У овој промени симболичко се стекло и магаре којем Андрић додаје трагове „самара на олињалој кожи” (А, 31) манифестујући на тај начин семантички потенцијал јунаковог страдања. Замена магарета мазгом такође је симболички уобличена јер је на мазги „дотрајао самар” (А, 32) који је првобитно било „oglodan”<sup>39</sup>. Заменом ове две лексеме Алипашин лик се усложњава. Он се сагледава као господар који је дотрајао у својој владавини, те дотрајалост семантички показује његову не само старост већ и дугогодишњу владавину. С друге стране, лексема „оглодан” указује на сасвим другачију врсту односа који у приповеци не постоји и који приповеци није циљ. Зато са „постоља свога страдања” (А, 34) Алипаша није могао да гледа и увиди већ да „сагледа” „истине о људима и људским односима” (А, 34). Свршени глаголски облик и његова завршена радња имају предност у овом случају над несвршеним, јер се јунаково *сазнање* смешта у први план. Из тог разлога однос према *сазнању* не може више да траје, будући да је он већ уприличен у Алипашином ходу по мукама. У том светлу је интересантан и приповедачев однос према јунаку – он не може јунака да прекида, већ жели да му упадне у реч (А, 34), будући да прекидање значи апсолутно неслагање.

Омерпаша „пресеца” (А, 27) уместо првобитног „prekida”<sup>40</sup> Хафизпашу у свом излагању. Омеров однос према Алипашини реализован је и променом синтагме „carskim ljudima”<sup>41</sup> у „првацима” (А, 27) чиме је истакнут однос према Алипашини као приватном бићу. У том односу тачка гледишта Алипашиних изасланика фокусирана је на сагледавање Омерпаше. У том сагледавању он је „чуднији и непријатнији” (А, 28), а та непријатност самарава се са првобитним страхом, јер је Омер виђен као неко ко је „чуднији и страшнији”. Променом ове лексеме мотив страха замењен је нелагодношћу коју треба да употпуни страх не Омерпашом, већ поступцима његових људи.

И то што барон Дорн „виде како се једна звезда падалица откину и прелете половином неба” (Б, 40), указује на трен који је трајао и одмах прошао. Аорист у тек свршеној радњи која је трајала тек један трен заменио је презент и глагол *гледати*, јер барон „гледа” сада у овом тренутку звезду падалицу. Измештање времена трајања радње, аорист уместо презента, модификује баронову митоманију, и указује на његову способност у(из)мишљања. Из истог разлога „час његовог избављења” (Б, 42) првобитно је гласио „sekund njegovog izbavljenja”<sup>42</sup>, те ова измена увелико показује немогућност јунаковог исцељења. А да би до изражаја дошла баронова митоманија, *висинама* је морао да буде дописан придев *месечарски*, те он „пада са своје месечарске висине” (Б, 42). Придев је био неопходан не би ли се реализовала величина баронове лаж.

Микро промене детектоване су у свим приповеткама. Те промене у основном тексту саобразиле су дактилограм и пишчеве маргиналије, којих није било много, али које детектују ону врсту промена и ону врсту генезе што Андрића сврстава не само у чувара језика и стила, већ у модерног класика који је изнад свега водио рачуна о прецизности и тачности језичког израза.

Занимљиве су промене које се детектују на нивоу унутрашњег стања јунака. У приповеци „Геометар и Јулка” у опису воза доминира *ломљава*, не би ли у последњој руци то био *тресак* који симболички описује унутрашње стање јунака. С друге стране, геометрова потрага за женом морала је бити проширена на ближа и даља места, чиме се истовремено проширио дијапазон Јулкиних лутања у чему се оцртала геометрова потреба за устаљеношћу.

<sup>38</sup> Исто, стр. 568.

<sup>39</sup> „Варијантни облик аутографа приповетке 'Алипаша' (АЛФИАл2)”, стр. 556; „Аутограф приповетке 'Алипаша' – одломак (АЛФИАл3)”, стр. 567.

<sup>40</sup> Исто, стр. 564.

<sup>41</sup> Исто;

<sup>42</sup> „Аутограф приповетке 'Барон' (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 592.

У истом правцу, и *тутањ* и *тресак* воза морао је резултирати „лупом и заглашном писком” (ГЈ, 55) неподношљивим осећањем које манифестује осећање јунака.

Прича о директору циркуса Велер поставила је тачку гледишта писца/приповедача у детињству који је мрзео једнолични живот и који је тежио узбуђењу које је добијено одласком у циркус (Ц, 60). Лексема *мржња* заменила је лексему страха (*плашење*), јер се писац/приповедач у првобитном тексту плашио једноличног живота. За разлику од страха, мржња према једноличности упризорује експлицитну тачку гледишта и писца/приповедача позиционира у положај који ће отворити нову перспективу у животу. Та перспектива у видно поље уводи разноврсност облика и људских односа, што ће се манифестовати несвакидашњим људским судбинама. Из тог разлога узбуђење циркуском представом морало је да буде праћено *одјеком* (Ц, 61) које оставља дубок утисак на публици уместо првобитног *разлегања повика* (Ц, 198, *нап*, 51). Јер, *разлегање* упућује на одјекивање<sup>43</sup> али у себи не сажима утисак чијим значењем је атмосфера пренета не само лице које одјекује, већ на целокупну атмосферу онога што се приказује.

Лик директора циркуса Велер уприличен је многобројним експанзијама које образују његов карактер, а који је морао да буде оформљен у силазној путањи. Из тог разлога, већ при његовом првом појављивању уместо првобитног „он је управљао” Андрић у последњој руци дописује „он је мирно и надмоћно као неко више биће, управљао” (Ц, 61). Истовремено, његов *загрљај* семантички је преименован у „наручје” (Ц, 64) у којем се он перципира као „хладнокрван и узвишен спасилац” (Ц, 64). Овај карактерни опис директора циркуса упућује на његово утемељење у идентитету. На овом месту треба имати у виду да директора циркуса не „мучи” (Ц, 65) осећање мање вредности због непознавања језика, при чему је лексема *мучити* заменила лексему *обузимати* („obuzimalo”<sup>44</sup>), која у себи има значење које указује на стање које траје.

Директорова жена Ана стоји у супротности са играчицом на жици, чије је уобличење реализовано дописивањем реченице: „Чиста и бестелесна, звезда а не жена.” (Ц, 63) Поређење по супротности захтевало је да директорова жена буде „окретна” (Ц, 66) а не „pokretna”.<sup>45</sup> То је условило и поновно прецизирање „љубоморе” (Ц, 67) уместо показне заменице „to”, што се конкретизује и у њеној тачки гледишта супарнице која се у коначном обликовању именује „дрољом” (Ц, 67) уместо првобитног „hohštaplerka, profuknjača”.<sup>46</sup>

Ромуалдово сазнање које је везано за танки и невидљиви крај морало је да буде карактеристично, те је отуда експанзија ишла у правцу сазнања *прекида* а не само пресецања краја у извору за варијанту. На другом месту, сасвим насупрот тога, јунак мора да пресеца „онај невидљиво танки и оштри а нераскидљиви крај” (Ц, 69). Пресецање невидљивог краја морало је да буде конкретизовано секотинама на длановима (Ц, 70), изразом око којег се писац у извору за варијанту двоумио те се јавља облик „(po)sekotine”<sup>47</sup>. Док *секотина* представља рану причињену оштрим ножем<sup>48</sup> дотле *посекотина* има значење *посеклине* у значењу „посечено место рана”.<sup>49</sup> Поменута измена ишла је у правцу прецизирања.

Јаковљева судбина конкретизована је већ на почетку у виду дописивања придева *необично*, те се његово распознавање везује за необичну закрпу (ЈДД, 73). Јунаково опрезно (ЈДД, 75) кретање ка граници абнормалног првобитно је гласило „mudro”<sup>50</sup>. Опрезно кретање сажело је у себе мудрост. У том контексту и лексема „затровано” (ЈДД, 77) првобитно је

<sup>43</sup> Речник српскохрватског књижевног језика, књ. 5, стр. 372.

<sup>44</sup> „Верзија треће тематске целине приповетке ‘Циркус’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 319; „Прецртана <страница> 8, <страна> 2 у верзији треће тематске целине приповетке ‘Циркус’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 479; „Аутограф треће тематске целине приповетке ‘Циркус’ (АЛФИАл3)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 633.

<sup>45</sup> „Аутограф треће тематске целине приповетке ‘Циркус’ (АЛФИАл3)”, стр. 634.

<sup>46</sup> Исто;

<sup>47</sup> Исто, стр. 636.

<sup>48</sup> Речник српскохрватског књижевног језика, књ. 5, стр. 724.

<sup>49</sup> Речник српскохрватског књижевног језика, књ. 4, Матица српска, Нови Сад, 1971, стр. 742.

<sup>50</sup> „Аутограф приповетке ‘Јаков, друг из детињства’ (АЛФИАл2)”, стр. 648.

гласила „otrovano”.<sup>51</sup> Иако обе лексеме имају исто фигуративно значење, извршити рђав утицај на некога,<sup>52</sup> *затрованост* пре свега указује на стање, док *отрованост* презентује не стање већ поступак. У том светлу и питање приче и причања приповедача какав је Ибрахим ефендија никако није смео да буде „неоčekиван i groteskan”<sup>53</sup> већ неодољиво смешан” (II, 88).

У циљу конкретизације слике из које настаје предмет приповедања првобитни део реченице приповетке „Робиња” који гласи „ostao ререо, a svet se, ukoliko није робијен, pretvorio u роблје.”<sup>54</sup> редукован је у „остало згариште” (P, 97). Робињина намера јасно је уочљива у стилизацији реченице. Док је првобитни део реченице „окрећући је вешто stade да је увлачи у kavez; okretala је i nameštala, i најposle успела да је увуче.”<sup>55</sup> указивао на јунакињину муку и тешкоћу, дотле њена измена у облик „дохвати столичицу за једну ногу и стаде да је окреће и намешта, док није успела да је склопи и увуче у кавез.” (P, 99) манифестује јунакињину решеност и спремност у сопственој намери. У правцу конкретизације и јунакињин ток свести морао је да буде специфичан и да га одликује коначност поступка. Из тог разлога трајање које је било карактеристично у аутографу, „a девојка је sa užasom, gledala како njeno vidно polје, kao i same njene помисли, sve već puni tama”,<sup>56</sup> морало да буде јединствено датом тренутку: „Цело видно поље и последње њене помисли испунила је тама” (P, 101). Страх проистекао из њеног поступка требао је да буде упризорен на тај начин што је морао да покаже предмет страха, те је почетак реченице „Рокушали су на све могуће начине”<sup>57</sup> преуређен и проширен на „Испружили су је, клекли поред ње и на све могуће начине покушавали” (P, 101).

Живот необичног професора у ђеновском заливу, саздан сав из двострукости, Андрић је искористио већ на самом почетку за проширење и утемељење те двострукости. Из тог разлога епитет *чуџака* који је професора описивао у извору за варијанту проширен је на „усамљеника и чуџака” (Ж, 104). Тиме је већ на почетку успостављена двострука природа Андрићевог света која се из приповетке у приповетку све више експлицира и постаје доминантна. У том светлу је и „будући grobницу”<sup>58</sup> морао да стилизује у „скромну гробницу” (Ж, 104) не би ли на тај начин предмет приповедања успоставио у симболичком слоју значења. А тај ниво уприличен је у свести писца/приповедача и његовом сагледавању оног подземног, унутрашњег и скривеног тока ствари. Из тог разлога су и *нова пространства* преобликована у *невиђена*, док су „nevidјени putevi”<sup>59</sup> постали *далеки* (Ж, 107). Прецизније речено, оно што је несхватљиво уприличено је придевом „невиђени” који истовремено указује на немогућност описа. С друге стране, „невиђени путеви” могу постати опипљиви, те су они далеки. Још прецизније речено, *неописиво* је недокучиво док је оно што је *опипљиво* конкретније. Будући да је дијалог који представља присуство најмање стварне комуникације писца/приповедача и професора, пре свега симболички, он је морао да буде и дефинисан због чега је конкретизација „I profesor mi казује како је било.”<sup>60</sup> преобликована на семантичком плану изменом реченице у: „А говор његових знакова ја одгонетам овако.” (Ж, 107)

И у приповеци „Љубави” експлицирано је приповедање као дуг те се приповедач оквирне приповетке бори не само са сенима, већ и са градовима који „траже од мене, као неплаћен дуг, одговор” (Љ, 112). Из тог разлога, проширењем „као неплаћен дуг” истиче се приповедачева личност. Атмосфера стана није могла да буде експлицирана као „nelagodna”<sup>61</sup>,

<sup>51</sup> Исто, стр. 650.

<sup>52</sup> Вид.: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 2, стр. 238; *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 4, стр. 267.

<sup>53</sup> „Аутограф приповетке 'Прича' (АЛФИАл2)”, стр. 669.

<sup>54</sup> „Аутограф приповетке 'Робиња' (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 681.

<sup>55</sup> Исто, стр. 682.

<sup>56</sup> Исто, стр. 683.

<sup>57</sup> Исто;

<sup>58</sup> „Аутограф приповетке 'Животи' (АЛФИАл2)”, стр. 708.

<sup>59</sup> Исто, стр. 709.

<sup>60</sup> „Аутограф приповетке 'Животи' (АЛФИАл2)”, стр. 710.

<sup>61</sup> „Аутограф приповетке 'Љубави' (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 718.

већ је ту реч морао да замени придев „тешка” (*Љ*, 112) који, заједно са осталим придевима „згуснута, тешка и хладна пустош”, на значењском нивоу указује на nelaгоду.

Однос према другоме морао је да буде разложен, а та разложеност се огледа у реченици „ништа он не воли и не цени” (*Љ*, 114) која је првобитно била уопштена „ni do čeg tu nije stalo”.<sup>62</sup> Да би уприличио јунакињин однос према приповедачу као према нечему свакодневном, неименована јунакиња уместо задизања сукње као „pred lekarom”<sup>63</sup> задуже сукњу као жене које „пред потоком који треба да прегазе” (*Љ*, 114). Ова измена била је неопходна због односа приповедача према ономе што је њему несвакидашње, због чега се првобитни рукопис „Nisam znao kuda da gledam. Ona brzo spusti suknju, sede i nastavi govor”<sup>64</sup> шири у: „Устукнуо сам од тешког стида и велике забуне; као да се преда мном одједном открило ново и поражавајуће лице природе у којој сви живимо и у којој сам до тог тренa и ја живео. Нисам знао куда да гледам ни шта да кажем. Из неприлике ме избавила жена. ’Опростите!’”, прошапутa она дубоким, пригушеним гласом, спусти сукњу исто онако брзо и лако као што је дигла, и седе и настави разговор.” (*Љ*, 115)

Градацијски однос према партнеру кулминацију доживљава у намери јунакиње да га убије, те се почетак реченице „Оборићу га са пет метака” (*Љ*, 115) морао наћи уместо првобитног „Ustreliću ga”<sup>65</sup>. Док је првобитна интенција ишла у правцу немогућности подношења живота са таквим партнером, дотле је њен коначни облик формирао његово сагледавање из јунакињине перспективе. Та перспектива обухвата и остатак реченице у градацији, и то се пре свега сигнализира исказом „као животињу” (*Љ*, 115).

Тема живота условила је уједначавање на значењском нивоу који се конкретизовао Зујиним животом у кући Алексића уместо првобитног Зујиног века. Иако имају идентичну значењску подлогу, лексема живот заменила је лексему „veka”<sup>66</sup> и тиме конкретизовала подлогу *Куће на осами*, ону подлогу у чијој основи се налази живот из којег израста сазнање. Стилистички аспект је условио да већ у уводном пасусу Зуја буде описана као „повијена у пасу” (3, 119) уместо првобитног „pognuta”<sup>67</sup>, док је „забрађена суром шамијом” (3, 119) у истој реченици, наместо претходне лексеме „rovijena”.<sup>68</sup> Зујина првобитна *погнутост* има значење „згрбљено сагнуто”<sup>69</sup> док глагол *повити* бокори из себе многа значења и пре свега се односи на, поред јунакињине физичке савијености од рада, њену карактерну црту личности. Тачније, њено физичко спуштање резултат је пројекције на њено нагињање над потоком.

Андрић развија Зујин лик у правцу конкретизације те се почетак реченице „Radila je sve poslove”<sup>70</sup> проширује у њен опис „Смежурана, али румена, ситна и мршава, али снажна и живахна, Зуја је радила све послове” (3, 119). Да би њен лик био значењски обликован, Андрић уноси јунакињин надимак који је симболички значајан, а који се стекао у дописивању последњег дела реченице: „Остао је опет сам, са сином од петнаест и ћерком од четрнаест година, коју је од милоште звао Жуја.” (3, 123). Ово дописивање условило је промену у именовању а кретање од Жује до Зује са собом је донело оне животне манифестације које су јунакињу обликовале у њеној судбини.

Загасита шума у којој се изгубио Зујин отац након што ју је оставио у кући Алексића<sup>71</sup> није крила ону врсту опасности коју ће то добити заменом речи *загасито* у *тамно* (3, 123). То

<sup>62</sup> Исто;

<sup>63</sup> Исто, стр. 719.

<sup>64</sup> Исто;

<sup>65</sup> Исто; „Радна верзија приповетке ’Љубави’ (АЛФИАл), [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 366.

<sup>66</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 725.

<sup>67</sup> Исто;

<sup>68</sup> Исто;

<sup>69</sup> *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 4, стр. 527.

<sup>70</sup> „Радни аутограф приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл)”, стр. 511; „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл1)”, стр. 725.

<sup>71</sup> „Радни аутограф приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл)”, стр. 514. НАПОМЕНА: у овом радном аутографу део реченице „strmim putem od spresene crvene zemlje i izgubio u zagasitoj šumi koja pokriva vrh planine. дописан је на доњој



је истовремено условило и промену речи „prolaznika”<sup>72</sup> у *путника* који се нашао иза Зујиних леђа, путника који је дошао управо као нешто „тамно, тешко и неизбежно” (3, 125). У том контексту било је свакако неопходно и помно тражење лексике у Зујиној перцепцији онога што се дешава. У жељи „da se odvoji, izmakne”<sup>73</sup> она се проширује – „da se malo odvoji, izmakne”.<sup>74</sup> Да би то било могуће била је неопходна конкретизација предмета од ког се одваја при чему је у први план истакнута нелагода коју јунакиња осећа. Из тог разлога полуреченица добија облик „бар мало да се одвоји од оградe, измакне од невидљивог човека над собом” (3, 126). Оба објекта условила су ону врсту притиска који се прелива на јунакињину свест, подваја је од стварности, али истовремено постаје и део ње. Из тог разлога Андрић је полуреченицу „на нјој и у нјој, тако да јој се чини да сама себе и притиште и сепа својим родjenim болom.”<sup>75</sup> поједноставио у: „Тај бол и тај терет су у њој и на њој.” (3, 126) У том светлу вајала се и јунакињина свест која произилази из оног апстрактног претећег и унутрашњег и бива конкретизована спољашњим које је наглашено тамом и шумом изнад ње. У тој стилизацији крај реченице „mrkne svest”<sup>76</sup> касније се обликовао у „mrkne svest, i potonu u тој тами”<sup>77</sup> да би се у последњој руци конкретизовао у „мркне свест и како сва тоне у тој тами” (3, 126) у којој је обједињен спољашњи и унутрашњи аспект.

Експанзије текста које су реализоване дописивањем реченица такође су имале за последицу конкретизацију одређеног стања. Стање робиње и њен однос према ономе што се десило, а које стоји у односу према њеном упоришту, морало је да буде дописано, те су се тек у последњој пишчевој вољи стекле реченице: „Због живота одрећи се живота. Стално јој се привиђа пламен, а са њим упоредо иде жеља: нестати у том пламену!” (P, 98) Мотив нестајања, који је у јунакињиној свести проткан у различитим облицима, манифестовао се на тај начин што се семантички ширио и у том ширењу конкретизовао. Циљ таквог сагледавања налази се у свеобухватности јунакињиног универзума, због чега је нестајање свега, „да нестане свега” (P, 100), захтевало допуну у виду реченице: „Да нестане света!” (P, 100) Свеобухватност јунакињиног света ограничен је на сопствени универзум који је изгубио егзистенцијално упориште, а чијим сазнањем свет као такав за њу престаје да постоји. Међутим, јунакињин ток свести, манифестован на одређен начин у самом тренутку смрти, у једном тренутку морао је указати на побуњеност и борбу против учињеног, због чега је дописана реченица: „Не смрт!” (P, 100) То је реченица којом се манифестује жеља за животом. Страхота смрти уприличена је реченицом: „Млитаво и опуштено, тело је сад висило без покрета.” (P, 101)

Експанзијом почетка првобитне реченице у приповеци „Барон” која је почињала „Осећао је сажаљење”<sup>78</sup> преобликована је у почетак који гласи „У њему се стално јављало мучно сажаљење” (Б, 43). Овом експанзијом Андрић користи поређење према супротности. Мучно сажаљење односи се према „голој чињеници”, према стварности у односу на јунакову способност фантазије. Отуда је и стилска модификација „и пјега”<sup>79</sup> преиначена у „у њему”, јер други облик указује на објективног приповедача који сагледава свог јунака и сумира време разговора у време писања.

Да би атмосфера разноврсности била упризорена, писац у последњем дактилограму приповетке „Циркус” дописује реченицу: „Грунула је музика од лимених инструмената и бубњева.” (Ц, 61) Дописана атмосфера употпуњује слику живота Ромуалда Беранека који долази на разговор. Мотив сазнања директора циркуса морао је да буде реализован не само

маргини у два реда уз поновљени коректорски знак да баш на овом месту у тексту треба да стоји.” (нап. стр. 524); „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл1)”, у: КИДИА III/11, стр. 728.

<sup>72</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл3)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 735.

<sup>73</sup> Исто, стр. 736.

<sup>74</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл4)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 742.

<sup>75</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл3)”, у: КИДИА III/11, стр. 736; „Аутограф приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл4)”, у: КИДИА III/11, стр. 742.

<sup>76</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ – одломак (АЛФИАл3)”, у: КИДИА III/11, стр. 736.

<sup>77</sup> „Аутограф приповетке ’Зуја’ (АЛФИАл4)”, стр. 742.

<sup>78</sup> „Аутограф приповетке ’Барон’ (АЛФИАл1)”, стр. 592.

<sup>79</sup> „Аутограф приповетке ’Јаков, друг из детињства’ (АЛФИАл2)”, стр. 651.

поступно, већ је и језички манифестован експанзијама. То најбоље показује реченица која у основном тексту гласи: „Неколико недеља нечег што је личило на слободу и уживање, а затим непуне две године гађења, понижења и рвања са ђаволском женом, која га је унижавала и вређала, са неком дивљом насладом, сваком приликом и на све могуће начине, у четири ока и пред људима, не улепшавајући и не кријући ништа.” (Ц, 68), а која стоји уместо првобитне реченице: „Dva meseca – ili ni toliko? – slobode i uživanja, a zatim dve godine muka, gadjenja, poniženja, i rvanja sa đavolskom ženom.” (Ц, 205, *нап.* 212) Експанзија је била неопходна и у реченици „Video je samo da je, još za njega živa, u radnji zagospodario njegov nameštenik, jahач, Etelkin dragan, Sivori.”<sup>80</sup> која се променила тек у пишевој последњој руци. Експанзија у овом примеру подразумева изградњу јунака у његовом односу према нечему, а у овом случају то је однос који је у себе поставио антагонизам немоћи и моћи. Резултат те борбе јесте јунаково нестајање:

„Често и узалудно се питао зашто је тако узет и немоћан према њој, а откуд опет у ње та снага и слобода и та незаситљива потреба да га кињи и срамоти пред свима и на сваком кораку; и то све више и свирепије што је он више настојао да буде нежан према њој и да јој угоди у свему. Осећао је само да се топи и смањује и видео да је, још за њега жива, у радњи загосподарио његов намештеник, јахач, Етелкин драган, Сивори.” (Ц, 68)

У том правцу интересантно је накнадно тумачење Ромуалда и његовог односа са Етелком, јер жеља за дететом изједначава се са јунаковом „немоћи” (Ц, 69) јер њена жеља није јунак већ његов супарник. Да би то дошло до изражаја морао је да буде дописан део о јунаковој немоћи, будући да је у извору за варијанту наглашена само јунакињина жеља за окончањем љубавног троугла, те да у том бирању избор пада на љубавника.<sup>81</sup>

Занимљиво је и дописивање реченице у приповеци „Јаков, друг из детињства” која гласи: „У исто време осећаш се надмоћним, јер знаш више од осталих људи и видиш боље и даље од њих.” (ЈДД, 75) Овом експанзијом приповедног текста реализована је опрезност у коју је сажета мудрост, а која је истовремено манифестовала проблем подвојености на овај и онај свет. Тачније омогућила је границу на којој се упризорује мотив лудила. И професоров персонификован говор махањем руку морао је да буде закључен, због чега је било неопходно дописивање последње две реченице у његов неми говор којим се указује на живот као такав. Из тог разлога биле су неопходне реченице: „А живети је увек добро. Живети, то је главно.” (Ж, 108) Одлучност неименоване јунакиње у приповеци „Љубави” у својој намери морала је да буде неколико пута потврђена, те се осим исказивања намере, а онда и показивања револвера, та одлучност потврђује у последњем рукописном слоју у дописивању реченице „Сигурно.” (ЈБ, 115) која доноси јунакињину интенцију као коначну одлуку.

Рукопис о Зуји Андрић је такође дописивао. У последњој руци пажњу привлаче две експанзије. Реченица „Покрила би се, то свакако жели, али не може.” (З, 126) рефлектује претходно описан јунакињин стид којем се додаје и немоћ. Та њена немоћ која је овом реченицом тек наговештена морала је да буде уприличена, те писац дописује реченицу: „Оне две руке, које су порасле, савијају је све јаче у пасу и у исто време ломе дуж целе кичме; крше је као што се хлебац прелама на четворо, дужином и попреко.” (З, 126) Ова експанзија резултат је речитог ћутања, оног немог говорења које је јунакињу подстакло на извесни говор о другоме из којег неминовно произилази и говор о себи.

Наведени примери експанзије приповедног текста указују на ону врсту дописивања којима се формира упризорење пута који води у катастрофу. Тај пут у катастрофу праћен је одређеним поставкама јунака у одређене положаје и/или у одређене околности. У таквом постављању ишчитава се уобличавање карактера јунака из којих израста њихово сазнање. У

<sup>80</sup> „Верзија треће тематске целине приповетке 'Циркус' (АЛФИАл)”, стр. 321; „Аутограф треће тематске целине приповетке 'Циркус' (АЛФИАл3)”, стр. 635.

<sup>81</sup> Вид.: Аутограф треће тематске целине приповетке 'Циркус' (АЛФИАл3)”, стр. 635.

том светлу, можемо рећи да су експанзије које смо навели примерни коначног уобличавања јунака и њихових поступака.

За разлику од експанзија постоје и редукције које сажимају сав онај приповедни вишак који је на симболичком и семантичком нивоу већ уткан у текст, те се део реченице који је гласио „veseljak, a istinski kolenović, iskusni vojnik i svetski čovek u kom se velika snaga duha tako čudno meša sa moralnom neuravnoteženošću”<sup>82</sup> сажима у лексему „веселјак” (*Бн*, 18). У том правцу је и баронов говор који је првобитно у себи садржавао зловољност и насртљивост („U njegovom laganju bilo je sada pečeg zlovoljnog, nasrtljivog i izazivačkog.”<sup>83</sup>) сажет у лексему „огорченог” (*Б*, 45) чиме је до изражаја дошао јунаков однос према свету стварности.

Андрић је не тако често и одустајао од појединих реченица, и то пре свега од оних које су по његовом осећању већ биле семантички присутне, или су пак биле сувишне. Такав је случај са реченицом у аутографу приповетке „Зуја” која је изостала из основног текста, а која је гласила: „Žensko je dete, a vremena su mutna.”<sup>84</sup> Када су у питању редукције, можда је најзанимљивије потпуно изостајање реченице која је везана за лик Омерпаше „Тако nisu imali vremena da se priberu i bili su zbunjeni pre nego su i ugledali Омерпашу.”<sup>85</sup> која је долазила након реченице – „Дошли су већ око седам сати, спремни на чекање, али их је дежурни официр прекорео што су задоцнили и одмах их увео у Конак.” (*А*, 27) Изостанак ове реченице оправдан је Омерпашиним наступом, а изненађење јунака одложено на повратак Алипаше.

Сви наведени поступци у језичко-стилским одликама Андрићевог текста указују на Андрићеву бригу за језик и језички израз, за неуморно трагање за оном речи која ће стилски најверодостојније сажети пишчеву намеру у облик који је плод неуморног трагања и савесног премишљања. Експанзије су, с друге стране, биле неопходне у оним случајевима када је требало упризорити одређену појаву или лик, док су редукције плод сажимања приповедног вишка који је значењски већ присутан у тексту.

---

<sup>82</sup> „Одломак приповетке 'Бонвалпаша' (АЛФИАл1)”, стр. 545.

<sup>83</sup> „Верзија приповетке 'Барон' (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 286. „Аутограф приповетке 'Барон' (АЛФИАл1)”, стр. 594.

<sup>84</sup> „Аутограф приповетке 'Зуја' – одломак (АЛФИАл1)”, стр. 728.

<sup>85</sup> „Аутограф приповетке 'Алипаша' – одломак (АЛФИАл3)”, стр. 564.

ИСТОРИЈА И ПРИЧА  
АНДРИЋЕВ ОДНОС ПРЕМА ДОКУМЕНТУ

Попут Томаса Мана који плени пажњу својом појавом као уметник, јавна и приватна личност, а у чијем стваралачком заносу вихори историја у којој је трагао за људском егзистенцијом док је истраживао човека у своме времену,<sup>1</sup> и Иво Андрић представља личност једног изузетно турбулентног времена које је у мањој мери преточено у приповедну потку. Истражујући ближу или даљу прошлост, Андрић је проучавао човека у различитим историјским временима стављајући у приповедни фокус деловање историјских околности на човека из којих израста човек и његова егзистенција. У овом дијалектичком односу Андрићева философија историје аналогна је његовој философији живота,<sup>2</sup> у којој фокус интересовања представља историја и место човека у њој, док њихов укрштај бокори *приповедну самосвест* која овај дијалектички укрштај чини „разликотворним у односу на њихов претходни облик и значење”<sup>3</sup>. На свеукупном плану, основни ток Андрићеве философије јесте да је „осећање историје засновано на *кружном принципу понављања и обнове*”,<sup>4</sup> у којој је човек егзистенцијално условљен.

Андрић је попут Хелена у различитим историјским епохама спознао „интензитет, хомогеност и многострукост угрожености целокупног али и великог појединачног бивствовања”.<sup>5</sup> Питање бивствовања, индивидуалног и колективног, у први план поставља личност, на шта указују многобројне студије и анализе његовог опуса. Два последња за живота необјављена дела (*Кућа на осами* и *Омерпаша Латас*) можда најбоље показују преокупацију ликом. У збирци приповедака *Кућа на осами* писац на један сасвим оригинални начин окупља личности у кућу на Алифаковцу, идући од општег ка посебном, док је у недовршеном роману *Омерпаша Латас* личност поставио као носиоца читавог романа, крећући се од посебног ка општем. Андрићеву преокупацију ликом у историјском тренутку можда најбоље дефинише потреба за причом, што објашњава реченица Агнес Хелер којом се дефинише историјски дискурс: „Бејаше једном један човек. Тамо он *бејаше једном*. Он је *био* јер више није. Он је *био* и зато *јесте* јер ми знамо да ’бејаше једном један човек’ и он ће *бити* докле год постоји неко ко ће испричати његову причу.”<sup>6</sup> Прошлост живи кроз причање прича, а то историјско причање је код Андрића уметнички обликовано и преиначено у причу не само о једном времену, већ и о једном врлом свету. У том контексту исказ *бејаше једном* рађа једну свеprisутност у времену и простору, укрштају који разоткрива свевременост. „Андрићева философија историје с једне стране полази од општих начела Кантове идеје о тзв. ’универзалној историји с гледишта грађана света’, али се на другој страни везује за сасвим одређено и конкретно историјско и митско искуство балканског времепространства. У оној тачки где се та два схватања историје укрштају и секу, Андрић је поставио темеље своје историјске свести. Зато историја код њега престаје да буде летопис и сув попис збивања или бројева, и постаје *прича*. Прича је спремиште и ризница историјског искуства, спољашња

<sup>1</sup> Андреј Митровић, *Историјско у Чаробном брегу*, Коларчев народни универзитет, Београд, 1977, стр. 20–21.

<sup>2</sup> Радован Самарџић, „Андрић и историја”, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Задужбина Иве Андрића, Београд, 1981, стр. 501.

<sup>3</sup> Мило Ломпар, *О завршетку романа*, друго, измењено издање, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008, стр. 159.

<sup>4</sup> Предраг Палавистра, „Андрићева историјска свест”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 247.

<sup>5</sup> Alfred Veber, *Tragično i istorija*, prevela Olga Kostrešević, Književna zajednica Novog Sada, Dnevnik, Novi Sad, 1987, str. 238.

<sup>6</sup> Agnes Heller, *Teorija istorije*, prevela Zora Minderović, Rad, Beograd, 1984, str. 27.

форма и маска на лицу *праве историје*; прича је облик историјске свести која се непрекидно обнавља и допуњава, као што и прича увек тече даље, јер 'причању нема краја'.<sup>7</sup>

Историчар по вокацији повластио је положај писца, те је истражујући и проналазећи податке у историјским изворима Андрић истовремено трагао за оним обликотворним моментом који се раскриљује у карактеризацији јунака што је помно пратио у њиховим судбинама.<sup>8</sup> Писац у једном тренутку и сам истиче да у архивској грађи уметник „тражи појединост, често и безначајну ситницу која је случајно ушла у архив уз историјске догађаје” (КРА, 334). У Андрићевом приповедању и приповедању Слободана Јовановића, како је приметио Мило Ломпар, осећа се сродство „по избору, духу и облику” јер „могуће је разликовати историјску позадину чинова, дуго трајање из којег они израћају, правне облике наметнутих или произвољних историјских ситуација, карикатуралне обресе поступака појединаца или група, свест заједнице и њене снове”.<sup>9</sup>

Историјску позадину Андрић је надиграђивао и карактерисао на основу историјских извора, док је ликове обликовао у односу на њихов положај у датом историјском времену. Јер „историјски догађај није само оно што се догађа већ оно што може бити испричано, или што је већ испричано у летописима или легендама.”<sup>10</sup> Оно што је испричано у летописима и легендама у причи се изграђује приповедним поступцима. То значи да у први план иступа човек и његова судбина саображени у причи у одређеним историјским околностима које обично буду релативизоване на уштрб изградње лика. Прича се поставља изнад неумитно непроменљивог историјског тока. У том смислу, Андрићево поимање „историје се одваја од пуке чињеничности, од преминације политичког чиниоца, од великих догађаја, од пресудних тренутака, окреће се дугом трајању, које означава промену стила, става, преокретање мисли, обухвата широке области историје која се споро збива, безбројне нивое историје, што све обележава једно ново и аутономно схватање историје”.<sup>11</sup> Овај исказ Мила Ломпара односи се на романе нашег нобеловца. Сагледамо ли на првом месту целокупан опус приповедака Иве Андрића, видећемо да се историја дугог трајања упризорује и у појединачним остварењима, док је она на другом месту, у збирци приповедака *Кућа на осами*. Историја дугог трајања помаља се у приповеткама са историјским личностима, те се преко аустријских протеже и на модерна времена, с тим што је историјска подлога сегментирана. Иако је постојање историје дугог трајања присутно, оно је ретроградно, јер се историја помаља из чињеничности једног тренутка и продубљује сазнањем из којег израста (само)освешћење. У том поступку историјске чињенице се преиначавају, надграђују и обликују према захтевима фавуле, према укупној представи слике света.<sup>12</sup>

Уколико прихватимо хипотезу да је свака прича амбијентално и темпорално лимитирана, и да се у тој лимитираности изворни или фикционални заплет упризорује наративним оквиром који је надахнут историјским колоплетом,<sup>13</sup> онда темељ збирке приповедака *Кућа на осами* јесте образаина историје, стварност, живот у разним облицима и видовима, који се приповедањем и приповедним поступцима претаче у причу и легенду. То значи да се живот изједначава са приповедном потком, животом који треба упризорити и дати му логички смисао. Џацић ће запазити да „Андрић од реалистичког детаља, од познатих облика миметичке грађе, ствара свет у знаку познатог, да би баш такву реалност накнадно прожимао тајним законитостима из којих бије мемла древних легенди, чар једне нарочите,

<sup>7</sup> Предраг Палавистра, „Андрићева историјска свест”, стр. 245.

<sup>8</sup> Радован Самарџић, „Андрић и историја”, стр. 500.

<sup>9</sup> Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, Службени лист СЦГ, 2004, стр. 12.

<sup>10</sup> Pol Riker, *Vreme i priča I*, prevele s francuskog Slavica Miletić, Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993, str. 218.

<sup>11</sup> Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, стр. 48.

<sup>12</sup> Радован Вучковић, „Историјски оквири Андрићевог романа *Омер наша Латас*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XV, св. 12, Београд, мај 1996, стр. 219–220.

<sup>13</sup> Вид: Жак Вернк, „Историја као дискурс у *Проклетој авлији* Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 179.

оријенталне мистике, која еманира из дубине земље и бића.”<sup>14</sup> „Тајне законитости” живота у *Кући на осами* не провејавају из легенди и легендарног причања, али животи окупљених јунака прерастају оквире свакодневног, и постају легендарне приче, како би Андрић рекао свагдашње, којима се успоставља једно ново егзистенцијално значење.

Већ у „Уводу” писац/приповедач поставља однос стварности и фикције, јер „не престају да наваљују лица из прича и одломци њихових разговора, размишљања и поступака, са множином јасно одређених појединости. Сад ја морам да се браним и кријем од њих, хватајући што више појединости и бацајући што год могу на спремљену хартију.” (У, 13) У таквом односу репрезентативна је Алипашина судбина која „је довољно позната из историје, а овде је само кратко и непотпуно испричана.” (А, 25), која укршта универзум приповедача и универзум предмета о којем се прича.<sup>15</sup> Истовремено, веродостојност приче и причања поставља се у оквире свакодневнице, јер, „свака прича је, на свој начин, и у одређеном тренутку, искрена и истинита, а као такву треба је саслушати и примити.” (А, 35), да би у том тренутку, исприповедана, надрасла универзум свакодневног. У том правцу, и судбина барона Дорна маркира један догађај проистекао из историјских околности. Он је манифестован у личности јунака који тежи причању приче, односно, његово причање историјски дискурс фикционализује у жељу да прича „колегама о том судару звезда који је посматрао синоћ на својој вечерњој шетњи. За задовољством које осећа од тог причања јавља се, као сенка, бојазан да ће се наћи неко ко ће посумњати у веродостојност приче и то, мање или више дискретно, и показати” (Б, 40). Причање несвакидашње приче, приповедачки уобличено у приповеци „Барон”, сумирало је причу и приповедање „Бонвалпаше” и „Алипаше”, а на сцену поставило геометра који је причао „неким исповедним гласом, говорећи без прекида и не подижући поглед са склопљених руку у крилу.” (ГЈ, 50) Несвакидашња прича протеже се и на Јакова који „није дошао да то исприча. Никако. И зашто би то причао? Каква му је то тужна слава!” (ЈДД, 81).

Овако постављен модел причања прича из свакодневног живота изнедрио је тематско-мотивски регистар који причу и причање изједначава са животом, тј. историјом свакодневног живота која се причањем универзализује и представља вечито понављање. „Живот обележава оно што је пресудно за приповедање о историји, не само зато што се тако проналази оно што је живо у историјском о којем се приповеда, него зато што се приповедање обликује као нешто што учествује у животу онога што је историјско”.<sup>16</sup> У том смислу у „Причи” ће се наћи то објашњење: „Слушајући његова причања изгледа вам да то живот, богати и разнолики живот, прича сам о себи” (П, 88). Прича и стварност се укрштају и у том укрштају рађају нову стварност приповедањем: „Уместо такозваног стварног живота, чији је ударац осетио још у мајчиној утроби, саградио је себи другу стварност, сачињену од прича. Тим причама о оном 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 оног 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.” (П, 90) Чини се да је тек овим укрштањем проблем стварности и фикције приповедно уобличење добио професоровим односом према животу: „И овај необични, особењачки живот, и та велика и једина страст сакупљања реткости и старина, и приче које ревносно прича посетиоцима, и та смиреност и небрига за све остало на свету, и гробница спремљена у зеленилу – све су то само маске.” (Ж, 107) Тешка животна сторија оставља трага на слушаоцу, због чега писац/приповедач налази снагу „да прекинем њено причање, које је бивало све спорије, да се дигнем и опростим” (ЈБ, 115–116). На крају, причање се објективизовало и поставило као прича о другима, а никада о себи: „Била је глува и нема за празне разговоре и женска причања, а чим остане сама, над неким послем, она стане да шапуће, мрмља и певуши нешто за себе што није ни говор ни певање [...] савлађујући страх и гушећи

<sup>14</sup> Петар Цацић, *Иво Андрић. Есеј*, Сабрана дела Петра Цацића, том 1, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 223.

<sup>15</sup> Уп.: Жак Вернк, „Историја као дискурс у *Проклетој авлији* Иве Андрића”, стр. 183.

<sup>16</sup> Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, стр. 50.

смех, прикрадали да прислушкујемо како Зуја 'пева' или прича нешто сама себи." (3, 120) То жуборење приче писца/приповедача „замара, па успављује, али нисам налазио храбрости ни снаге да га прекинем." (3, 127) Немогућност прекидања приче и причања поставља се као историјска датост. И Џацићево запажање да код Андрића постоје две реалности „реалност мистификоване свести личности која уме да се наметне и као апсолутна реалност приповетке, и дискретна реалност подтекстне анатомије – образују једну андрићевску, убедљиву 'амбивалентну' целину"<sup>17</sup> потврђује приповедну датост у укрштају који образује живот као такав. У том случају смо на позицији која осветљава однос фикције и историје, у чијем односу повест нужно претпоставља приповест, али у којем и историја и фикција припадају пољу наративног дискурса.<sup>18</sup>

Историјске личности, као ни историјске околности, у *Кући на осами* нису ретке. Зато постављамо питање Андрићевог односа према документу, начина коришћења историјских извора и поступака њихове стилизације у уметничком тексту.<sup>19</sup> Да би приказао утицај историје на човека и његово место у њој, Андрић је у *Кући на осами* човека и његову личност приказао из *сопства*, а свеобухватно, на плану композиције исцртао историју *другога* и у једном потезу кроз „исти облик знања све што је виђено и чувено, све што је било испричано језиком света, традиције или песника."<sup>20</sup> Уколико погледамо типичне историјске личности, Бонвалпашу и Алипашу, видећемо да оне „бивају пред изазовом наведене да се повуку из света, да би се, унутрашњим разрешењем питања која су чинила изазов, вратиле у свет у часу када треба разрешити судбину цивилизације."<sup>21</sup> То унутрашње разрешење питања чинодејствује у два аспекта – аспекту разговора и аспекту сазнања – и израња у вечито *сада*.

Однос према документу најоучљивији је у две приповетке – „Бонвалпаша” и „Алипаша” – док се у приповеткама „Барон”, „Прича”, „Робиња” и „Зуја” он само назире. Збирка приповедака *Кућа на осами* рефлектује свест о историји не као свест о промени,<sup>22</sup> већ као свест о вечитом враћању, што је Андрић најбоље показао на оним граничним прелазима приповедака. Најјаснији и највидљивији је удео у приповеткама „Бонвалпаша” и „Алипаша”, док је у осталим приповеткама он спорадичан. Чини се да се у приповеци „Барон” историја рефлектује у оној мери у којој је неопходно да наговести промена историјских токова, док ће у приповеци „Прича” она сумирати један живот као последицу историјских догађаја. Истовремено, приповетка „Робиња” показује трагедију једног живота у датом историјском тренутку, да би на крају приповетка „Зуја” саобразила све историјске догађаје на једном личном искуству, не би ли се указало на судбину обичног човека у тешким временима. Јер, трагедија, како то Ниче показује, „није била [...] само уметничко укроћивање ужаснога, већ пре свега душевно-духовно укроћивање усмерено ка *самом смислу*.”<sup>23</sup> у коме се људско сударило са светом, и у том сударању убаштинило причу и причање, непрекидно приповедање о себи и другима, јер трагично и судбинско производи из историјског елемента.<sup>24</sup>

Целокупни опус нашег нобеловца не само да одржава „неку важну историјску тему” него истовремено пружа „самостално и истовремено дубоко тумачење саме те теме или целог одређеног историјског времена.”<sup>25</sup> Можемо издвојити три доминантна односа према документу. Првенствено је од значаја (1) објективизација историјског елемента у сфери

<sup>17</sup> Петар Џацић, *Иво Андрић. Есеј*, стр. 190.

<sup>18</sup> Овај однос подробно је објашњен и обрађен у књизи Зорице Бечановић-Николић: *Zorica Bečanović-Nikolić, Hermeneutika i poetika. Teorija pripovedanja Pola Rikera*, Геороетика, Београд, 1998.

<sup>19</sup> Најцеловитија студија која се бави питањем историјских извора у Андрићевом делу јесте монографија Мидхата Шамића који је осветлио хроничара у улози уметника и уметника у улози хроничара (Мидхат Шамић, *Историјски извори 'Травничке хронике' Иве Андрића*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2005).

<sup>20</sup> Mišel Fuко, *Riječi i stvari*, превео Никола Ковач, Nolit, Београд, 1971, стр. 106.

<sup>21</sup> Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, стр. 48–49. НАПОМЕНА: парафраза: Арнолд Тојнби, *Проучавање историје*, превео Ђурица Крстић, Службени лист, Београд, ЦИД, Подгорица, 2002, стр. 189.

<sup>22</sup> Agnes Heler, *Teorija istorije*, стр. 33.

<sup>23</sup> Alfred Veber, *Tragično i istorija*, стр. 244.

<sup>24</sup> Isto, стр. 292.

<sup>25</sup> Андреј Митровић, *Историјско у Чаробном брегу*, стр. 22.

приватног („Бонвалпаша”) увод је за (2) индивидуацију историјског елемента („Алипаша”), док ће се у неким приповеткама (3) историја наћи као спона за трагичко виђење бивствовања (лик барона, Ибрахим ефендије, Јагоде и Зује). Увођење конкретних историјских личности, како у композиционом тако и у мотивском регистру, јесте спона историјског и фикционалног, спона која историју и њене личности спушта на појединачне судбине. На другој страни, неисторијске личности бивају обавијене једним историјским тренутком у којем је кључна неминовност. Ова спона заправо најбоље илуструје Андрићеву мисао о питању бивствовања које пребива у трагичком историјском тренутку.

Атмосферу *Куће на осами* можда најбоље илуструје реченица из *Разговора са Гојом*: „Да, господине, просте и убоге средине су позорница за чуда и велике ствари. Храмови и палате у свој својој величини и лепоти у ствари су само догоревање и доцветавање онога што је никло или плануло у простоти и сиротињи. У простоти је клица будућности, а у лепоти и сјају непреварљив знак опадања и смрти.” (РГ, 13) Мотивом двострукости свет ликова у *Кући на осами* је субјективизован, то је свет који се, попут света у роману *Проклета авлија*, како запажа Јана Алексић, „усложњава и сужава у складу са сазнањем да се једино кроз појединачну визуру свет може спознати”,<sup>26</sup> што истовремено указује на „немогућност потпуне објективизације историје”.<sup>27</sup> Субјективна визура света стоји наспрам неумитне објективне слике стварности. У том укрштају се уприличује *сазнање*. Постављени на супротним половима, субјективно и објективно, обједињују се у појму историјско. „За Андрића је повесно збивање смисаоно догађање [...] Отуда Андрић може прихватити оно разликовање историјског (historisch) од повесног (geschichtlich)”.<sup>28</sup> То разликовање прецизирао је Хајдегер – „историчност – као врста битка испитивајућег тубитка могућна је само зато што је тубитак у основи свог битка одређен повесношћу.”<sup>29</sup> А то значи да је историја оно што је постојеће, свет, док је повесни чин, човек, оно што то постојеће мења, и та променљивост огледа се у суштини егзистенције и његовог погледа на историју. У најужем схватању, то је *човек у свету*. Егзистенција је одређена повесношћу, а не историјом, јер повест је променљива категорија и одређена је егзистенцијом. На плану интерпретације то значи да Андрић прво упризорује слику света која сублимише егзистенцију јунака, док одмах након тога следи померање граница историје повесним приповедањем и излагањем сопства. У том смислу, повесно се изједначава са *причом* и *причањем*, јер оба појма израњају из субјективног. Још у лирским радовима, човек за Андрића „остаје увјек исти, погнут под болом и устрајан у раду” (*Нем*, 23), док свеукупно: „Нема пораза ни победа него увијек и свуда, код поражених једнако као и код побједника, напаћен и понижен човјек” (*Нем*, 24). У том свеукупном, како је запазио Палавестра „историјска свест помаже да се одржи непрекинутом вечита и неизменљива прича о човеку ’баченом у океан постојања’.”<sup>30</sup>

Термином *историја* Хегел изражава „оно што се догодило у прошлости, дакле саме догађаје, *res gestae*”, док је с друге стране, „*приповедање* о тим догађајима [...] *historia rerum gestarum*.”<sup>31</sup> У бити то значи да се прошлост сагледава као достигнуће које се приповедањем успоставља *делатно*. А бити делатан значи позиционирати себе као некога ко нешто чини, и у том чињењу исписати једну приватну историју проистеклу из свеукупног достигнућа. У том правцу, Хегел изворног историчара упоређује са писцем који пише и описује „оно у чему је и сâм учествовао или бар био заинтересован посматрач. [...] И циљ му је да ту слику представи

<sup>26</sup> Јана Алексић, „Прича о историји (једно читање историјске фикције у *Проклетој авлији* Иве Андрића)”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 2, бр. 41, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 88.

<sup>27</sup> Исто;

<sup>28</sup> Милан Дамњановић, „Лепота – знак – историчност. Андрић и естетика”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994 стр. 28.

<sup>29</sup> Martin Hajdeger, *Bitak i vreme*, preveo s nemačkog Miloš Todorović, Službeni glasnik, Beograd, 2007, str. 41.

<sup>30</sup> Предраг Палавестра, „Андрићева историјска свест”, стр. 245–246.

<sup>31</sup> Adrijana Marčetić, *Istorija i priča*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2009, str. 9.



потомству онако одређено као што ју је и сâм поседовао захваљујући личној посматрању или живописним приповедањима.”<sup>32</sup>

Историјско приповедање, које је објективно, разликује се од уметничког приповедања којем је објективност само један од могућих поступака. С правом можемо рећи да Андрић рефлектује историју, и да је у том рефлектовању релативизује постављајући у средиште наратива човека и његову егзистенцију, служећи се при томе различитим поступцима којима је одређена егзистенција добила смисао уметничке обраде. Рефлектована историја „укида прошлост и чини догађај садашњим”,<sup>33</sup> док њено обликовање бива омеђено не фатумом грчке трагедије, већ политиком која је „као неодољива моћ околности којој индивидуалност мора да се покори”.<sup>34</sup> У Андрићевом односу према историји, Протић ће закључити да су историјска кретања „узета као један низ мена између грађења и разарања, успона и падова. То осећање историје Андрић примењује и на приватну људску историју и приватне људске историје су смена периода грађења и разарања, успона и падова.”<sup>35</sup> Због тога је за Андрића историја једна врста *реалности* којом се силази, *спушта* у свет, док су живот и свест реалности које се пењу или уздижу као последица историјске датости.<sup>36</sup> Овакво двоструко кретање јесте смер од појединачног ка општем и њихово сједињавање у једној не историјској него философској нутрини која се сагледава као панорама у којој се сублимишу разнородна кретања у различитим временима. То је панорама која је испуњена догађајима и ликовима изнад којих вихори свест о сазнању које је у антагонистичком односу према историјском документу. У том смислу човек се код Андрића поставља изнад историјског тока. Тачније речено, у фокусу је човек који израђа из историјског тока догађаја. „Приповедање се”, имајући ово у виду, „образује кроз међузависност историјских сагласности и несагласности”,<sup>37</sup> и из тог укрштаја израђа и обликује човека који код Андрића заузима примарно место. То је човек који стоји на међи двострукости историјске позорнице и егзистенције, и та напоредност омогућава обликовање јунака у њиховом сазнању.

Иако у рукописној грађи не постоје записи које историјске изворе је Андрић могао користити у обликовању лика Бонвалпаше, постоје извесни знакови поред пута, пишчева лична библиотека, која (не)посредно указује на литературу коју је писац могао користити. За приповетку „Бонвалпаша” Андрић је имао неколико извора. У његовој библиотеци налази се биографија Бонвалпаше из 1953. године, коју је Андрић могао користити (иако нема пишчевих забележака на маргинама као ни подвлачења текста, писац ју је несумњиво читао, будући да су сви табаци расечени). Реч је о књизи *Bonneval Pacha*, аутора Septime Gorceix, Paris, Plon, 1953.<sup>38</sup> Свакако, Андрић је могао користити и књигу Мидхата Шамића (Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća i njihovi utisci o njoj*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1966).<sup>39</sup> Занимљиво је да је писац поседовао ову Шамићеву књигу која је првобитно објављена на француском језику (Midhat Šamić, *Les voyageurs français en Bosnie, a la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe et le pays tel qu'ils l'ont vu*, Didier, Paris, 1960).<sup>40</sup> Шамић у књизи *Француски путници у Босни на прагу XIX стољећа* наводи још неколико француских биографија о Бонвалпашама, као и неколико југословенских аутора. Од француских извора Шамић наводи следеће: Albert Vandal, *La Pacha Bonneval*, Au Cercle Saint-Simon, Paris, 1885., Ligne, *Mémoire sur le comte de Bonneval*, Chez Mme Hérisant Le Doux, Paris, 1817., Peter Wilding, *Les grands aventuriers du XVIIIe siècle*, L'imprimerie Chassaing, Nevers et Paris, 1938, док цитате наводи и

<sup>32</sup> Georg V. F. Hegel, *Filozofija istorije*, preveo s nemačkog Božidar Zec, Fedon, Beograd, 2006, str. 6.

<sup>33</sup> Isto, str. 10.

<sup>34</sup> Isto, str. 319.

<sup>35</sup> Предраг Протић, „Целовитост лирског поступка”, у: *Летонис Матице српске*, год. 153, књ. 420, св. 3 (септ. 1977), стр. 404; Андрићево схватање историје као циклус грађења и рушења заступа и Драган Јеремић. Вид.: Dragan M. Jeremić, „Andrićevo shvatanje istorije”, у: *Savremenik*, год. XXIII, књ. XLVI, св. 11, (нов. 1977), стр. 339.

<sup>36</sup> Dragan M. Jeremić, „Andrićevo shvatanje istorije”, str. 342.

<sup>37</sup> Мило Ломпар, *О завршетку романа*, стр. 161.

<sup>38</sup> Књига се чува у личној пишчевој библиотеци у Спомен-музеју Иве Андрића под сигнатуром IAb IV-1054.

<sup>39</sup> Књига се чува у личној пишчевој библиотеци у Спомен-музеју Иве Андрића под сигнатуром IAb IV-67.

<sup>40</sup> Књига се чува у личној пишчевој библиотеци у Спомен-музеју Иве Андрића под сигнатуром IAb IV-79.

из: С. А. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundii*, t. V, Garnier Frères, Paris, 1985. Када су у питању домаћи извори, Шамић наводи Николу Лашванина (*Ljetopis fra Nikole Lašvanina*, GZM, XXVII, Sarajevo, 1915), Башагић-Реџепашића (Safvet-beg Bašagić-Redžepašić, *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, Vlastita Naklada, 1900),<sup>41</sup> као и Вјекослава Јелавића (Vjekoslav Jelavić, *Grof Bonneval u Bosni*, *Hrvatski dnevnik*, II, Sarajevo, 1907).

У Шамићевом кратком приказу Бонваловог живота препознају се многи делови који су присутни у Андрићевој приповеци. Уколико је наша претпоставка временске осе у настанку замисли и пра-текста збирке приповедака *Кућа на осами* тачна, а то је средина двадесетог века, тачније шеста деценија, најкасније 1959. година, онда је у првим замислима о грофу Бонвалу писац несумњиво био надахнут француском литературом, док су касније стилизације резултат читања Шамићеве књиге.

И Андрић започиње приповедање истурајући јунаково порекло у први план – „Бонвалпаша (у ствари *Claude-Alexandre comte de Bonneval*), пореклом из највишег француског племства.” (*Бн*, 15) и већ на почетку пружа податке о јунаковом авантуристичком духу:

„Кад се онемогућио у француској војсци, пребегао је противницима свога краља и ступио у службу бечког двора. Ту се, под командом принца Евгенија Савојског, истакао исто толико својим способностима колико и својим распусним животом и својом кавгацијском ћуди. Дуг низ година је провео у царској војсци, дошао до највиших положаја, јер је био мајстор војног заната и ратних вештина, а лично неустрашљив и храбар, али на крају се и ту замерио свима, па и принцу Евгенију и самом цару. Најпосле је, огорчен и бежећи од казне, напустио аустријску службу, прешао у Венецију, а отуд пребегао у Турску.” (*Бн*, 15)

Писац бира податке који су важни за изградњу историјског лика Бонвалпаше. У том бирању, он их редукује, и редукацијом минимализује, истичући у први план јунакове способности и карактер – „мајстор војног заната и ратних вештина” (*Бн*, 15), распусни живот и кавгацијску ћуд – оне елементе који устројавају наративни сиже.

Шамић у својој књизи наводи Бонвалово порекло. „Рођен 1675. у старој племићкој породици у Лимузену (Limousin), у замку де Бонвал, Клод-Александар де Бонвал ушао је у морнарицу, а затим је служио у француској гарди.”<sup>42</sup> Иако аутор располаже знатним историографским изворима, којима је и наш писац располагао, Андрић у грађењу Бонваловог портрета узима тек неколико чињеница које су важне за обликовање и историјско вајање лика авантуриста. Уочљиво је прибегавање поступку алегоризације и метонимије, што је постигнуто искључивањем чињеница из Бонваловог живота пре доласка у Сарајево. На пример, напоменимо да историографска грађа бележи свађу са државним секретаром Шамијаром, када прелази у службу Аустрије 1706. године. Извори такође наводе Бонвалово учешће у Петроварадинској бици против Турака под вођством Еугена Савојског, као и да је 1715. године помилован и да се враћа у Француску када се жени са ћерком једног маркиза, Јудитом де Бирон, коју напушта како би се вратио у Аустрију и узео учешћа у заузећу Београда. Историјска литература такође указује да се после скандалозне афере, због које се посвађао са намесником Холандије и принцом Еугеном и због које је интерниран у тврђаву Шпилберг, Бонвал склања у Турску и постаје Ахметпаша.<sup>43</sup>

Наведени историјски подаци нашем писцу су несумњиво били познати, али их Андрић редукује и минимализује. Редукација извора има за циљ приповедну изградњу лика из његових поступака у одређеним историјским околностима. Тачније, подаци из извора и литературе Андрићу су, с друге стране, послужили за фикционализацију историјског лика у одређеним историјским околностима. Из тог разлога у први план дошла једна лична сторија, приватно у односу на јавно, тачније приватно, карактерно, из којег ће се извајати оно јавно. Све ово

<sup>41</sup> Књига се чува у личној пишчевој библиотеци у Спомен-музеју Иве Андрића под сигнатуром IAb IV-93.

<sup>42</sup> Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća i njihovi utisci o njoj*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1966, str. 47.

<sup>43</sup> Isto;

указује на поступак препричавања и сужавања историјског елемента до Бонваловог доласка у Сарајево, у којем се, попут Толстоја у *Рату и миру*, Андрић служи поступком онеобичавања.

Поступак онеобичавања посебно долази до изражаја при појави јунака у другом делу приповетке, који ће послужити за увођење гротеске, јер онај који чека пред вратима није у аналогном односу са описом с почетка. Он је „онизак”, „прегојен”, са „несразмерно крупном главом”, „говори много и гласно, смеје се често, креће се немирно као да корача по ужареној калдрми, а слободно и дрско као да је увек и свуда у свом и на свом” (*Бн, 17*). Јунаково огорчење и бег од казне након „једне ’скандалозне афере”<sup>44</sup> Башагић наводи само успутно: „Поразени маршал Бонвал бојећи се ратнога суда пребјеже с више друга у Босну.”<sup>45</sup> Поред Башагићевог навођења, у *Љетопису* постоји запис: „1728. [...] – Исте године дојде, побигав од цесара, маршал Бонневале и ста/ја/ све ове године у Травнику. И паша му дава све што год му је од потребе, и њему и дружини.”<sup>46</sup> Историјски подаци уметнички су транспоновани и стилизовани у једној реченици: „Био је незајажљив у плотској љубави, не заустављајући се никад нигде и волећи увек и свуда само једно једино безимено женско тело” (*Бн, 19*). Поступком редуције Андрић је сажео Бонвалову „скандалозну аферу” у алегоријску слику јунакове нарави.

Боравак у Сарајеву праћен је многобројним проблемима и авантурама („испитивао је око Сарајева и по средњој Босни напуштене руднике. И у том послу он се понашао самоуверено и сигурно.”<sup>47</sup> (*Бн, 16*)) јер „га неповерљиве турске власти нису пустиле даље од Сарајева” (*Бн, 15*), док је „аустријска дипломатија чинила све да онемогући свог генерала дезертера [...] У Сарајеву су аустријски агенти покушавали чак и да га отрују.” (*Бн, 16*) Андрић вешто распоређује историјске податке – неповерење турске власти писац ублажава Бонваловим истраживањем рудника, да би до изражаја дошли напади на овог јунака, чији је једини излаз прелазак на ислам. Историјске исписе о овоме наводи Шамић уз цитирање француских извора (Лињ (Ligne) и Горсекс (Gorseix)).

„Када је стигао у Сарајево, Бонвала је препознао један аустријски официр из Сиска (Esseck), мајор Одвард (Odward), који се ту послом затекао. Официр је затражио од заповједника Сарајева (Ахмед-паше Газије) да чува Бонвала у овом граду ’да би га предао Царском двору када га овај затражи од турске Порте.’ Приморан да предузме све мјере предострожности како Аустрија не би имала разлога да се жали на непоштивање Пожаревачког мировног уговора (према коме су се Турска и Аустрија биле обавезале, поред осталог, да ће једна другој узајамно предавати пребјеге који буду прешли на њихову територију), сарајевски паша, упркос срдачном дочеку који је Бонвалу приредио, упркос наклоности коју је према њему осјетио, није га пустио да настави пут у Цариград.”<sup>48</sup>

Редуковање историјских извора услов је за њихову уметничку транспозицију и фикционализацију. То су поступци који су у складу су уведеним карактерним цртама које јунака припремају на будуће поступке. Они боје његов лик и истовремено истичу његову индивидуалност која ће посебно до изражаја доћи у портретисању јунака. У светлу ових запажања, боравак у Сарајеву задобија не облик слободе већ заточеништва у којем се осликава Бонвалов карактер који је нарочито истакнут. То истицање има за циљ да јунака унапред

<sup>44</sup> Isto;

<sup>45</sup> Safvet-beg Bašagić-Redžepašić, *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, Vlastita Naklada, 1900, str. 93.

<sup>46</sup> Nikola Lašvanin, *Ljetopis*, priredio, latinske i talijanske dijelove preveo, uvod i bilješke napisao dr. fra Ignacije Gavran, Synopsis, Zagreb, Sarajevo, 2003, str. 204–205.

<sup>47</sup> Овај податак наводи и Шамић, такође из француске литературе: „Принуђен да живи у Сарајеву од пензије коју су му дали, и активне природе, Бонвал је настојао да задовољи своју урођену потребу та активношћу вршећи, – са босанским радницима, које је у ту сврху узео под најам, – истраживања тла у околини града’, и ’мислило се да тражи злато.’” (Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća i njihovi utisci o njoj*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1966, str. 49–50; цитат према: *l’Histoire générale de Lavissee*, t. VI, Letouzey et Ané, Paris, 1896, str. 125–126).

<sup>48</sup> Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća i njihovi utisci o njoj*, str. 48.

деградира, јер приповедач ће већ на почетку истаћи да је он „укољица, распикућа, гурман и веселак са отреситошћу и самопоуздањем француског феудалца, са продорношћу авантуриста и блудног сина који сматра да човек вреди само онолико колико уме да се пробије у свету и наметне људима. Несравњив кавалер, дрзак на коцки, страхан у двобоју.” (Бн, 15)

Бонвал прелази на ислам пред „опасношћу да буде везан спроведен на аустријску границу” (Бн, 16), те је „по савету својих сарајевских пријатеља, прешао на ислам” (Бн, 16). Историјски извори не указују на разлоге његовог конвертирства. У *Љетопису* се наводи да 1730. године „ђенерале Боневале оде у Сарајево с пашом и ту се потурчи – он и његова два друга. И њему дадише име Ахмед-бег.”<sup>49</sup> С друге стране, Андрић Бонвалово конвертирство метонимијски доноси узгредно напомињући јунакову преписку са угледним личностима тога времена, између којих се, не сасвим случајно, истиче Волтер („водио је преписку са угледним личностима у Француској, између осталих и са Волтером” (Бн, 17)). Та преписка, коју Шамић наводи,<sup>50</sup> сажета је у приповедачев опис да Бонвалу као „човеку философу и скептику, њему та промена вере није падала тешко” (Бн, 16). Преписка, с друге стране, указује на Бонвалово наглашавање да преласком у ислам, у окриље „турске милости” чезне за осветом.<sup>51</sup> Супротност између реалности (једино тако није могао бити изручен аустријским властима) и могућности (једино је на тај начин могао да се освети принцу Еугену) доведена је до апсурда у јунаковој личности, који је апсурдним животом са гротескном маском наставио да „хода” о свету. То му је заправо омогућило „дужност инструктора артиљерије” (Бн, 16) на којој је био у Цариграду око седамнаест година. Овај фикционални део приповетке заправо је надахнут извором, и Андрић га уметнички не развија. У *Љетопису* Николе Лашванина тај део гласи: „Потом тога оде у Цариград, гди га учинише топчагом. И одведе из Босне, уписав, за триста турске момчади да их учи занату – топовим како се бију градови и како се исти топови саливају. Али до мало врмена вратише се речени младићи без здравља, голи и без заната.”<sup>52</sup> Башагић у свом наводу указује: „По наговору Ахмед паше Бонавалле-а дошла је наредба паши, да опреми 300 мусломанске дјецe у Цариград, за које ће се посебни оцак основати с плаћом од 18 јаспри на дан, да се извјежбају у топништву. Осим тога обећава им се: који се исказе заслужним, да ће бити уврштени у ред спахија.”<sup>53</sup> Ова редукција указује на прогресивну трансмутацију „историјског дискурса у тренутни дискурс”,<sup>54</sup> у једно вечито *сада* којег јунак не може да се ослободи.

Концепт приче и причања о грофу Бонвалу израња из мита о јунаковој смрти која је иронијски алегоризована отимањем о Бонвалову душу. За ову фикционализацију, која је увод у гротескни Бонвалов портрет, постоји реченица код Горсекса: „мало по страни, почива врло далеко од родне земље, гроф Клод-Александар де Бонвал, који, после бурног живота, није могао да свој пепео помијеша са пепелом својих предака.”<sup>55</sup> У Андрићевом рукопису, уметничком обрадом у први план бива истакнута јунакова двострукост изграђена на индивидуалним околностима, те се његова жеља за повратком „међу своје” у тој индивидуалности надопуњује а двострукост појачава. Писац/приповедач записује: „умро је са осећањем жаљења што се његов пепео неће помешати ’са пепелом његових предака” (Бн, 17). У овој реченици ишчитава се иронијска потреба повратка идентитета, оног идентитета за који није марио у својој осветничкој авантури за живота, јер управо овај део долази након узгредне напомене о преписци са Волтером.

<sup>49</sup> Nikola Lašvanin, *Ljetopis*, str. 204–205. Исти податак се налази у: Safet beg Bašagić-Redžepašić, *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*, str. 93–94.

<sup>50</sup> Шамић поред Волтера наводи да је Бонвал водио преписку и са Фенеломом и Монтескјеом. Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća i njihovi utisci o njoj*, str. 49.

<sup>51</sup> Isto;

<sup>52</sup> Nikola Lašvanin, *Ljetopis*, str. 204–205.

<sup>53</sup> Safet beg Bašagić-Redžepašić, *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*, str. 93–94.

<sup>54</sup> Жак Верн, „Историја као дискурс у *Проклетој авлији* Иве Андрића”, стр. 187.

<sup>55</sup> S. Goreceix, *Bonneval Pacha*, Paris, Plon, 1953, str. 230. Цитирано према: Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća i njihovi utisci o njoj*, str. 48.

Историја Бонвалпаше Андрићу је била потребна како би до изражаја дошла његова двострукост, а да би у томе успео, писац га описује не у оделу *a la turka*, већ у оделу „отменог западњачког кроја” (*Бн*, 17). Шамић, међутим, наводи његов источњачки изглед:

„Преобраћеник, обучен *a la turka*, није се баш могао најлагодније осјећати шетајући по сарајевским улицама: ’имао је на себи’, пише Вилдинг (Wilding), ’пространу тунику од fine жуте свиле, украшену цвјетићима; преко ње је била нека врста мантила, оивиченог крзном, који је падао готово до тала; величанствен турбан од двије оке допуњавао му је источњачки изглед. Купио је пар црвених ципела, које су биле заврнуте при врху [firale], и пустио је браду да му нарасте.”<sup>56</sup>

Насупрот томе, Андрићево вајање јунака у западњачком оделу има за задатак да Бонвала представи у својој супротности. Портрет човека аристократског порекла који, враћајући се на његове историографске податке, није ништа друго до гротескна маска коју писац трансформише на његово лице и појаву, у згуснути портрет који осликава нарав једног аристократе.

Мисао о непоузданости приче и причања Андрић уграђује у причу о Бонвалу два пута. Први пут у облику приповедачевог коментара о Бонваловој снази „(Људи који су били у његовој служби док је живео у Сарајеву, причали су чудеса о тој снази.)” (*Бн*, 19), док се други пут везује за анегдоту о његовом рањавању у аустријско-турском рату, те ће рећи: „Ако и то није само једна од стотину измишљених анегдота које су се ројиле око њега.” (*Бн*, 20) Из мисли о крају и свести о непоузданости приче и причања, Андрић лик Бонвала гради из историјске грађе коју редукује и редукцијом минимализује не би ли на сцени остала мисао о двострукости људске природе сажета у *причање приче* о конвертиту, *причање* које се бокори на *причама других*. У том правцу, Андрић мишљу о непоузданости приче и причања указује и на непоузданост историјске грађе.

Једини ближи историјски податак везан је за однос са Евгенијем Савојским, док се остали део приповести из смрти одвија према неком *тестемонијалном* или *функцијом сведочења* које се према Ролану Барту јавља у уводним поглављима као нека врста сталног експозиционог поступка,<sup>57</sup> који је у функцији објективације живота.<sup>58</sup> Објективација Бонваловог живота утемељена је свезнајућим приповедачем и историјском личношћу која је обухваћена *мноштвом разноврсних рашчлањених поредака*<sup>59</sup> јер „идејом објективације живота стичемо увид у суштину историјскога.”<sup>60</sup> А суштина историјског иманентна је приповедању онога што се догодило, притом не улазећи у појединости једног таквог живота. И док су историјски подаци сведени на минимум, дотле извори указују на ширину једног живота, које Андрић вешто користи, не би ли из њих изградио један крајње апсурдан лик. Чини се, пак, да је Андрић историјском профилу Бонвалпаше дао психолошку димензију, и то у покушају *приповедања* о једном донкихотском животу и односу према животу, а у чијем средишту се налази појам *несталности*.

На основу претходних анализа, јасно је да Андрић историју користи обазриво и то као биографију у којој се сваки „живот може описати, и неважан и онај моћни, и свакидашњи и онај изузетни.”<sup>61</sup> Лик Бонвалпаше неважан је у смислу историјских великана и имена која се поред њега јављају у датом времену (Евгеније Савојски), док његов свакидашњи живот, живот луталице и авантуристе представља изузетност на граници Истока и Запада. Историјски подаци су у функцији уметничког преобликовања у наративном дискурсу, додајући у први

<sup>56</sup> Peter Wilding, *Les grands aventuriers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, L'imprimerie Chassaing, Nevers et Paris, 1938, str. 110. Цитирано према: Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća i njihovi utisci o njoj*, str. 49.

<sup>57</sup> Adrijana Marčetić, *Istorija i priča*, str. 18.

<sup>58</sup> Vilhem Diltaj, *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, predgovor napisao Ivan Urbančić, prevela Dušica Guteša, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980, str. 210.

<sup>59</sup> Isto, str. 211.

<sup>60</sup> Isto;

<sup>61</sup> Isto, str. 307.

план пре свега психолошку димензију јунаковог лика, о чему смо већ говорили. Имајући на уму да је у питању прва приповетка, писац је искористио примесе биографског метода животног склопа једне историјске личности, метода у коме личност трпи утицаје историјског света и под њима се изграђује.<sup>62</sup> Андрић је, маркирајући већ на почетку биографску црту из које је израстао портрет двострукости, најавио биографију из које израста судбина, историју која уздиже и спушта појединца и на тај начин анулира историјске околности а на сцену поставља живот из којег израста прича.

Ра разлику од приповетке „Бонвалпаша” у којој је историја узела маха у оној мери колико је било потребно оцртавање једног лика и сликање његовог портрета, пре свега његових карактерних црта, историографија у приповеци „Алипаша” присутнија је и њена улога је значајнија, будући да Алипашин лик израста на индивидуацији из историјског елемента. Иако први део приповетке представља својеврсну Алипашину биографију, Андрић историјске податке користи врло пажљиво. Он бира оно што је важно за скицирање и каснију индивидуацију јунака. Корпус архивске грађе која се чува у Архиву Српске академије наука и уметности указује на изворе које је Андрић користио, читао и/или преписивао. Рукописну грађу допуњује пишчева лична библиотека у којој се налазе белешке, пишчеви исписи и/или маркирана места која указују на Андрићеву преокупираност херцеговачким везиром. Преокупираност животом столачког паше израста из његове смрти. Ово запажање потврђује сам Андрић приликом разговора са Љубом Јандрићем, у којем се назире литература коју је могао користити у скицирању лика Алипаше. На основу само једне реченице коју Андрић наводи према сећању, која је своје место нашла и у приповеци под знаковима навода, „’Од данас не треба нико више да иде цару у Стамбул. Ево вам Стамбул – Мостар, а ево вам и цара у Мостару!’” (А, 24), ишчитавамо плодотворни траг историографије и народних причања и предања о овом јунаку коју је писац укључио у текст приповетке, а из које се ишчитавају и извори које је писац могао користити.<sup>63</sup>

Андрић је поседовао значајну историјску литературу о Босни и босанским приликама у својој библиотеци, те је при руци, приликом писања приповедака са историјском тематиком, имао историјске изворе који су му могли послужити у уметничком обликовању историјског проседа.<sup>64</sup> Поред извора које је писац поседовао, постоје и извори које није поседовао, али их

<sup>62</sup> Isto, str. 307–308.

<sup>63</sup> Milan Prelog, *Povijest Bosne u doba osmanske vladе, II dio (1739-1878)*, Naklada J. Studničke i druga, Sarajevo, s.a, str. 50. Јоникије Памучина, „Живот Али-паше Ризванбеговића Сточанина. (Причања савременика и очевица)”, у: *Љетописи*, с руског превели Војислав Максимовић и Лука Шекара, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976, стр. 98; Прокопије Чокорило, „Љетопис Херцеговине 1831–1857”, с руског превео Лука Шекара, у: *Љетописи*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976, стр. 47.

<sup>64</sup> Међу пишчевом библиотеком налазе се следећи наслови који су директно повезани са личношћу Алипаше: *Босна и Херцеговина за време владавине Омер-паше Латаса (1850-1852)*, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, исправе из Бечког државног архива сабрао Фердо Шишић, Српска краљевска академија, Београд, 1938. (Лична библиотека Иве Андрића, Спомен-музеј Иве Андрића, IAb IV–80); Milan Prelog, *Povijest Bosne u doba osmanske vladе, II dio (1739-1878)*, Naklada J. Studničke i druga, Sarajevo, s. a. (Лична библиотека Иве Андрића, Спомен-музеј Иве Андрића, IAb IV–91/2); Ahmed Muradbegović, *Omer-paša Latas u Bosni 1850-1852*, Matica hrvatska, Zagreb, 1944. (Лична библиотека Иве Андрића, Спомен-музеј Иве Андрића, IAb IV–98) и у њему постоје пишчева маркирања текста; Safet Beg Bašagić, *Znameniti Hrvati, Bošnjaci i Hercegovci u turskoj carevini*, Matica hrvatska, Zagreb, 1931. (Лична библиотека Иве Андрића, Спомен-музеј Иве Андрића, IAb IV–179); Владимир Ђоровић, *Мостар и његова православна општина*, Издање српске православне општине мостарске, Београд, 1933. (Лична библиотека Иве Андрића, Спомен-музеј Иве Андрића, IAb IV–189); Ivan Franjo Jukić, *Sabrana djela, I–III, Svjetlost*, Sarajevo, 1973. (Лична библиотека Иве Андрића, Спомен-музеј Иве Андрића, IAb IV–2297/1–3). У архивској грађи везаној за роман *Омерпаша Латас* похрањеној у Архиву Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ИА 177, налази се и текст – Milan Rešetar, „Stolac i Rizvanbegović”, у: *Srđ, list za književnost i nauku*, god. L, br. 8, Dubrovnik (30. april 1902), str. 355–365). Истраживање пишчеве рукописне заоставштине и његове личне библиотеке, које смо предузели за рад на Критичком издању дела Иве Андрића за збирку приповедака *Кућа на осами*, указало да је поред извора које се односе на Алипашу, Андрић поседовао и литературу коју је могао имати на уму као извор за историјски слој теме, из које издвајамо преписку Алипаше Ризванбеговића са аустријским властима у Далмацији, у којој се не налази ништа од примарног или секундарног значаја за генезу приповетке: Р. Ђурић, *Prilozi bosansko-*

је читао и она места која су му била интересантна преписивао у своје бележнице. У скупини архивске грађе која се чува као фасцикла *Босна и Херцеговина (Разно) s. d.*, (Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 443), писац исписује библиографске јединице које су важне за обликовање како Алипашиног лика, тако и историјских прилика у Босни и Херцеговини.

„Martić Grga fra, *Zapamtćenja* (<страница> 18)<sup>65</sup>  
Памучина, Јоаникије, *Живот Алипаше Ризванбеговића* (<страница> 21а)<sup>66</sup>  
Radić Ante, *Putovanje po B<osni>* (<страница> 23а)<sup>67</sup>  
Truhelka Dr. (sic!) *Ćiro*, *Age i desetina* (<страница> 28)<sup>68</sup>.”<sup>69</sup>

У горе поменутој архивској грађи постоји и испис из Алипашине биографије коју је саставио Јоаникије Памучина. На 61. листу Андрић преписује:

„Јоанникий Памучина, Живњ Али-Паши Ризванбеговича Столечанина, Визиров  
Герцеговинского

Kad je u borbi izmedju Alipaše i brata mu Hadžibega ovaj poslednji ležao, teško ranjen, na umoru, pobednik brat mu je, nadnesavši se nad njega, govorio: „Ih, jadan Hadži-beg! Šta to bi s tobom? Baš ko da te je jarac rogovima izbo?” Hadži beg je kolačao izbuljenim velikim očima, kao da se mučio da nešto kaže, i u tom je izdahnuo.

Ali Paša u Stolačkoj tvrdjavi, psuje se i dovikuje sa musl<imanima> iz Sarajeva koji ga oројадaju.”<sup>70</sup>

Већ на следећој страници, писац ће записати:

„’Nikom danas ne treba da ide ni k caru ni u Stambul: evo vam Stambul – Mostar, a evo vam i car u Mostaru’

Ali Paša po povratku iz Carigr<ada> kao vezir.”<sup>71</sup>

Наведена два исписа указују на две важне појединости. Андрић је несумњиво читао Алипашиног биографа, што недвосмислено указује на пишчеву истраживачку преокупацију. Истовремено, наведена два исписа маркирају тле из којег израста лик херцеговачког везира, а то је мотив братоубиства уз који паралелно стоји Алипашина реченица која је одраз једне апсолутистичке власти. И док од првог исписа одустаје, али који остаје као траг пишчеве интенције, око другог исписа се образује уметничка творевина испредена причом и причањем. Оба наведена записа указују на уобличење јунака из сопствених исказа у одређеном историјском проседеу.

---

*hercegovačkoj istoriji XIX vijeka*, Града, књ. VIII, Odeljenje istorisko-filoloških nauka, књ. 4, Naučno društvo NR Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1960. (Лична библиотека Иве Андрића, Спомен-музеј Иве Андрића, IAb IV–154). Уп. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Алипаша’”, у: КИДИА III/12, стр. 126–135. НАПОМЕНА: начин сиглирања видети у првој напомени у поглављу о структури збирке приповедака *Кућа на осами*.

<sup>65</sup> Реч је о књизи: Grga Martić, *Zapamtćenja (1829–1878)*, Gruje Trpnic, Zagreb, 1906.

<sup>66</sup> Реч је о књизи: Јоаникије Памучина, *Живњ Али-паши Ризванбеговича Стољчанина, визиря герцеговинскога. Расказъ современника и очевидца*, б.и., б.м., б.г.

<sup>67</sup> Библиографски податак за ову књигу тренутно нисмо успели да пронађемо.

<sup>68</sup> Библиографски податак за ову књигу тренутно нисмо успели да пронађемо. Претпостављамо да је у питању следећи библиографски податак: Dr. Ćiro Truhelka, *Historička podloga agrarnog pitanja u Bosni*, Zemljaska štamparija, Sarajevo, 1915.

<sup>69</sup> Вид.: Марија Благојевић, „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Алипаша’”, у: КИДИА III/12, стр. 130.

<sup>70</sup> Испис доносимо према: Исто, стр. 131.

<sup>71</sup> Исто;

Писац први пут површно помиње Алипашу у докторској дисертацији. Пишући о злоупотреби харача „у последњем столећу српске владавине”,<sup>72</sup> у оквиру напомене која је везана и за друге врсте злоупотреба, Андрић наводи: „За Алипашу Сточевића, који је у првој половини XIX столећа био везир и готово неовисан господар у Херцеговини, његов савременик, калуђер Прокопије Чокорило тврди да 'е арач узимао на mertve nakon 6 godina, i da su žene trudne pipali, pa im govorili: i ti ćeš roditi muško, dai arač'. GZM, XXV, 1913, P. 103. Веома карактеристична за начин побирања харача јесте следећа изрека из Босне: 'Угојен као да је арче по Босни купио.'”<sup>73</sup> Иако тек узгредно, ово место је за генезу једног лика од велике важности, јер ће лик херцеговачког везира бити оваплоћен тек у приповеци „Алипаша”, док ће значајно место заузети и у роману *Омерпаша Латас*. Из тог разлога чини нам се да је овај лик у оба дела, збирци приповедака *Кућа на осами* и роману *Омерпаша Латас*, настајао ако не паралелно, онда је један из другог проистекао. Постоји мишљење да се приповетка могла наћи и у роману,<sup>74</sup> као и да се за „биографски део приче о Али-паши Андрић [...] највише служио монографијом Хајрудина Ђурића [...] Али-пашин животопис у тој причи у ствари је кратак сажетак Ђурићеве студије, сачињене на основу претходне литературе о тој теми, где посебно место заступају српски хроничари Чокорило и Памучина.”<sup>75</sup> Андрић је несумњиво био упознат са писањем Алипашиних биографа, што потврђују и исписи у његовој заоставштини, те смо уверења да је Андрић имао увид како у писање Алипашиних биографа, Прокопија и Чокорила, тако и у писање синтезе Хајрудина Ђурића, те да је њено уметничко упризорење резултат спреге историјских извора и синтеза, али да никако не представља сажетак Ђурићеве студије.

Приповест о столачком паши и мостарском везиру започиње кратким прегледом живота – од његовог рођења и сукоба са оцем, када јунак одлази у Турску, преко мотива братоубиства и успостављања власти у Херцеговини до доласка Омерпаше и Алипашине смрти. У овај кратак приказ, писац је сажео тематско-мотивску спрегу, издвојио кључне елементе, од којих ће неке у другом делу приповетке развити и од њих уобличити судбински пад јунака. Кратак преглед живота казује да се Алипаша родио око 1783. године, како наводи и Ђурић.<sup>76</sup> Већ на почетку јунаковог животописа Андрић уводи поступак мистификације и истовремено подстиче историографске детаље. Башагић наводи: „син је Зулфикар капетана Столачкога. Као младић замјерио се оцу, што је обукао некакову везену салту, и отишао у свијет. Кад му је отац умро, вратио се кући донесавши са собом доста новаца.”<sup>77</sup> Ђурић, према Башагићу наводи: „Отишао је у свет и вратио се после очеве смрти са много новаца. Где је ишао и како је дошао до новца, није познато.”<sup>78</sup> Укрштајем литературе, Андрић овај део уметнички стилизује: „Замеривши се нешто строгом и преком оцу, отишао је као младић у Турску, где је провео неколико година, а вратио се у Столац тек после очеве смрти, и то са лепим имањем у готовом новцу. Где је био? Како је стекао? То су многи питали, али то није сазнао никад нико.” (А, 23) Писац изоставља разлог сукоба са оцем, док одлазак у свет прецизира одласком у Турску. Јунаков повратак укршта се са смрћу оца, док време проведено у Турској остаје мистификовано. Изостављање података указује на грађење јунаковог лика чија интерпретација се усмерава на његову психолошку димензију.

Будући да је Андрић читао мемоаристе херцеговачког везира, вероватно му је био познат податак који Чокорило наводи записан на основу причања самог Алипаше и његових људи. Наиме, у сукобу султана Махмута и Мехмед Алије, Алипаша је на превару, након

<sup>72</sup> Иво Андрић, „Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине”, превод Зоран Константиновић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. I, св. 1, Београд, јун 1982, стр. 77.

<sup>73</sup> Исто, стр. 207.

<sup>74</sup> Радован Вучковић, *Андрић – историја и личност*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002, стр. 125.

<sup>75</sup> Исто, стр. 120–121.

<sup>76</sup> Хајрудин Ђурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевић херцеговачки везир*, књ. XLVI, Годишњица Николе Чупића, Београд, 1937, стр. 202.

<sup>77</sup> Safet Beg Bašagić, *Znameniti Hrvati, Bošnjaci i Hercegovci u turskoj carevini*, Matica hrvatska, Zagreb, 1931, str. 11.

<sup>78</sup> Хајрудин Ђурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевић херцеговачки везир*, стр. 203.



преваре султановог војсковође који је прешао на супротну страну, запленио „шатор и све ствари вјероломног војсковође (заповједника) и он се, с тим плијеном, јавио султану, који га је богато наградио, именовао га пашом и поставио за везира херцеговачког (над Херцеговином). Тако су причали Али-паша и његови људи када су се вратили из похода.”<sup>79</sup> Одустајањем од ових података Андрић указује на непоузданост приче и причања, због чега их у приповедној изградњи елиминише и у тој елиминацији митологизује. Не треба заборавити да први ступањ историјске свести представља свест о рефлектованој општости, или мит,<sup>80</sup> због чега писац одустаје и од мотива братоубиства. Тачније у генезу се уводи поступак деградације, чиме се са јунака елиминишу поступци спознаје, већ се та спознаја маркира у тренутку хода ка сопственој смрти. У том кључу, потка о херцеговачком везиру гради се из веродостојности, док се елементи приче и причања уклањају, не би ли се скрајнуте јунакове карактеристике искристалисале у његовом крају.

Сачувана рукописна грађа приповетке „Алипаша” указује да је Андрић имао намеру да у приповест о столачком паши укључи део о сукобу са полубратом Хаџибегом. Међутим, и тај део био би измештен на сам крај приповести, јер је у питању јунакова рефлексија у тренутку сопствене смрти. Андрић од првобитне замисли одустаје, што потврђује и рукописна грађа, будући да тај део није ушао ни у једну интегралну верзију или варијанту приповетке.

#### „Kako Alipaša umire

Takvi ljudi ginu uvek od goreg od sebe. Tako mora biti. Ali i u tom ima nekog opravdanja i neke utehe, jer pogubiti protivnika boljega od sebe znači uvek uzdići se, dobiti u snazi i vrednosti. (Kao da nešto od pokojnikovih snaga i vrlina predje odmah u pobjednika.) Ali stradati od najgoreg medju najgorima, od nevernog i krmka koji podriva temelje carstva.. to je strašno. I kako je, po svom osećanju i načinu mišljenja navikao da u svemu što se dešava njemu i oko njega vidi kaznu ili nagradu, on se pitao, u sebi, šta je toliko zlo i teško, što je u toku svog života počinio i što sada ispašta. Pitao se, ali ne očekujući odgovor.

Pa ipak je ćudljiv mehanizam sećanja, požurio da mu odgovori: setio se svoga brata Hadž. iz Kutova.”<sup>81</sup>

Да је писцу овај сукоб био познат, потврђује и разговор са Љубом Јандрићем:

„– Иначе, убиство Али-паше Ризванбеговића било је последње које је личило на средњовековна смакнућа у херцеговачком алајету. Међутим, стравичан је и ништа мање бруталан био и обрачун паше Сточевића са полубратом Хаџи-бегом Ризванбеговићем. Овај Хаџи-бег је, према причањима, био осоран, прави разбојник. Сав изрешетан месецима он довикује Али-паши: Перо, Јанко, алудирајући на хришћанску војску која је била у братовљевој служби. Али-паша му онако крвавом прилази и пита га: 'Шта ти то, болан, би?' 'Ово си ме ти са својим власима удесио,' одговори му Хаџи-бег. А Али-паша му се руга: 'Ма није, болан; то су тебе козе розима изболе.'”<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Прокопије Чокорило, „Љетопис Херцеговине 1831–1857”, стр. 46.

<sup>80</sup> Agnes Heler, *Teorija istorije*, 1984, str. 27.

<sup>81</sup> Испис доносимо према: [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. 'Алипаша'”, у: КИДИА III/12, стр. 455.

<sup>82</sup> Љубо Јандрић, *Са Ивом Андрићем, 1968–1975*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977, стр. 122. НАПОМЕНА: Овај податак Андрић несумњиво проналази код Памучине: „Најзад су улетјели и у његову собу и убили Хаџи-бега: девет куршума зарило се у њега, али је он још дисао када му је пришао Али-паша. Видјевши га свега у ранама, рекао је:

– Јадни Хаџи! Шта је то с тобом било? Као да те коза избола роговима!”

Јоникије Памучина, „Живот Али-паше Ризванбеговића Сточанина. (Причања савременика и очевица)”, стр. 93. Овај податак наводи и Ђурић у својој студији о Алипаша. Хајрудин Ђурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевић херцеговачки везир*, стр. 213. Чокорило само кратко наводи да је Алипаша, свога брата као једног од побуњеничких вођа, заклао у Стоцу. Прокопије Чокорило, „Љетопис Херцеговине 1831–1857”, стр. 42–43.

Није редак случај да се код Андрића нађу историјски подаци који су преобликовани. Ђурић у својој студији наводи: „Именовање Али-пашино за самосталног херцеговачког везира било је, дакле, резултат његовог лојалног држања за време покрета уперених против Порте. Везирска титула била је, више него сигурно, сан амбициозног Херцеговца.”<sup>83</sup> Андрић ће, међутим, то обликовати на следећи начин:

„У великим побунама босанских феудалаца против султана – око 1830. године – Ризванбеговић је био увек одлучно на султанској страни. Кад је покрет босанских феудалаца сломљен, Херцеговина је одвојена административно од Босне, а за првог везира у Мостару постављен је столачки капетан Ризванбеговић. То је била награда за верност султану и плод вишегодишњих Алипашиних напора.” (А, 24)

Поступак преобликовања у својој нутрини садржи преокрет субјекта и објекта исказивања. Историјска нарација усмерена је на субјект приповедања, док је његова уметничка транспозиција плод објективних манифестација које се крећу ка свом носиоцу. У том правцу, јунаково јавно биће плод је објективних историјских чињеница које су приповедном тексту неопходне, јер прате силазну путању, као оном унутрашњем, приватном бићу које остаје огољено на историјској сцени. На тај начин, и поред проучавања историје и поштовања чињеница и објективности, како наводи Гој, „за Андрића је 'спољашњи поглед' заправо екстериоризован 'унутарњи поглед'.”<sup>84</sup> Инверзија субјекта и објекта, приповеданог и оно о чему се приповеда, извире из логичког, уколико знамо да овај део Андрић закључује познатом реченицом херцеговачког везира у тренутку доласка на власт: „'Од данас не треба нико више да иде цару у Стамбул – Мостар, а ево вам и цара у Мостару!'” (А, 24) Ову реченицу писац је могао наћи у неколико извора. Код Чокорила она је сасвим неодређена:

„Владико, и ви калуђери и попови, кнезови и рајо! Ја сам сад везир. Султан, господар, одликовао ме: дао ми је Херцеговину и поставио ме за пашу у њој; одијелио је за мене од Босне, да ми не би сметали босански шљивари. Султан ми је дао власт да све иде кроз моје руке: ко хоће да се тужи у Травник, ево му Травника; ко хоће да се жали у Стамбол, ево му Стамбола.”<sup>85</sup>

С друге стране, код Памучине ова реченица манифестована је монологом који доноси и Хајрудин Ђурић,<sup>86</sup> а који ми доносимо у целости, будући да из њега извире историјски карактер из којег се издвајањем једне реченице обликује пут владара и самодршца, а која у својој силазној путањи прелази у објективизацију јунаковог пада.

„– Мене воли наш честити цар, од срца ме воли и зато ме је посадио као трећег поред себе. Нудио ми је да будем везир у пашалуку гдје ми је воља, али то ја нисам желио, само сам га замолио да за мене одијели Херцеговину од босанског пашалука, и ево по реду 15 њених кадилука: пријепољски, таслицки с Колашином, Шаранцима и са Дробњаком, чајнички с Гораждем, фочански, гатачки с Пивом, невесињски, никшићки с Џиваром, љубино-требињски, столачки, почитељски, благајски, мостарски, дувањски и пола кадилука коњичког, што је са ову страну Неретве. Све ми је то дато, да свим тим управљам, ја и моја дјеца и мој род: а све сам то урадио због тога да се у нашу Херцеговину не би увалио некакав лош паша. Просудио сам да ћу, као домаћи, кудикамо боље овим крајем да управљам него неки странац: својој кући нико није зликовац. Свакоме ћу судити по чистој правди. Истина, херцеговачки Турци су ми нанијели много зла, али им ја све опраштам, само да се више не би бунили. А ко учини било какво зло, томе неће бити никакве олакшице, а за разбојника ни у подсвијести немам помиловања: с њим може бити само један рачун – глава доле! За првог човјека, био он Турчин или раја, свеједно, увијек ће бити у мене мјеста. Сви Турци грађани од сада су ослобођени

<sup>83</sup> Хајрудин Ђурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевевић херцеговачки везир*, стр. 217.

<sup>84</sup> Е. Д. Гој, „Повлачење и отуђење у Андрићевим делима”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 117.

<sup>85</sup> Прокопије Чокорило, „Љетопис Херцеговине 1831–1857”, стр. 47.

<sup>86</sup> Хајрудин Ђурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевевић херцеговачки везир*, стр. 218.

плаћања пореза. Они неће давати ни цару ни мени баш ништа, само Турци земљопосједници изузев харача, дужни су да плаћају једнако као и раја, а то је зато што они не сакривају жене. Ја мислим да у Херцеговини има око 16 000 рајинских домаћинстава. Нека плате што су цару дужни, а мени треба да дају од сваке куће само по једну форинту годишње, мени је доста и то, зато што ја имам богатства више него други, добра која су ми оставили преци. Никома од данас није потребно да иде цару, ни у Стамбол: ево вам Стамбола у Мостару, а ево вам и цара у Мостару! За мене вам нису потребни заступници, који би вам за новац дозвољавали да дођете до мене, а буде ли коме каква невоља – слободно, у опанцима, иди без питања право мени и испричај своју невољу. Ја сам онај исти Али-ага као и прије, ја ћу сам обути опанке, одјенућу се у гуњач и поћи пјешке куда хоћу. Упамтите, *андасани*, гледајте што сам вам говорио, и у добри час идите својим кућама.”<sup>87</sup>

У уметничкој транспозицији Андрић реченицу ставља под знакове навода будући да је она антагонистички настројена – с једне стране њоме се изражава оно што ће уследити наредних деветнаест година (самовољна управа), док с друге стране она у себи садржи и судбинску неумитност која ће владара стићи након деветнаест година. Субјективно ће се у том случају излити у индивидуално и том тренутку одредити судбински пад Алипаше Ризванбеговића Сточевића, пад који је такође праћен субјективним и објективним детаљима. Субјективно се излило у деветнаестогодишњој владавини коју је обележила двострукост а коју смо описали у поглављу које има за предмет карактеризацију јунака. Двострукост је припремила јунака на индивидуацију, на предодређени судбински пад који ће се завршити трагично. Да би у томе успео, Андрић је судбину херцеговачког везира у карактеризацијским цртама двострукости, у којима се не ишчитавају тиранија и свирепост која се наглашава, већ заслуге које је писац систематично расподелио, а након њих увео лик Омерпаше у којем се читавају лукавство и безобзирност, тачније они елементи које је код столачког паше изоставио. Алипашину двострукост у том смислу надопуњује и Ћоровићева анализа у којој доминира дијалектички карактер супротности „неограничени господар Херцеговине” и „мали султан” који је имао „извесне тврдоће и свирепости, није био поуздан, по души аутократа и себичњак. Али је, с друге стране, већ у свом интересу, желео напредак Херцеговине, изводио читав низ привредних рефорама, а у верском погледу приказивао је доста толеранције.”<sup>88</sup>

Алипашина смрт у овом историјском прегледу није експлицирана, већ се само узгредно наводи његово хапшење и спровођење на магарету. Цитат који је од велике важности јесте „да људи ’виде у кога су се уздали”” (А, 25) надахнута је извором, и она гласи: „На тај начин хтједе Омер-паша читавој Херцеговини, навластито Крајини, која се баш у то вриеме дизала на устанак, показати понижење онога, у кога се највише уздала.”<sup>89</sup>

Смрћу јунака завршава се први део приповетке, његовим сахрањивањем и интернирањем његове породице у Цариград. Приповедачки коментар којим се овај први део завршава заправо има за циљ да покаже сву ироничност јунаковог имена и презимена. „Таква је била судбина Галиб Алипаше Ризванбеговића Сточевића; она је довољно позната из историје, а овде је само кратко и непотпуно испричана.” (А, 25) Симптоматично, овај податак, који се у изворима налази на почетку, Андрић смешта на крају: „Као везир, Алипаша је добио надимак ’Галиб’ (Победник), а по Стоцу је, као што је поменуто, назван Сточевић. Према томе, његово пуно име гласило је: Галиб Али-паша Ризванбеговић-Сточевић.”<sup>90</sup> У приповедачком контексту оно што је јунака обележавало, иронијски се слило у немогућност победе над судбином, те је оно Галиб међа којом Андрић осликава неумитност историјских процеса и релативизацију историје. А из надимка ће се у другом делу приповетке излити прича и

<sup>87</sup> Јоаникије Памучина, „Живот Али-паше Ризванбеговића Сточанина. (Причања савременика и очевица)”, стр. 98.

<sup>88</sup> Владимир Ћоровић, „Прошлост Херцеговине”, у: *Гласник југословенског професорског друштва*, књ. XVII, св. 11–12, јули-август 1937, стр. 889.

<sup>89</sup> Ahmed Muradbegović, *Omer-paša Latas u Bosni 1850.– 1852.*, str. 83.

<sup>90</sup> Хајрудин Ћурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевић херцеговачки везир*, стр. 218–219.

причање о сазнању, којом ће на један симболични начин оно Галиб превазићи једну врсту релативизације.

Субјективизација пада исприповедана је хронолошки, и такође је инспирисана историјским изворима и документима. Алипашин пад Андрић описује из јунакове самоуверености која је била пролог трагедије, а коју можемо поделити у неколико сцена – (1) сераксеров позив да оде у Сарајево (Алипаша шаље сина Хафиза и владика Јосифа); (2) сераксерово незадовољство и крах аудијенције; (3) Алипашин сусрет са Омерпашом у Сарајеву; (4) Алипашин покушај преваре дизањем буне; (5) одлазак код Скендербега и јунаково хапшење; (6) Алипашино спровођење кроз Босну. У наведеним сценама нема описа смрти, већ наративизација јунаковог сазнања које се приповеда из смрти.

На Омерпашин позив да дође у Сарајево, Алипаша шаље владика Јосифа и сина Хафизпашу, што писац развија јунаковом мотивацијом да најстарији „и најдражи син” буде „жив доказ и крупан залог његове верности и добре воље да, као и досада, у свакој прилици послужи султану; а владика ће својим присуством показати како Алипаша правилно разуме султанове реформаторске планове.” (А, 26) Историјски извори показују да је Андрић овај део развио, док је остале делове разасуо у уметнички текст на онај начин који ће најбоље описати Алипашин удес. У том правцу Чокорило не помиње владика Јосифа док као место сусрета наводи Нови Пазар.<sup>91</sup> Андрић је осетио непоузданост извора, те се ослања на Памучину, којег у својој студији наводи и Ћурић:<sup>92</sup>

„Када је за то чуо Али-паша, сазвао је у Буни сву улему и владика Јосифа ради тајног савјетовања о томе шта је потребно чинити. Прије свега, он је послао свога сина Хафиз-пашу и владика Јосифа да сусретну Омер-пашу у Новој Вароши и допрате га до Сарајева, а шаљући их рекао им је:

– Слушај те, ти, Хафиз-пашо, и ти, митрополите Јосифе! Идите Омер-паши, предајте му селам (поклон) и реците да је Херцеговина са свих страна окружена невјерницима, и да зато у њој не може бити заведен исти поредак као у другим пашалуцима. Само гледајте да удесите то некако с њим, а ми ћемо сакупити 20-30 мостарских скитница, даћемо их њему у регруте и још ћемо прикупити 500 000 гроша, и нека га ђаво носи одакле је и дошао. А не заборавите свему томе додати да ја никако не могу ићи њему лично у Сарајево, зато што сам стар и хром.”<sup>93</sup>

Наведени пасаж показује да Андрић редукује грађу на тај начин што оне податке који немају значаја за приповедно уобличење Алипашиног лика редукује, односно да бира само оне делове који су неопходни за развој једне шире слике која Алипашин лик успоставља у неумитном кретању ка самом себи. У том правцу везирово оправдање због старости и хромости писац премешта у сцену сусрета изасланика и Омерпаше, у којој се визуализује Омерпашина снага и Алипашина слабост. И Омерпашину реакцију Андрић развија приликом аудијенције. У извору само стоји да „Омер-паша није хтио саслушати ни Хафиз-пашу ни владика Јосифа, него их је, једноставно, упутио назад, у Мостар, и наредио да се Али-паша одмах јави њему у Сарајево. Али-паша више није смио да се правда и хитно је дошао у Сарајево”.<sup>94</sup> Андрић ово место широко развија као одмеравање моћи, те се већ на пријему прејудицира трагедија херцеговачког везира. Уметничка транспозиција условила је да аудијенција симболизује сусрет силе и лукавства. То је истакнуто помоћу две појединости. У првом случају реч је о Омеровом држању приликом говора у којем је карактеристично право држање у којем се са обе руке наслања на балчак своје сабље („Сам је остао стојећи, прав као свећа, и наслањајући се са обе руке на балчак своје сабље” (А, 27)). Тиме се симболизује говорникова моћ метафорички приказана достојанственим држањем и показивањем моћи. То је моћ која уједињује приватно и јавно биће, оличена у ономе што он представља. Други пут

<sup>91</sup> Прокопије Чокорило, „Љетопис Херцеговине 1831–1857”, стр. 55–56.

<sup>92</sup> Хајрудин Ћурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевић херцеговачки везир*, стр. 241.

<sup>93</sup> Јоникије Памучина, „Живот Али-паше Ризванбеговића Сточанина. (Причања савременика и очевица)”, стр. 127–128.

<sup>94</sup> Исто, стр. 128.

та моћ се огледа у одласку Омерпаше који се „поклонио према владици и изишао, а за њим његови официри, звекћући дискретно сабљама и мамузама” (А, 27). Ова сцена симболички недопуњује претходни став говорника и логички употпуњава слику моћи и силе оличене не у Омерпаши, већ у ономе што он представља.

Сусрет Омерпаше и херцеговачког везира такође је приповедно уобличен. О састанку у Сарајеву 27. августа генерални конзул Атанацковић писмено обавештава кнеза Шванцерберга из Травника, и наводи да после неуспешног пријема сина, Алипаша „који има више од 70 година, коначно је послушао упутства која су му дата и пре неколико дана се са пратњом од око 80 људи појавио у Сарајеву, где је примљен са многим почастима.”<sup>95</sup> Ове почести Андрић ће конкретизовати, те ће истаћи да је Алипаши Омер указивао нарочито поштовање у односу на остале прваке, али га је дуже и задржао у Сарајеву. Оваква уметничка транспозиција погодовала је Алипашиним покушајима преваре о кавазбашином нападу на Босну и Херцеговину, што је важан моменат за увођење лика Скендербега и Алипашин пут пада.

Вучковић примећује да су доста подударни делови Андрићеве приче о хапшењу херцеговачког везира са Ђурићевом студијом.<sup>96</sup> Не треба губити из вида да је Ђурић секундарни извор који је заснован на мемоарима Чокорила<sup>97</sup> и Памучине. Међутим, сматрамо да је приказ Скендербега и хапшење Алипаше подударније са писањем Ивана Фрање Јукића, чије дело је Андрић такође поседовао у својој личној библиотеци.

„Али-паша дође; топови су му пуцали, војска царска била је узпоређена и исти Скендербег изашо је пред њега и skut му пољубио. На два сата ноћи приказ се промени. Скендербег с неколико чиновника уније к њему, прочита му вишу наредбу, по којој као бунтовник лишава се сваке части и достојанства; одузме му царске нишане, тако исто и сину му Хафиз-паши те их одведу војници у тамницу. И тако господство над Херцеговином *Али-паше Ризванбеговића*, које трајаше од године 1832., ове год. 1851. се сврши.”<sup>98</sup>

Наведену слику Андрић употпуњује приказом ноћног славља и вечере. Експлицирањем мотива ноћи, у први план је постављена неизвесност која се недуго потом реализује помоћу Скендербега који је „одједном устао, као најтрезнији, и два пута ударио дланом о длан” на чији „знак отворила су се у исти мах двоја врата на која је поврвео оружан аскер дивљег изгледа. За трен ока везани су и Алипаша и његов син.” (А, 29) Оваква уметничка транспозиција плод је пишчевог оживотворења једног пластичног описа у живу слику тренутног изненађења и покрета.

Андрић је историјске податке на најбољи могући начин оживотворио управо у последњем делу приповетке који је за јунака кључан, а то је тренутак понижења. Да би

<sup>95</sup> *Босна и Херцеговина за време везировања Омер-паше Латаса (1850-1852)*, стр. 103.

<sup>96</sup> Радован Вучковић, *Андрић – историја и личност*, стр. 122; Хајрудин Ђурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевевић херцеговачки везир*, стр. 251.

<sup>97</sup> „Хафиз-паша, син Али-пашин, дошао је у Мостар 30. јануара 1851. године да поздравља Искендер-бега. Искендер-бег му је рекао нека пише своме оцу Али-паши да, што може прије, дође у Мостар, како би уредили државне послове. Хафиз-паша је то испунио. Када је стари вук прочитао писмо свог сина, ујела га је гуја, преварио се и дошао у Мостар 3. фебруара. Два пука низама и много народа изашли су му на сусрет, дочекали су га пуцњавом из топова, те није ни сањао о оном шта га је чекало. Приготовили су му конак у Силихтаревој кући. Ту је провео два дана. Друге ноћи Искендер-бег је опколио град својом војском, те нико није могао изаћи из Мостара, и послао је наредбу да ухвате и одведу у другу кућу, под стражом, и самог везира Али-пашу и његова сина Хафиз-пашу. То се десило 5. фебруара. Искендер-бег је одмах о томе писао у Сарајево Омер-паши, како је ухватио лава и лавића и држи их у својим рукама. На ту радосну вијест Омер-паша је одмах пошао из Сарајева и 9. фебруара стигао у Мостар.” (Прокопије Чокорило, „Љетопис Херцеговине 1831–1857”, стр. 59)

<sup>98</sup> Ivan Franjo Jukić, *Sabrana djela*, II, str. 428. Слична слика је и код Мурадбеговића:

„У Мостару дочека Скендер-бег Али-пашу са 21 хицем из топа и с највећом војничком почастима. Сва му војска бијаше у паради. сам Скендер-бег је пјешнице заповиједао војсци.

[...]

У вечер наста преокрет.

Ноћу упадне Али-паши у собу један частник и изјави му, да је ухапшен. Нато му скине царске ордене, одпаше сабљу и баци га у тамницу.”<sup>98</sup> Ahmed Muradbegović, *Omer-paša Latas u Bosni 1850.– 1852.*, str. 81.

понижење било што видљивије, писац је прибегао лирском рефлексу у којем немир на крају фебруара и нагли долазак пролећа метафорично постаје осећање јунака који се изненада нашао на путу ка својој крајини. То је уторак и „Судњи дан” (А, 30), „сунчан и немилосрдно ведар” (А, 30). У опису Хафизпашине тачке гледишта, писац је прибегао једном коментару, „Најстарији везиров син није био овај Хафиз, него Назиф, који је такође имао ранг паше, али то је био прерано угојен и размажен господичић, већ тешка пијаница и велики нерадник, као да се бацио на стрица Хаџуна” (А, 30). Овим поступком Андрић с једне стране растерећује текст, и страдању даје један лични тон упризорујући слику у којој најдражи син није и најстарији, те да прибегне још једном увођењу историјских чињеница стављајући у антагонистички однос Назифа и Хафиза, попут Алипаше и Хаџуна. У овој тек узредној напомени, Андрић је унео и део од којег је одустао, јер се у овој реченици распрострла Алипашина судбина. Самим помињањем Хаџуна, Алипашин крај бива унапред реализован.

Мемоаристи штуро наводе Алипашин ход по мукама. Чокорило наводи да „Али-пашу стара, хрома, повели су пјешнице, са штапом у руци, све до моста на Неретви, по коме је Мостар добио своје име. Иза моста узјахали су га, за ругло, на мршаву и губаву мазгу.”<sup>99</sup> Памучина пише: „Али-пашу су посадили на губаво кљусе, а Хафиз-паша је морао ићи пјешке упоредо с њим.”<sup>100</sup> Фра Грго Мартић наводи мало живљу слику „на магарцу свезаних ногу испод трбуха – зими то било – те га таква водио”.<sup>101</sup> Мемоаристи се не слажу око животиње, што Андрић брижљиво разрађује, уносећи вешто појединости и проблеме око вођења херцеговачког везира путем понижења. У том правцу, приповедач у први план ставља магаре како би на сцену избио апсурд у односу животиње („ситно и трбушато магаре, са траговима самара на олињалој кожи” (А, 31)) и јунака („један од растом највиших људи у Херцеговини – ’три аршина мање два прста’ – а тежак преко деведесет ока чаршијског кантара” (А, 31)). Из тог разлога, Андрићев јунак се нашао на мазги коју је морао да узјаше натрашке, док је син води. Овај детаљ се не помиње ни код Чокорила ни код Памучине. Њега је писац могао да нађе код Решетара<sup>102</sup> или пак код Ђоровића. „Из Мостара отишао је стари свемоћни везир тешко осрамоћен. Њега су кроз чаршију провели на магарцу, посадивши га наопако, са магарећим репом у руци. Његов син, босоног, држао је улар у водио оца. Ристан Додер сажалио се на пашића, кад су прошли поред његова дућана, и дао му је своје постуле.”<sup>103</sup> Детаљ са постулама Андрић је искористио за уметничко обликовање на другом месту: „Само је један мали дућанчија у Доњем Вакуфу бацио страх под ноге и нашао у себи снаге да му приђе насред чаршије и, поздравивши га уљудно, упита да ли му што треба.” (А, 34)

На путу страдања посебно је место добило уметничко обликовање Алипашиног лика, којег приповедач сагледава не очима историчара, већ пре свега погледом обичног човека. Чини се као да је Алипаша тек на мазги добио своје праве обресе у пропасти везира који се отворио јунаковим речима упућеним Омеру:

„Без страха и устручавања он је, режећи као ухваћени курјак, гласно псовао Омерпашу, називајући га једнако Михајлом и крмковићем, и претећи да ће брзо стићи султанска правда, која је тренутно задремала и допустила тој потурици да жари и пали и хапси и убија праве муслимане који су ову земљу увек одржавали и бранили.” (А, 33)

У овом пасажу реч је о препричавању извора и њиховом редуковању, тим пре што Алипашин монолог није стављен под наводнике, док с друге стране писац елиминише оне ствари које

<sup>99</sup> Прокопије Чокорило, „Љетопис Херцеговине 1831–1857”, стр. 60.

<sup>100</sup> Јоникије Памучина, „Живот Али-паше Ризванбеговића Сточанина. (Причања савременика и очевица)”, стр. 130.

<sup>101</sup> Fra Grgo Martić, *Zapamćenja*, Svjetlost, Sarajevo, 1956, str. 183.

<sup>102</sup> Milan Rešetar, „Stolac i Rizvanbegović”, u: *Srđ, list za književnost i nauku*, god. L, br. 8, Dubrovnik (30. april 1902), str. 361. Писац је овај преглед поседовао у архивској грађи која је везана за роман *Омерпаша Латас* (Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 177).

<sup>103</sup> Владимир Ђоровић, *Мостар и његова српска православна општина*, стр. 57.

нису потребне за обликовање Алипашиног удеса, а које према мемоаристима садрже основни узрок за његово убиство у Добруну.

Имајући на уму горе наведену анализу, можемо рећи да писац у грађењу историјских околности прибегава ретроспекцији. Од конкретног, историјског прича се прелива у универзално, тачније речено писац полази од живог тока историје који се у процесу приповедања распоређује, одстрањује и/или надограђује, а у којем је стална мисао о вечитом сукобљавању појединца са собом и људима око себе. Кретањем ка крају приповетке, историјски подаци се смањују, док се повећава уметничко обликовање.

Имајући на уму све наведене транспозиције, најдоминантнија је индивидуација јунака у једном преломном тренутку живота, која израста из историјског елемента и гради лик страдалника који се ни са чим не мири.

Свака историјска појединост код Андрића је метафора или симбол.<sup>104</sup> Приповетке „Барон”, „Прича”, „Робиња” и „Зуја” у први план смештају човека у одређену историјску/животну околност, човека чија је судбинска перспектива регулисана дијалектичким односом жеље и стварности. Неутралисање извора изнедрило је субјективни однос не само према историјском догађају, већ пре свега према животу као таквом. Приповетка „Барон” маркирана је као историјска, иако је оно судбинско и егзистенцијално које је најављено код Алипаше узело маха у приповедању и отворило нову перспективу која истиче индивидуално. То индивидуално најбоље је исказано ликом које је „неуспело и упуштено дете из разгранате породице, у којој је иначе успешна војна, цивилна или духовна каријера одавно у традицији.” (Б, 38) Лик самосвесног митомана из аристократске породице нашао се на овом месту како би из колоплета једне опште историје исприповедао своју судбину. Овај маркер је и приповедачког карактера јер указује на писца који је склизнуо из турских у модерна времена. Та времена човека, у покушају да себе изгради и оправда, неумитно бацају не толико у колоплет историје колико у колоплет друштвеног посрнућа. Из темеља свакодневнице, прича барона Дорна стоји као сушта супротност историјским личностима, али само на први поглед – попут Алипаше, у првом плану је личност и његова судбина, однос појединца и групе, однос појединца са самим собом, који је на себи понео терет декаденције и одговорности. Излаз из успостављеног антагонизма, који није могућно превладати, јесте лаж. Овај мотив у приповедној устројености изједначава се са бароновим животом у којем алкохол представља миран ход ка прихватању реалности и пут ка смрти.

Приповетка „Прича”, има другачији статус. Долазак Целалудинпаше у Травник ову приповетку повезује са приповетком „Прича о везировом слону”, тачније, последице пашиног доласка маркиране су мотивом страха и резултатима страха. Јунаци су представљени као марионете наспрам онога што се збива изван њих (страх), док догађаји формирају њихову психу (рађање страха из страха).<sup>105</sup> То значи да је поетика приче и причања рефлектована из психологије јунака, јер нашег писца интересује како људи реагују и како се понашају у одређеним историјским околностима, како је то запазио Јеремић,<sup>106</sup> због чега је у првом плану дата историја *одоздо*, из народног живота. Приповетка „Прича” представља двоструко кретање. С једне стране, то је кретање из смера историје (убиство Хамидагиног оца) ка општем (страх као репрезент стварности и последица живота) док се живот као такав слика у страху и из страха проистиче. Постулат таквог двоструког кретања јесте однос историје и живота, страха који се разбија причом и причањем, безначајним причама о општем које нису без разлога искључене из основног текста приповетке. Прича и причање темељи философију живота из историје, док последица живота проистиче из страха и у страху. Из тога разлога је за нас важна у овом контексту не само приповетка „Прича” него и њено место у збирци

<sup>104</sup> Радован Самарџић, „Андрић и историја”, стр. 501.

<sup>105</sup> Више о овоме Драган Јеремић, „Човек и историја у књижевном делу Иве Андрића”, у: *Зборник радова о Иви Андрићу*, Посебна издања, књ. DV, Одељење језика и књижевности, књ. 30, уредник Антоније Исаковић, Примљено на VI скупу Одељења језика и књижевности од 21. септембра 1976. године, САНУ, Београд, 1979, стр. 138.

<sup>106</sup> Исто, стр. 139.

приповедака. Она бокори историјско у свакодневном и свакодневно као последицу историјског тока. Из тог колоплета сагледава се и саображава историја свакодневног живота у дијалектичком односу историје и легенде, на симболичном нивоу – живота и приче.

Приповетка „Робиња” представља највећи отклон од историје, што је писац постигао мистификацијом времена о којем се приповеда. Мистификација је уједно допринела и преласком историје у легенду и мит. Томе у прилог говори и чињеница да постоји неколико тумачења историјског подтекста ове приповетке. Један је везан за 17. век, у време насиља Сејди Ахмед-паше, док је други везан за двадесетовековну историју и покољ у Пребиловцима 1941. године.<sup>107</sup> Уколико је у питању обрада седамнаестовековног догађаја, Андрић је прибегао мистификацији која је у функцији смештања конкретног историјског догађаја у позадински план, не би ли у први план био постављен појединац и његова судбина. Уколико је, пак, реч о двадесетовековном догађају, реч је о трансформацији догађаја и његовом претакању у легенду, која за Андрића представља, да парафразирамо Петра Цацића, парадигматичну причу зачету у народу и одржану у времену, која представља својеврсну биографију *Човека* која спаја оно што је суштинско у реалности живота са оним што је одраз жеље, сна, инстинкта.<sup>108</sup> У оба случаја резултат је човек и његова судбина. Архивска грађа не садржи ниједан податак који би отворио могућности интерпретације историјског дискурса у приповедном тексту. Да будемо још прецизнији, ниједна рукописна верзија нити варијанта не доносе историјски подтекст.

У светлу кретања од историјског ка легендарном, које је највидљивије у преласку са историјске тематике на свакодневни живот, а које се, како се збирка примиче крају, маскира, карактеристичан је појам легенде који израста из жеље „да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања” (ОПП, 70). А илузија живота и трајања основни је елемент приче и причања. Почетак „Приче о везировом слону” на извештајан начин говори о истинитости легенди:

„Босанске касаве и вароши пуне су прича. У тим понајчешће *измишљеним* причама крије се, под видом невероватних догађаја и маском често измишљених имена, стварна и непризнавана историја тога краја, живих људи и давно помрлих нараштаја. То су оне оријенталске лажи за које турска пословица вели да су ’истинитије од сваке истине’.

Те приче живе чудним, скривеним животом. У томе оне личе на босанску пастрмку. Има у босанским речима и потоцима једна нарочита врста пастрмке, не велика, посве црна по леђима, са две-три крупне црвене пеге. То је необично прождрљива, али и необично лукава и брза риба, која лети као обневидела на удицу у вештој руци, али је недостижна, чак и невидљива за онога ко није вешт тим водама и тој врсти рибе.” (ПОВС, 55)

Легендарна прича прожета је и обликована *измишљањем*, дакле *приповедањем*, поступком који одлаже неминовност краја, а у којем се истовремено ишчитава илузија живота и трајања, експлициране у есеју „О причи и причању”. У том правцу, „промена из догађаја у легенду дефинише проток времена и кристалише се у нову форму која заувек остаје у садашњости.”<sup>109</sup>

Без обзира на актуелизован догађај, будући да не постоје непосредни подаци који би нас на њега упутили, нити писац о томе пише у својим белешкама, уверења смо да Андрић није имао за циљ да прикаже један догађај, већ последице и трагику који из тог догађаја извиру. Из тог разлога је у први план дошла појединачна судбина која маркира не само једно одређено време, већ универзалност времена, једно свеопште време које је модификацијом постало универзално. Може се наслутити да је Андрић, познајући историју Босне и Херцеговине, што потврђује и лична пишчева библиотека, ипак био инспирисан догађајем из прошлости. Отклон је употпуњен и променом имена места, Прибиловићи. На основу података, верујемо да је реч

<sup>107</sup> Неђо Шиповац, *Иво Андрић у Херцеговини*, Београд, 2009, стр. 271–284.

<sup>108</sup> Петар Цацић, *Иво Андрић. Есеј*, стр. 185.

<sup>109</sup> Дејвид Норис, „Време и сећање у роману *На Дрини ћуприја*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 153.



о месту Пребиловци. Приповетка „Робиња” је у том контексту пример деконтекстуализације историјских података, што се ишчитава као кретање од општег ка посебном у којем парадоксално врхуни прича илузије живота и трајања.

На исти начин изграђена је и приповетка „Зуја” у којој се само напомиње: „То је било давно, кад је Србија заратила с Турцима и кад се узбунила граница која пролази ту, изнад касабе.” (3, 123) Зујин животни пут израста из неминовности једног историјског тренутка (отац је оставља у породици Алексића у којој је јунакиња провела своју животну доб), али који је маркиран личним удесом. Деконтекстуализација је у функцији трагичног виђења бивствовања у тишини. Зујин удес поприма размере трагичког са којим се јунакиња саживљава, и цео свој живот самерава према томе.

Уколико рекапитулирамо Андрићев однос према документу, можемо сумирати да писац асимилује историјску грађу која чини хомогену целину.<sup>110</sup> Асимилација прати *надахнуће* историјском грађом која се уноси у приповедни текст на два начина. Она са парафразира, и у парафрази, поступцима алегорије, метонимије и мистификације, минимализује и води у онеобичавање. Парафразом, грађа се редукује (преобликовање и сужавање историјских података), уметнички обликује и постаје симбол, с једне стране, док се с друге стране она цитира. Редукција историјске грађе на уштрб уметничког обликовања условљава распоређивање историјских извора у приповедном тексту. Распоређивањем, историјски извор се стилизује, а стилизација омогућава оживотворење лика који приповеда и о којем се приповеда. У том контексту, смисао прерада, како је Шамић видео, ишчитава се у намери „да се нађена грађа конкретизује, оживи, драматизује.”<sup>111</sup>

Као што смо већ показали у интерпретацији, Андрић приповедач историју поима као причу која непрекидно тече и представља наличје историје. Да би то уметнички уобличио, писац је појам приче изједначио са животом који се манифестује у одређеном историјском колоплету. Из укрштаја живота и историјског елемента израња објективизација историјског елемента у сфери приватног. Објективизација историјског у приватном усмерила је приповедање којим се улази у субјективизацију историје као такве, не би ли се на крају историја поимала као спона на којој израста трагичко виђење бивствовања. У овом аспекту причање се изједначава са животом у његовом универзалном трајању.

---

<sup>110</sup> Мидхат Шамић, *Историјски извори 'Травничке хронике' Иве Андрића*, стр. 240.

<sup>111</sup> Исто, стр. 239.

Последња збирка приповедака Иве Андрића, *Кућа на осами*, од изузетног је значаја у укупном приповедном корпусу овог писца. Њоме се затвара развојни лук цикличности започет збирком приповедака *Приповетке* из 1924. године. Приповетке окупљене у збирци показују пишчеву модерност и откривају значајне везе не само између ранијих приповедака и збирки приповедака које је писац сам приредио и објавио, већ и између његових есеја („Разговор са Гојом”, „О причи и причању”, „Кад је реч о архивима”). Свеукупно, опус Иве Андрића репрезентује причу о процесу стварања и уметности приповедања. Имајући то на уму, ваља речи да збирка приповедака *Кућа на осами* показује изразиту приповедну генезу (припремни материјали, концепти, верзије, варијанте, основни текст) чија анализа почива на хетерогеном јединству судбина почивших људи који траже своје место у причи приповедача. Наше истраживање израста управо из генезе, и то у укрштају генетичке импликације и херменеутичке поставке, и доноси тумачење приповедног устројства збирке приповедака остале у рукопису. Из концепта генезе уследила је анализа збирке у чијем центру се налази писац и прича – центар из којег израста целина. У тој спреси она представља анализу претходно типолошки обрађене и текстолошки приређене рукописне грађе.

У осам поглавља ове докторске дисертације настојали смо да из генезе текста укажемо на специфично устројство збирке приповедака *Кућа на осами* које је подразумевало истраживање (1) структурне организованости; (2) сагледавање и дефинисање приповедних узуса; (3) компаративно и систематично проучавање поетичких начела наслова; (4) генеза рукописа условила је анализу почетака и завршетака; ова истраживања маркирана су (5) јунаком и његовим карактерним особинама на којима почива и из којих израста (6) временско-просторни аспект приче; истраживање је такође изнедрило (7) језичко-стилске аспекте генетичког обликовања приповетке, не би ли се на крају сагледао (8) однос историје и приче. У овом кретању ишчитава се онај херменеутички круг из којег се бокоре два појма која су кључна у овој анализи – *двострукост* и *сазнање*. Збирка приповедака *Кућа на осами* израста из појма *двострукости* који је композиционо и тематски-мотивски уткан у њену структуру и почива на појму *сазнања*.

У том светлу, претходна текстолошка истраживања указала су на анализу текста из генетичке импликације и њених симболичких аспеката чиме је истакнуто Андрићево кретање од интенције до последње воље. Првобитна замисао отуда се манифестује као интенција која није реализована, и/или је симболички назначена у неким деловима приповетке. То значи да се из генезе у генетичким и херменеутичким импликацијама ишчитава критика и тумачење, значење и значај.<sup>1</sup> У том правцу, упоређивање међусобно различитих рукописа у генези омогућило је детектовање оних елемената који су од велике важности за Андрићево приповедање. У питању су разне редуције, експанзије, трансфери, трансформације и модификације које се крећу у микро облицима карактеристичним за стилско-језички аспект, до макро облика својственим за приповедни ниво. Експанзије су се јављале као неопходност у оним случајевима када је требало упризорити одређену појаву или лик, док су редуције плод сажимања приповедног вишка који је значењски већ присутан у тексту. Ови поступци условили су модификације верзија и варијаната у њиховој уметничкој транспозицији. Начин карактеризације и њихова уметничка транспозиција назначеним поступцима и фигурама (сазнање, одсуство које прелази у стрепњу, мелодрама модерних осећања, губљење егзистенцијалног упоришта, игра двострукости и тишина) уприличили су упечатљивости не само судбина већ изнад свега њихову свеобухватност у два кључна аспекта – *сазнању* и *двострукости*.

<sup>1</sup> E. D. Hirš, *Načela tumačenja*, preveo Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1983, str. 239

Наша тема је настојала је да укаже на важне композиционе и тематско-мотивске елементе који нису настали одједном, већ промишљено, и подложно многим менама својственим писцима какав је Иво Андрић. У том светлу, увидели смо да композиција збирке приповедака *Куће на осами*, као последња збирка приповедака коју је писац сам приредио и оставио у рукопису, не напушта линеарност и хронологију, својствену свим збиркама приповедака које је писац за живота сам саставио и приредио. То значи да у ретроспективном сагледавању, постоје релациони узуси међу збиркама који се међусобно раскриљују и осветљавају.

Андрић је у *Кући на осами* поставио лепезу појма *сознања* у разним временима, приликама и ситуацијама, како смо истакли у претходним поглављима, чиме је мисао о човеку и његовом удесу постављена попут фигура на шаховској табли наспрам којих стоји неумитна судбина која, условљена потезима јунака, односи коначну победу. Да би показао свеобухватност човека и његовог удеса, Андрић је кренуо од појединачног човека и појединачне судбине, не би ли дошао до једног свеобухватног *сознања* које се у осамљеној кући на узвишењу бокори у појединачне приче. Приповедачево *сознање* јесте мисао да сваки човек по себи представља извесно *сознање*, док се оно свеобухватно крије управо у рашчлањеним причама и судбинама. Начин карактеризације и њихова уметничка транспозиција уприличили су упечатљивости не само њихових судбина већ изнад свега њихову свеобухватност. Наглашавајући тај један покрет и(ли) живот на прагу, Андрић је показао свеобухватност не само догађаја и судбине, већ лика као целине. Збирка приповедака *Кућа на осами* отуда представља Андрићево тумачење људске двострукости – живота и *сознања* које израста из таквог живота. Субјективна визура света стоји наспрам неумитне објективне слике стварности чији укрштај осветљава појам *сознања*. Да би мотив *сознања* био свеобухватан, он је исприповедан из неколико перспектива, различитим поступцима (свезнајући приповедач, ток свести, дијалог или приповедани монолог). Причом о причању Андрић је успео да у оквиру једног дела сумира живот (причу и причање) у његовој свеукупности. То је испричани свет обременен *сознањем* које подразумева излагање из оквира времена и простора, свет који постаје ванвременски и свеприсутан.

Збирка израсла из двострукости, „двојности” јунака окупљених у њој, утапа се у двострукости гласова у чему се најбоље огледа Андрић као модерни приповедач. А да је мотив *сознања* реципрочан указују посетиоци куће на осами који својим исповестима (1) преображавају, тачније рашчлањавају, себе из некада у један тренутак, али истовремено (2) приповедачу омогућавају *сознавање* саме човекове стварности. Мотив двострукости омогућио је затвореност на ужем и отвореност на ширем композиционом плану. На семантичком плану, ова два плана се обједињују и указују на затвореност збирке. То је потпомогнуто тематско-мотивским стегамa међу приповеткама, али и њиховој унутрашњој организованости речима-кључевима (историја/памћење/сећање) који се релативизују и у тој релативизацији, која није пиранделовска *као да* већ андрићевска *тако да*, омогућавају повратак основном току стваралаштва који стоји као извор – прича и причање. Мотив двострукости присутан је и у временској равни и код Андрића има своје извориште – причање, и увориште – причу, који је перципиран са треће временске дистанце, времена писања као сећања на причу и причање.

Андрић историју појми као причу која непрекидно тече и представља наличје историје. Да би то уметнички уобличио, писац је појам приче изједначио са животом који се манифестује у одређеном историјском колоплету. Из укрштаја живота и историјског елемента израња објективизација историјског елемента у сфери приватног. Објективизација историјског у приватном усмерила је приповедање којим се улази у субјективизацију историје као такве, не би ли се на крају историја поимала као спона на којој израста трагичко виђење бивствовања. У овом аспекту причање прича изједначава се са животом, у његовом универзалном трајању.

Разумевање претходи тумачењу и од њега се разликује. У тој поставци, разумевање подразумева извесну конструкцију на основу постојећих датости значења, те тумачење

објашњава значење које израста из значаја текста у његовој генези.<sup>2</sup> У овој спреси, наше тумачење израста из разумевања унутрашње логике делова у њиховој одређености према целини и у тој целини. То истовремено значи да релациона значења треба успоставити у сагледавању од краја ка почетку и од почетка ка крају. А то подразумева увек студију почетка у којој постоји покушај сагледавања целине из делова и делова из целине, ону херменеутичку датост из које происходи да се целина „може разумети само посредством делова, али се делови могу разумети само помоћу целине.”<sup>3</sup> У том светлу, наша тема истовремено је показала важност и значај критичких издања у српској култури, будући да се тек уз помоћ оваквог издања може сагледати целина која почива у укрштају (1) последње пишчеве воље (основним текстом приповетке) и (2) пишчеве интенције (верзије, варијанте) на чему почива пишчева стваралачка радионица, поступак који омогућава сагледавање генезе једног дела и отвара могућности његове интерпретације.

---

<sup>2</sup> Isto, str. 150–157.

<sup>3</sup> Isto, str. 95.

СИГЛЕ

- У – „Увод”, у: КИДИА III/11, стр. 11–13.  
 Бп – „Бонвалпаша”, у: КИДИА III/11, стр. 15–20.  
 А – „Алипаша”, у: КИДИА III/11, стр. 23–35.  
 Б – „Барон”, у: КИДИА III/11, стр. 37–45.  
 ГЈ – „Геометар и Јулка”, у: КИДИА III/11, стр. 47–56.  
 Ц – „Циркус”, у: КИДИА III/11, стр. 59–71.  
 ЈДД – „Јаков, друг из детињства”, у: КИДИА III/11, стр. 73–82.  
 П – „Прича”, у: КИДИА III/11, стр. 85–90.  
 Р – „Робиња”, у: КИДИА III/11, стр. 93–101.  
 Ж – „Животи”, у: КИДИА III/11, стр. 103–109.  
 Љ – „Љубави”, у: КИДИА III/11, стр. 111–116.  
 З – „Зуја”, у: КИДИА III/11, стр. 119–127.  
 И – „Исповијед”, у: КИДИА I/2, стр. 69–82.  
 Ч – „Чудо у Олову”, у: КИДИА I/2, стр. 85–90.  
 М – „Мост на Жепи”, у: КИДИА I/2, стр. 109–116.  
 С – „Свадба”, у: КИДИА I/3, стр. 9–27.  
 ССТ – „Смрт у Синановој текији”, у: КИДИА I/3, стр. 29–39.  
 ПКС – „Прича о кмету Симану”, у: КИДИА I/4, стр. 11–38.  
 Зм – „Змија”, у: КИДИА I/4, стр. 41–53.  
 САН – „Сан”, у: КИДИА I/4, стр. 97–102.  
 Л – „Лица”, у: КИДИА I/5, стр. 9–13.  
 ПОВС – „Прича о везировом слону”, у: КИДИА II/7, стр. 55–97.  
 Нем – *Немири*, у: КИДИА III/14  
 ОПП – „О причи и причању”;  
 РГ – „Разговор са Гојом”;  
 Г – „Гоја”;  
 БЗП – „Белешке за писца”;  
 БОР – Белешке о речима,  
 НСЈ – „Нешто о стилу и језику”,  
 ОВП – „О Вуку као писцу”,  
 КРА – „Кад је реч о архивима”;  
 ОЛ – *Омерпаша Латас*;  
 ТХ – *Травничка хроника*;  
 ЗПП – *Знакови поред пута*;  
 СВ – *Свеске*;  
 ПТМ – „Педесетогодишњица Томаса Мана”;

КИДИА I/1 – Критичко издање дела ИВЕ Андрића где римски број представља коло а арапски књигу. Погледати одељак *Штампани извори*.

НАПОМЕНА: Сви концепти, верзије и варијанте, уколико није другачије наглашено, дати су према Критичком издању дела ИВЕ Андрића који су у фуснотама посебно навођени, док у литератури наводимо све књиге критичког издања дела ИВЕ Андрића из којих је црпљена грађа приликом анализа. Комплетна библиографија разрешених сигли дата је у одељку *Штампани извори*.

*Архивска грађа:*

1. *Нотес непита боје*, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 401
2. *Црна књига*, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 403
3. *Плава књига*, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 410
4. *Зелена књига II*, Архив Српске академије наука и уметности, Лични фонд Иве Андрића, Историјска збирка 14433/ ИА 416

*Штампани извори:*

5. Иво Андрић, *Приповетке, Српска књижевна задруга, Београд, 1924*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло I, књига 1, приредио Милан Алексић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017. (КИДИА I/1)
6. Иво Андрић, *Приповетке, Српска књижевна задруга, Београд, 1931*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло I, књига 2, приредила Зорица Несторовић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017. (КИДИА I/2)
7. Иво Андрић, *Приповетке II, Српска књижевна задруга, Београд, 1936*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло I, књига 3, приредила Драгана Грбић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017. (КИДИА I/3)
8. Иво Андрић, *Нове приповетке, Култура, Београд, 1948*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло I, књига 4, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017. (КИДИА I/4)
  - „Верзија приповетке 'Писмо из 1920. године'”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 503–520.
  - Реконструкција приповетке 'Писмо из 1920. године'”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 663–679.
  - „Варијанте наслова приповетке 'Писмо из 1920. године'”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр.1010.
  - Архивска грађа везана за приповетку 'Књига'”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА I/4, стр. 682–747.
9. Иво Андрић, *Лица, Младост, Загреб, 1960*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло I, књига 5, приредила Слађана Јаћимовић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017. (КИДИА I/5)
10. Иво Андрић, *Приповетке 1914–1941*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло II, књига 6, приредио Милан Алексић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2018. (КИДИА II/6)
11. Иво Андрић, *Приповетке 1914–1948*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло II, књига 7, приредила Зорица Несторовић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2018. (КИДИА II/7)
  - „Верзија одломка из приповетке 'Прича о везировом слону': Vezirov slon' (fragment iz priče 'Aljo i fil')”, [прир. Зорица Несторовић], у: КИДИА II/7, стр. 271–278.
12. Иво Андрић, *Приповетке I 1949–1960*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло II, књига 8, приредио Милан Потребих, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2018. (КИДИА II/8)
13. Иво Андрић, *Приповетке II 1949–1960*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло II, књига 9, приредиле Ливија Екмечић, Марија Благојевић, Зорица Несторовић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2018. (КИДИА II/9)

14. Иво Андрић, *Приповетке 1961–1975*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло II, књига 10, приредила Милица Ђуковић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2018. (КИДИА II/10)
15. Иво Андрић, *Кућа на осами I*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 11, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019. (КИДИА III/11)
- „Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’) (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 381–403.
  - „Радни дактилограм пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (‘Увод’, ‘Бонвалпаша’, ‘Алипаша’)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 753–776.
  - „Одломак приповетке ‘Бонвалпаша’ (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 543–550.
  - Две странице аутографа приповетке ‘Бонвалпаша’ – уметак за пра-текст о доласку Омерпаше у Босну”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 461–463.
  - „Варијантни облик аутографа завршетка приповетке ‘Алипаша’ (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 551–553.
  - „Варијантни облик аутографа приповетке ‘Алипаша’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 555–561.
  - „Аутограф приповетке ‘Алипаша’ – одломак (АЛФИАл3)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 563–587.
  - Верзија једног дела приповетке ‘Алипаша’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 455–465.
  - „Верзија и варијанта о доласку Омерпаше у Босну у приповеци ‘Алипаша’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 457–460.
  - „Верзија приповетке ‘Барон’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 283–301.
  - „Аутограф приповетке ‘Барон’ (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 589–606.
  - „Верзија приповетке ‘Геометар и Јулка’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 303–318.
  - „Нецеловит радни аутограф приповетке ‘Геометар и Јулка’ пре преписа начисто (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 467–477.
  - „Реконструисани препис начисто приповетке ‘Геометар и Јулка’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 405–414.
  - „Верзија треће тематске целине приповетке ‘Циркус’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 319–327.
  - „Прецртана <страница> 8, <страна> 2 у верзији треће тематске целине приповетке ‘Циркус’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 479–480.
  - „Аутограф треће тематске целине приповетке ‘Циркус’ (АЛФИАл3)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 633–646.
  - „Верзија приповетке ‘Јаков, друг из детињства’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 329–349.
  - „Аутограф приповетке ‘Јаков, друг из детињства’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 647–666.
  - „Верзија приповетке ‘Прича’ (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 351–358.
  - „Верзија одломка приповетке ‘Прича’ који је настао после верзије АЛФИАл а пре варијанте АЛФИАл2 (АЛФИАл1)”, у: КИДИА III/11, стр. 359–364.
  - „Аутограф приповетке ‘Прича’ (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 667–680.

- „Радна верзија првог дела приповетке 'Робиња' (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 483–492.
- „Почетак другог дела приповетке 'Робиња' који је настао пре одломка (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 493–495.
- „Варијантни облик извора за варијанту приповетке 'Робиња' од две странице које су преписане начисто у АЛФИАл2”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 497–500.
- „Аутограф приповетке 'Робиња' – одломак (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 681–690.
- Аутограф приповетке 'Робиња' (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 691–706.
- „Реконструисана верзија почетка приповетке 'Животи' (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 501–505.
- „Реконструкција радног аутографа приповетке 'Животи' (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 427–445.
- „Аутограф приповетке 'Животи' (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 707–716.
- „Архивска грађа везана за приповетку 'Љубави’”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 507–509.
- „Радна верзија приповетке 'Љубави' (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 365–371.
- „Реконструисана друга радна верзија приповетке 'Љубави' (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 447–451.
- „Аутограф приповетке 'Љубави' (АЛФИАл2)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 717–723.
- „Радни аутограф приповетке 'Зуја' (АЛФИАл)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 511–530.
- „Верзија-концепт одломка приповетке 'Зуја' (АЛФИАл2), [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 373–377.
- „Аутограф приповетке 'Зуја' – одломак (АЛФИАл1)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 725–733.
- „Аутограф приповетке 'Зуја' – одломак (АЛФИАл3)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 735–739.
- „Аутограф приповетке 'Зуја' – одломак (АЛФИАл4)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 741–745.
- „Аутограф приповетке 'Зуја' – одломак (АЛФИАл5)”, [прир. Марија Благојевић], у: КИДИА III/11, стр. 747–749.
- „Речник”, у: КИДИА III/11, стр. 851–863.
- „Критичко издање дела Иве Андрића 2016–2024”, у: КИДИА III/11, стр. 865–877.

16. Иво Андрић, *Кућа на осами II*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 11, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019. (КИДИА III/12)

17. Иво Андрић, *Немири*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 14, приредио Милан Алексић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019. (КИДИА III/14)

18. Иво Андрић, *Госпођица*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло IV, књига 18, приредио Милан Потребих, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2020. (КИДИА IV/18)

19. Иво Андрић, *Проклета авлија*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, приредио Милан Алексић, коло IV, књ. 19, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2021. (КИДИА IV/19)

20. Иво Андрић, *Травничка хроника*, САБРАНА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, књ. 2, допуњено издање, приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна založба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград, 1981.



21. Иво Андрић, *Омерпашиа Латас*, САБРАНА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, књ. 15, допуњено издање, приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград, 1981.
22. Иво Андрић, *Историја и легенда*, САБРАНА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, књ. 12, допуњено издање, приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград, 1981.
- РГ – Иво Андрић, „Разговор са Гојом”, стр. 11–30.
  - НСЈ – Иво Андрић, „Нешто о стилу и језику”, стр. 35–52.
  - БЗП – Иво Андрић, „Белешке за писца”, стр. 53–64.
  - БОР – Иво Андрић, „Белешке о речима”, стр. 65–67.
  - ОПП – Иво Андрић, „О причи и причању”, стр. 68–72.
  - ОВП – Иво Андрић, „О Вуку као писцу”, стр. 78–92.
  - Г – Иво Андрић, „Гоја”, стр. 106–117.
23. Иво Андрић, *Уметник и његово дело*, САБРАНА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, књ. 13, допуњено издање, приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград, 1981.
- КРА – Иво Андрић „Кад је реч о архивима”, стр. 332–334.
24. Иво Андрић, *Знакови поред пута*, САБРАНА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, књ. 16, допуњено издање, приредили Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград, 1981.
25. Иво Андрић, *Свеске*, САБРАНА ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, књ. 17, приредили Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић, [Фототипско издање из 1981.], Просвета, Београд, 1997.
26. Иво Андрић, „Педесетогодишњица Томаса Мана”, у: Ivo Andrić, „Pedesetogodišnjica Tomasa Mana”, у: *Jugoslavenska njiva*, год. IX, књ. II, бр. 3, Загреб, 1. avgust 1925, стр. 104.
27. Иво Андрић, „Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине”, превод Зоран Константиновић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. I, св. 1, Београд, јун 1982, стр. 7–258.
28. „Андрићева писма Зденки Марковић”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, приредио Мирослав Караулац, год. XII–XIII, бр. 9–10, (1994), стр. 53–193.
29. „Дневник – Сокобања, лето 1942.” приредио Предраг Палавестра, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XVII, бр. 14, Београд, април 1998, стр. 7–18.
30. Синиша Пауновић, „Пола века са Андрићем (III)”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIV, св. 22, Београд, 2005, стр. 187–202.
31. „Матица хрватска – Иви Андрићу, Загреб, 10. III 1947.”, „Преписка између Иве Андрића и Матице хрватске”, приредила Невена Тодоровић, у: *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. XXX, св. 28, Београд, 2011, стр. 21–50.
32. „Преписка између Иве Андрића и Матице хрватске”, приредила Невена Тодоровић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXX, св. 28, Београд, 2011, стр. 36–37.
33. „Мале тајне великог неимара”, разговор са Ивом Андрићем, *Вечерње новости*, 23. јул 1967, стр. 9.

## ЛИТЕРАТУРА

1. H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, prevela Milena Vladić, Službeni glasnik, 2009.
2. Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod Miloš N. Đurić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990.
3. Moris Albvaš, „Kolektivno i istorijsko pamćenje”, sa francuskog preveo Aljoša Mimica, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, decembar, 1999, str. 63–82.
4. Јана Алексић, „Прича о историји (једно читање историјске фикције у *Проклетој авлији* Иве Андрића)”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, „ Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 2, бр. 41, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 87–104.
5. Милан Алексић, „Зло као обележје света у приповеткама Иве Андрића”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 2, бр. 41, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 607–621.
6. Милан Алексић, „Андрићева прва збирка приповедака – одабир и композиција”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Мирко Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 367–381.
7. [Милан Алексић], „Напомене о критичком издању романа *Проклета авлија* Иве Андрића”, у: Иво Андрић, *Проклета авлија*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, приредио Милан Алексић, коло IV, књ. 19, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2021, стр. 275–421.
8. Ронел Александер, „Лингвистичке подструктуре у прози Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 91–119.
9. Ronelle Alexander, „Narrative Voice and Listener’s Choice in the Prose of Ivo Andrić”, Wayne S. Vucinich (ed.), *Andrić Revisited: The Bridge Still Stands*, 1995, pp. 200–230.
10. Alaida Asman, „O metaforici sećanja”, prevela sa nemačkog Aleksandra Bajazetov-Vučen, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, decembar, 1999, str. 121–135.
11. Jan Asman, *Kultura pamćenja*, preveo s nemačkog Nikola B. Cvetković, Prosveta, Beograd, 2011.
12. Јовица Аћин, „Андрићеве приче”, у: *НИН*, год. 26, бр. 1329 (27. јун 1976), стр. 32–33.
13. Mike Bal, *Naratologija*, prevela Rastislava Mirković, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2000.
14. Mieke Bal, „Naracija i fokalizacija”, prevela sa francuskog Jelena Novaković, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu*, br. 08, april 1995, str. 71–82.
15. Sergej Baluhati, „Prema poetici melodrame”, preveo Đorđije Vuković, u: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981, str. 428–449.
16. Roland Barthes, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta”, s njemačkog preveo Marijan Bobinac, *Republika*, br. 7–8, god. XXXIX, (1980), str. 102–130.
17. Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Nolit, Beograd, 1967.
18. Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoe Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1978.
19. Mihail Bahtin, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd, 1989.
20. Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo s ruskog Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1993.
21. Safet Beg Bašagić, *Znameniti Hrvati, Bošnjaci i Hercegovci u turskoj carevini*, Matica hrvatska, Zagreb, 1931.
22. Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prevela sa francuskog Frida Filipović, Gradac, Čačak, 2005.
23. Николај Берђајев, *Ја и свет објеката*, ИЗАБРАНА ДЕЛА НИКОЛАЈА БЕРЂАЈЕВА, Том VI, превео Данило Аранитовић, Бримо, Београд, 2002.

24. Piter Berk, „Istorija kao društveno pamćenje”, preveo sa engleskog Željko Vučen, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, decembar, 1999, str. 83–92.
25. Pierre–Marc de Biasi and Helene Erlichson, „Editing Manuscripts: Towards a Typology of Recent French Genetic Editions, 1980–1995”, *Text*, Vol 12 (1999), Indiana University Press, pp. 1–30. <https://www.jstor.org/stable/30228022>, Accessed: 28-09-2018 16:49 UTC
26. *Библиографија Иве Андрића (1911–2011)*, Задужбина Иве Андрића, Српска академија наука и уметности, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2011.
27. [Марија Благојевић], „Напомене за појединачна дела. ’Сан’”, у: КИДИА I/4, стр. 1119–1123.
28. Марија Благојевић, „Напомене за појединачна дела. ’Зеко’”, у: КИДИА I/4, стр. 1150–1166.
29. [Марија Благојевић], „Напомене за појединачне додатке. Верзија приповетке ’Писмо из 1920. године’”, у: КИДИА I/4, стр. 1185–1187.
30. [Марија Благојевић], „Напомене појединачне за додатке. Архивска грађа везана за приповетку ’Књига’”, у: КИДИА I/4, стр. 1193–1196.
31. [Марија Благојевић], „Напомене за појединачне додатке. Реконструкција приповетке ’Писмо из 1920. године’”, у: КИДИА I/4, 1191–1192.
32. [Марија Благојевић], „Напомене за појединачне додатке. Варијанта приповетке ’Суседи’ (АЛФИАл)”, у: КИДИА I/4, стр. 1201–1203.
33. Марија Благојевић, „Рукописна грађа приповедака Иве Андрића – реконструкција *Нових приповедака*”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 383–397.
34. [Марија Благојевић], „Напомене за појединачна дела. ’Панорама’”, у: КИДИА II/9, стр. 674–701.
35. [Марија Благојевић], „Напомене о збирци Иве Андрића *Кућа на осами*”, у: КИДИА III/12, стр. 33–55.
36. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Увод’”, у: КИДИА III/12, стр. 60–92.
37. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Алипаша’”, у: КИДИА III/12, стр. 126–184.
38. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Барон’”, у: КИДИА III/12, стр. 185–243.
39. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Геометар и Јулка’”, у: КИДИА III/12, стр. 244–305.
40. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Циркус’”, у: КИДИА III/12, стр. 306–367.
41. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Јаков, друг из детињства’”, у: КИДИА III/12, стр. 368–406.
42. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Прича’”, у: КИДИА III/12, стр. 407–436.
43. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Робиња’”, у: КИДИА III/12, стр. стр. 437–479.
44. [Марија Благојевић], „Напомене за приповетке из збирке *Кућа на осами*. ’Зуја’”, у: КИДИА III/12, стр. 537–579.
45. [Марија Благојевић], „Напомене за додатке”, у: КИДИА III/12, стр. 580–666.
46. [Марија Благојевић], „Напомене за додатке. Реконструкција пра-текста прве три приповетке збирке *Кућа на осами* (’Увод’, ’Бонвалпаша’, ’Алипаша’) (АЛФИАл)”, у: КИДИА III/12, стр. 592–609.
47. Милан Богдановић, „Иво Андрић”, у: *Критичари о Андрићу*, приредио Петар Цацић, Нолит, Београд, 1962, стр. 3–56.

48. Нада Мирков-Богдановић, *Поетика верзија путописне и мемоарске прозе Милоша Црњанског*, Народна библиотека Србије, Београд, 2013.
49. *Босна и Херцеговина за време владавине Омер-паше Латаса (1850-1852)*, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, исправе из Бечког државног архива сабрао Фердо Шишић, Српска краљевска академија, Београд, 1938.
50. Frank Paul Bowman, „Genetic Criticism”, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 3 (Autumn, 1990), Duke University Press, pp. 627–646. <https://www.jstor.org/stable/1772829>, Accessed: 28-09-2018 16:40 UTC
51. Тихомир Брајовић, „’Судњи час лепоте’. Амбивалентно лице модернитета у роману *На Дрини ћуприја*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIV, св. 22, Београд, 2005, стр. 278–315.
52. Tihomir Brajović, *Fikcija i moć. Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Arhipelag, 2011.
53. Teresa Bridgeman, „Time and Space”, in: *The Cambridge Companion to Narrative*, edited by David Herman, Cambridge University Press, 2007, pp. 52–65.
54. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1992.
55. Vejn But, *Retorika proze*, preveo Branko Vučićević, Nolit, Beograd, 1976.
56. Seán Burke, „Autor i smrt čovjeka”, u: *Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja, II dopunjeno izdanje, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Svjetla grada, Osijek, 1999, str. 82–150.
57. Sally Bushell, „Intention Revisited: Towards an Anglo-American ’Genetic Criticism’”, *Text*, Vol. 17 (2005), Indiana University Press, pp. 55–91. <https://www.jstor.org/stable/30227817>, Accessed: 28-09-2018 16:08 UTC
58. Voltaire, *Oeuvres*, t. XLVIII, Paris, Lefèvre et F. Didot, 1832.
59. Alfred Veber, *Tragično i istorija*, prevela Olga Kostrešević, Književna zajednica Novog Sada, Dnevnik, Novi Sad, 1987.
60. Жак Вернк, „Историја као дискурс у *Проклетој авлији* Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 179–187.
61. Желимир Вукашиновић, „Вријеме, живљење и *poiesis*. О смислу приповедања и човековом песничком становању”, у: *Аспекти времена у књижевности*, зборник радова, уредник Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012, стр. 65–79.
62. Branka Vrlenić-Vukić, „Prostor i vrijeme unutar *Proklete avlije*”, u: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 26. до 28. маја 1980, Задужбина Иве Андрића, Београд, 1981, стр. 389–403.
63. Радован Вучковић, „Историјски оквири Андрићевог романа *Омер паша Латас*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XV, св. 12, Београд, мај 1996, стр. 143–226.
64. Радован Вучковић, *Андрић – историја и личност*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002.
65. Радован Вучковић, *Велика синтеза*, Књижевно издавачка задруга Алтера, Београд, Филозофски факултет Ниш, 2011.
66. Hans-Georg Gadamer, „О кругу razumevanja”, prevela sa nemačkog Radmila Šević, : *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (мај 1973), str. 12–13.
67. Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, preveo Slobodan Novakov, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
68. Зоран Глушчевић, „Андрић и Гоја (Записи о Гоји и разговор са Гојом)”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 118–132.
69. S. Goreseix, *Vonneval Pacha*, Paris, Plon, 1953.
70. Hans H. Grelan, *Filozofija osećanja*, prevela s norveškog Ratka Krsmanović, Geopoetika, Beograd, 2007.

71. Alžirdas Žilijen Gremas, „Aktanti, akteri i figure”, u: *Strukturalni prilaz književnosti*, priredio Milan Bunjevac, Nolit, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1978, str. 98–122.
72. Ирена Грицкат, „Наслови – посебна категорија писане речи”, у: *Наш језик*, Нова серија, књ. XV, св. 1–2, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1966, стр. 77–95.
73. Драгана Грбић, „Приповетке Иве Андрића у *Српском књижевном гласнику*”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 345–365.
74. А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, prevod i adaptacija dr Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšček, Isidora Gordić, Stylos, Kiša, Novi Sad, 2004.
75. Е. Д. Гој, „Повлачење и отуђење у Андрићевим делима”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 110–117.
76. Милица Грковић *Речник личних имена код Срба*, Вук Караџић, Београд, 1977.
77. Милан Дамњановић, „Лепота – знак – историчност. Андрић и естетика”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 9–28.
78. Žan Delimo, *Strah na Zapadu*, preveo s francuskog i predgovor napisao Zoran Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2003.
79. G. Delpierre, *La Peur et l'être*, Toulouse, 1974.
80. Vilhem Diltaj, „Nastanak hermeneutike”, preveo sa nemačkog Tomislav Bekić, u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 7–10.
81. Vilhem Diltaj, *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, predgovor napisao Ivan Urbančić, prevela Dušica Guteša, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980.
82. Коста Димитријевић, *Разговори и ћутања Иве Андрића*, треће, проширено издање, Прометеј, Београд, 2010.
83. Anđelija Dragojlović, Olga Mučalica, *Ivo Andrić (1892–1975). Lični fond. Katalog*, Zadužbina Ive Andrića, Arhiv Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1988.
84. Стојан Ђорђић, „Немерљивост егзистенције”, у: *Књижевна историја*, год. XII, бр. 47, 1980, стр. 391–403.
85. Стојан Ђорђић, „Андрићев ’Зеко’ – семиотика простора”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIX, св. 27, Београд, 2010, стр. 239–268.
86. Р. Ђурић, *Prilozi bosansko-hercegovačkoj istoriji XIX vijeka*, Građa, knj. VIII, Odeljenje istorisko-filoloških nauka, knj. 4, Naučno društvo NR Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1960.
87. J. P. Ekerman, *Razgovori sa Geteom u poslednjim godinama njegova života*, preveli Stanislav Vinaver (prvi deo), Vera Stojić (uvod prvog dela, drugi i treći deo), Kultura, Beograd, 1970.
88. Žerar Ženet, *Figure*, odabrala i prevela Mirjana Miočinović, „Vuk Karadžić”, Beograd, 1986.
89. Драгиша Живковић, „Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића”, у: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. V, Просвета, Београд, 1997, стр. 282–300.
90. Драгиша Живковић, „Епски и лирски стил прозе Иве Андрића”, у: Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, књ. V, Просвета, Београд, 1997, стр. 301–329.
91. Олга Елермајер Животић, „Равни приповедачеве перспективе у Андрићевом циклусу *Кућа на осами*”, у: *Модерно у прозном дискурсу српске књижевности 20. века*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар, Београд, 1993, стр. 59–66.
92. Богуслав Зјелињски, „Историозофска мисао у *Ex pontu* и *Немирима* Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. III–IV, св. 3, Београд, 1985, стр. 247–266.
93. Душан Иванић, *Основи текстологије*, Народна књига/Алфа, Београд, 2001.
94. Aleksa Ivanović, „Кућа на осами”, u: *Front*, god. 32, br. 30 (938) (23. jul 1976), str. 35.

95. Roman Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, prevela Drinka Gojković, Nolit, Beograd, 1975.
96. [Слађана Јаћимовић], „Напомене о збирци *Lica*, Mladost, Zagreb, 1960.”, у: КИДИА I/5, стр. 450–454.
97. [Слађана Јаћимовић], „Напомене за појединачна дела. ’Прича о соли’”, у: КИДИА I/5, стр. 463–469.
98. [Слађана Јаћимовић], „Варијанте. ’Ђорђе Ђорђевић’”, у: КИДИА I/5, стр. 289–297.
99. [Слађана Јаћимовић], „Напомене за појединачна дела. ’Ђорђе Ђорђевић’”, у: КИДИА I/5, стр. 571–577.
100. Слађана Јаћимовић, „Пишчева модерност и критичарски хоризонт очекивања – збирка *Лица Иве Андрића*”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 129–140.
101. Слађана Јаћимовић, „Мала збирка малих приповедака – генеза и композиција збирке *Лица Иве Андрића*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 251–268.
102. Лав Јакубински, „О дијалошком говору”, у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, год. XVII, бр. 7–8, (јул–август) 1982, стр. 133–172.
103. Љубо Јандрић, *Са Ивом Андрићем, 1968–1975*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977.
104. Андријана Јанковић, „Сусрети с ликовима у делу Иве Андрића и Луиђија Пирандела”, у: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLIII, бр. 2, Филолошки факултет, Београд, 2016, стр. 105–126.
105. Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, 2. izdanje, preveli s nemačkog Miodrag Sekić, Ivan Ivanji, Prosveta, Beograd, 1973.
106. Dragan M. Jeremić, „Andrićevo shvatanje istorije”, у: *Savremenik*, год. XXIII, knj. XLVI, sv. 11, (nov. 1977), стр. 336–346.
107. Драган Јеремић, „Човек и историја у књижевном делу Иве Андрића”, у: *Зборник радова о Иви Андрићу*, Посебна издања, књ. DV, Одељење језика и књижевности, књ. 30, уредник Антоније Исаковић, Примљено на VI скупу Одељења језика и књижевности од 21. септембра 1976. године, САНУ, Београд, 1979, стр. 131–163.
108. Драган М. Јеремић, „Андрић и Гоја”, у: *Зборник о Андрићу*, приредио Радован Вучковић, Српска књижевна задруга, Београд, 1999, стр. 254–260.
109. Ivan Franjo Jukić, *Sabrana djela*, I–III, Svjetlost, Sarajevo, 1973.
110. Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, превео Зоран Константиновић, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.
111. Wolfgang Kayser, „Тко pripovijeda roman” превео Zdenko Škreb, у: *Teorijska misao o književnosti*, прир. Petar Milosavljević, Svetovi, Novi Sad, 1991, стр. 509–520.
112. Albert Camus, *Mit o Sififu*, превео Stojan Vučićević, приредио Milivoj Solar, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
113. Franck Kermode, *The Genesis of Secrecy*, Harvard University Press, 1979.
114. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, 2000.
115. Милица Кецојевић, „Кућа на осами као приповедни циклус”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 315–330.
116. S. Kierkegaard, *Bolest na smrt*, predgovor Mirko Zurovac, prevod i glosar Milan Tabaković, Ideje, Beograd, 1974.
117. О. Л. Кирилова, „Структура аутора у Андрићевој поетици: од ’Пута Алије Ђерзелеза’ (1919) до *Куће на осами* (1976)”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XII–XIII, св. 9–10, Београд, 1994, стр. 328–333.
118. *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić, Službeni glasnik, Beograd, 2009.

119. Dorit Cohn, „Pripovijedani monolog”, prevela s engleskog Branka Kamenski, u: *Republika*, br. 1, god. XXXX (1984), str. 101–134.
120. Dorit Kon, „K. ulazi u Zamak. O promeni lica u Kafkinom rukopisu”, s engleskog preveo Vladimir Petrović, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu*, br. 7, mart (1995), str. 77–85.
121. Радомир Константиновић, „Феномен тишине у делу Ива Андрића”, у: *Роман у српској књижевности у односу на југословенски и европски роман*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 7. св. 2, Међународни славистички центар, Београд, 1979, стр. 161–173.
122. Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.
123. Вук Крњевић, „Будна плетисанка”, у: *Књижевне новине*, год. 28, бр. 515 (16. јул 1976), стр. 4.
124. Ш. Кулешић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд, 1970.
125. Nikola Lašvanin, *Ljetopis*, priredio, latinske i talijanske dijelove preveo, uvod i bilješke napisao dr. fra Ignacije Gavran, Synopsis, Zagreb, Sarajevo, 2003.
126. Славко Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, Матица српска, Нови Сад, 1979.
127. *Leksikon temeljnih religijskih pojmova. Židovstvo. Kršćanstvo. Islam*, preveli s njemačkog Nedeljka Paravić (židovstvo), Ljiljana Marković-Vlašić (kršćanstvo), Željko Pavić (islam), Prometej, Zagreb, 2005.
128. Geert Lernout, „Genetic Criticism and Philology”, *Text*, Vol. 14 (2002), Indiana University Press, pp. 53–75. [www.jstor.org/stable/30227992](http://www.jstor.org/stable/30227992), Accessed: 28-09-2018 16:41 UTC
129. Д. С. Лихачев, *Текстология. Краткий очерк*, Академия Наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Издательство „Наука”, Москва–Ленинград, 1964.
130. Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, превео Димитрије Богдановић, Београд, 1972.
131. Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, Службени лист СЦГ, 2004.
132. Мило Ломпар, *О завршетку романа*, друго, измењено издање, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008.
133. Мило Ломпар, *Негде на граници филозофије и литературе*, Службени гласник, Београд, 2009.
134. J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Nolit, Beograd, 1976.
135. *L’Histoire générale de Lavissee*, t. VI, Letouzey et Ané, Paris, 1896.
136. Milivoje Marković, „Mudrost ćutanja”, u: *Vjesnik*, god. 37, br. 10357 (22. lipanj 1976), str. 11.
137. Стана Марковић, „Кућа као ћуприја”, у: *Дневник*, год. 35, бр. 10679 (25. јул 1976), стр. 13.
138. Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1986.
139. Grga Martić, *Zapamćenja (1829–1878)*, Gruje Trpnic, Zagreb, 1906.
140. Fra Grgo Martić, *Zapamćenja*, Svjetlost, Sarajevo, 1956.
141. Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Drugo izdanje, Narodna knjiga/ Alfa, Beograd, 2004.
142. Adrijana Marčetić, *Istorija i priča*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2009.
143. Адријана Марчетић, „Наративна техника у *Омер-паши Латасу*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXII, св. 30, Београд, 2013, стр. 171–186.
144. Предраг Матвејевић, „Над Андрићевом заоставштином”, у: *Стварање*, год. 33, бр. 1 (јан. 1978), стр. 121–125.
145. Е. М. Мелетински, *Историјска поетика новеле*, превила Радмила Мечанин, Матица српска, Нови Сад, 1996.
146. Радивоје Микић, „Запажања о портрету јунака у Андрићевој прози”, у: *Градина*, год. XII, бр. 2/77, Ниш, стр. 43–46.

147. Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 287–301.
148. D. A. Miller, „Balzac’s Illusions Lost and Found”, *Yale French Studies*, No. 67, Yale University Press, 1984, pp. 161–181. <https://www.jstor.org/stable/2929913>, Accessed: 29-01-2020 17:49 UTC
149. J. Hillis Miller, *Reading Narrative*, University of Oklahoma Press, Norman, 1998.
150. J. Hillis Miller, „Ariadne’s Thread: Repetition and the Narrative Line”, *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 55–77. <https://www.jstor.org/stable/1342873>, Accessed: 29-01-2020 18:01 UTC
151. J. Hillis Miller, „The Problematic of Ending in Narrative”, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (January 1978), pp. 3–7. <https://www.jstor.org/stable/2932923>, Accessed: 29-01-2020 17:53 UTC
152. Б. Милидраговић, „Лица и образине”, у: *Вечерње новости*, год. 24, бр. 7034 [гј. 7035], (29. мај 1976), стр. 17.
153. Бранислава Милијић, „Знак и естетски знак у делу Иве Андрића”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 83–99.
154. Никола Милошевић, „Један антрополошки вид Андрићевог књижевног стваралаштва”, у: *Иво Андрић*, Посебна издања, Књига 1, Институт за теорију књижевности и уметности, Београд, 1962, стр. 43–79.
155. Nikola Milošević, „Odnos površinskog i dubinskog toka u 'Tragičnom osećanju života'”, u: Migel de Unamuno, *O tragičnom osećanju života*, prevela s kastiljanskog Olga Košutić, predgovor Nikola Milošević, Kultura, Beograd, 1967, str. V–L.
156. Žorž Minoa, *Istorija samoubistva. Dobrovoljna smrt u zapadnom društvu*, sa francuskog prevela Olja Petronić, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2008.
157. Милосав Мирковић, „Дарови”, у: *Политика експрес*, год. 14, бр. 3880 (19. мај 1976), стр. 12.
158. Биљана Ђорђевић Мироња, „Супружници на осами – Андрићеве приповетке о браковима”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIX, св. 27, Београд, 2010, стр. 171–237.
159. Андреј Митровић, *Историјско у Чаробном брегу*, Коларчев народни универзитет, Београд, 1977.
160. Тајјана Мицић, „Поетика верзија приповетке Алипаша Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XI, св. 8, Београд, 1922, стр.
161. Michel de Montaigne, *Eseji*, preveo Vojmir Vinja, SABRANA DJELA MICHELA DE MONTAIGNEA, Knjiga I, Disput, Zagreb, 2007.
162. Jan Mukaržovski, „Dve studije o dijalogu”, preveo Aleksandar Plić, u: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1981, str. 264–292.
163. Ahmed Muradbegović, *Omer-paša Latas u Bosni 1850-1852*, Matica hrvatska, Zagreb, 1944.
164. *Начела за критичка издања*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1967.
165. Марко Недић, „Андрићева *Кућа на осами* као модел приповедачког венца у новијој српској књижевности”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 303–314.
166. Зорица Несторовић, „Начела за Критичко издање дела Иве Андрића”, у: *Иво Андрић, Приповетке, Српска књижевна задруга, Београд, 1924*, Критичко издање дела Иве Андрића, коло I, књ. 1, приредио Милан Алексић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017, стр. 565–614.
167. [Зорица Несторовић], „Напомене о збирци. *Приповетке*, Српска књижевна задруга, 1931.”, у: КИДИА I/2, стр. 420–430.



168. [Зорица Несторовић], „Варијанте. 'Мара милосница'”, у: КИДИА I/2, стр. 181–210.
169. [Зорица Несторовић], „Библиографија. 'Мара милосница'”, у: КИДИА I/2, стр. 261–262.
170. [Зорица Несторовић], „Напомене за појединачна дела. 'Мара Милосница'”, у: КИДИА I/2, стр. 431–479.
171. Зорица Несторовић, „Грађа у збирци приповедака Иве Андрића из 1931. године”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 331–343.
172. [Зорица Несторовић], „Напомене за појединачна дела. 'Прича о везировом слону'”, у: КИДИА II/7, стр. 400–435.
173. [Зорица Несторовић], „Напомене за додатке. Верзија приповетке 'Немирна година'”, у: КИДИА II/9, стр. 593–603.
174. Зорица Несторовић, „Однос приповедања и смрти у *Причи о везировом слону* Иве Андрића”, у: *Глас CDXXIX* Српске академије наука и уметности, Одељење језика и књижевности, књ. 31, Београд, 2019, стр. 133–154.
175. Зорица Несторовић, „Текстолошка платформа 'Критичког издања дела Иве Андрића': студија почетка”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 357–394.
176. Зорица Несторовић, „Општи принципи критичког приређивања приповедака Иве Андрића изван збирки које је писац објавио”, у: КИДИА III/12, стр. 11–32.
177. Часлав Николић, „Перспективе читања критичког издања збирке приповедака *Лица* Иве Андрића: 'Летовање на југу'”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 269–283.
178. Zorica Večanović-Nikolić, *Hermeneutika i poetika. Teorija pripovedanja Pola Rikera*, Geopoetika, Beograd, 1998.
179. Јелена Новаковић, „Иво Андрић и Маргерит Јурсенар: интертекстуалне везе”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXIV, св. 22, Београд, 2005, стр. 316–334.
180. Јелена Новаковић, „Андрићеви књижевнокритички судови о француским писцима”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 2 (2006), стр. 51–61.
181. Јелена Новаковић, „Андрићеве приповетке у европском контексту”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 309–329.
182. Jelena Novaković, *Intertekstualnost Andrićevih zapisa*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2010.
183. Дејвид Норис, „Време и сећање у роману *На Дрини ћуприја*”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 149–162.
184. *Оксфордска историја библијског света*, приредио Мајкл Д. Куган, превела с енглеског Данијела Стефановић, Слио, Београд, 2006.
185. *Oxford Latin Dictionary*, edited by P. G. W. Glare, Oxford University Press, 1968.
186. Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik*, Slovo ljubve, Beograd, 1981.
187. Предраг Палавестра, „Андрићева историјска свест”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 242–254.
188. Јоаникије Памучина, *Жизнь Али-паши Ризванбеговича Стольчанина, визиры герцеговинскаго. Рассказь современника и очевидца*, б.и., б.м., б.г.
189. Јоаникије Памучина, „Живот Али-паше Ризванбеговића Сточанина. (Причања савременика и очевица)”, у: *Љетописи*, превели с руског Војислав Максимовић и Лука Шекара, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976, стр. 75–131.
190. Гајо Пелеš, „Prostor i vrijeme u Andrićevim kronikama”, 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, Задужбина Иве Андрића, Београд, 1981, стр. 57–63.

191. Žaneta Đukić Perišić, *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2012.
192. Жанета Ђукић Перишић, „Самоубиство у Андрићевом делу”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 427–440.
193. Предраг Петровић, „Андрићев *Омернаша Латас* као роман о уметнику”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 2, бр. 41, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 555–562.
194. Предраг Петровић, „Свет као позорница у романима Иве Андрића”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 503–516.
195. L. Pirandello, *Novele*, prevela Jugana Stojanović, Izdavačko preduzeće RAD, Beograd, 1962.
196. Луиђи Пирандело, „Предговор” у: *Шест лица тражи писца. Хенри IV*, превели са италијанског Никша Стипчевић, Југана Стојановић, Просвета, Београд, 1962, стр. 7–20.
197. Platon, *Država*, peto izdanje, preveli Albin Vilhar, Branko Pavlović, BIGZ, Beograd, 2002.
198. Бранко Поповић, *Верзије књижевног дела*, Нолит, Београд, 1975.
199. Танја Поповић, *Rečnik književnih termina*, drugo izdanje, Logos Art / Edicija, Beograd, 2010.
200. D. Popnovakov, „Zanimljivi životi i sudbine”, у: *Rukovet*, god. 23, knj. 45, sv. 3/4 (mart-april 1977), str. 251-252.
201. [Милан Потребих], „Напомене за појединачна дела. ’Случај Стевана Карајана””, у: КИДИА I/8, стр. 523–526.
202. [Милан Потребих], „Напомене за додатке. Верзија приповетке ’Бифе Титаник””, у: КИДИА I/8, стр. 699–703.
203. [Милан Потребих], „Напомене о критичком издању романа *Госпођица* Иве Андрића”, у: КИДИА IV/18, стр. стр. 481–488.
204. Milan Prelog, *Povijest Bosne u doba osmanske vladе, II dio (1739-1878)*, Naklada J. Studničke i druga, Sarajevo, s.a.
205. Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Mouton Publishers, Berlin, New York, Amsterdam, 1982.
206. Džerald Prins, *Naratoški rečnik*, prevela s engleskog Brana Miladinov, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
207. Предраг Протић, „Целовитост лирског поступка”, у: *Летопис Матице српске*, год. 153, књ. 420, св. 3 (септ. 1977), стр. 401–405.
208. Žorž Pule, *Čovek, vreme, književnost*, preveli Ivanka M. Čemerkić, Dana Milošević, Mirjana Vukmirović-Mihailović, Nikola Bertolino, Ivan Čolović, Branko Jelić i Sreten Marić, Nolit, Beograd, 1974.
209. Dušan Puvačić, „Jedanaest lica traži pisca ili Andrićeva *Kuća na osami*”, у: *Savremenik*, god. XXIII, knj. XLVI, sv. 11, novembar 1977, str. 326–335.
210. Горан Радоњић, *Вијенац приповједака*, Просвета, Београд, 2003.
211. Милан Радуловић, „О генези и основама Андрићеве поетике”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XII–XIII, св. 9–10, Београд, 1994, стр. 343–384.
212. С. А. Райсер, *Основы текстологии*, Издание 2-е, Ленинград, „Просвещение”, Леинградское отделение, 1978.
213. *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1992.
214. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 2, Матица српска, Нови Сад, Матица хрватска, Загреб, 1967.
215. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад, Матица хрватска, Загреб, 1969.
216. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 4, Матица српска, Нови Сад, 1971.
217. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 5, Матица српска, Нови Сад, 1973.

218. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. 6, Матица српска, Нови Сад, 1976.
219. *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. XII, Српска академија наука и уметности, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1984.
220. Safvet-beg Bašagić-Redžepašić, *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, Vlastita Naklada, 1900.
221. Milan Rešetar, „Stolac i Rizvanbegović”, u: *Srđ, list za književnost i nauku*, god. L, br. 8, Dubrovnik (30. april 1902), str. 355–365.
222. Pol Riker, „Šta je tekst”, preveo s francuskog S. M., u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 16–20.
223. Pol Riker, *Vreme i priča I*, prevele s francuskog Slavica Miletić (prvi deo) Ana Moralić (drugi deo), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993.
224. Пол Рикер, *Сопство као други*, превео са француског Спасоје Ђузулан, Јасен, Београд, 2004.
225. E. W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1975.
226. Снежана Самарџија, „Поетика усменог приповедања у Андрићевој 'Причи'”, у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 2, бр. 41, Међународни славистички центар, Београд, 2012, стр. 265–277.
227. Радован Самарџић, „Андрић и историја”, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Задужбина Иве Андрића, Београд, 1981, стр. 497–503.
228. Laš. Fr. H. Svensen, *Filozofija usamljenosti*, preveo s norveškog Radoš Kosović, Geopoetika, Beograd, 2017.
229. *Свето писмо Старога и Новог завјета*, превео Стари завјет Ђ. Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Караџић, Издање Библијског друштва, Београд, 1973.
230. Исидора Секулић, „Исток у приповеткама Иве Андрића”, у: *Критичари о Андрићу*, приредио Петар Џацић, Нолит, Београд, 1962, стр. 57–70.
231. Исидора Секулић, „Проблем релативитета код Пирандела”, у: Исидора Секулић, *Из страних књижевности I*, САБРАНА ДЕЛА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ, књ. VII, „Вук Караџић”, Београд, 1977, стр. 323–337.
232. M. Solomon, „Bethoven's Ninth-Symphony: The Sense of an Ending”, *Critical Inquiry*, Winter 1991, Vol. 17, No. 2, University of Chicago, pp. 289–305. <https://www.jstor.org/stable/1343838>, Accessed: 29-01-2020 17:41 UTC
233. Peter Sondi, „О filološkom saznavanju”, preveo sa nemačkog Slobodan Miletić, u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 25.
234. E. A. Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса*, превео с руског Добрило Аранитовић, Народна књига, Београд, 2003.
235. Драган Стојановић, „С ким разговара Андрићев Гоја”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 133–140.
236. Драган Стојановић, „Живот у злом сну, смрт”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XIX, св. 16, Београд, 2000, стр. 225–249.
237. Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, ЦИД, Подгорица, Платонеум, Нови Сад, 2003.
238. Мила Стојнић, „Функционисање времена у прози Иве Андрића”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. V, св. 4, Београд, 1986, стр. 224–232.
239. Јован Стричевић, „Казивање осамљеника”, у: *Домети*, год. 3, бр. 7 (1976), стр. 117–125.
240. Бошко Ј. Сувајџић, Александра П. Бјелић, „Фолклорни елементи у процесу обликовања 'Проклете авлије' Иве Андрића”, у: *Дело Иве Андрића*, ур. академик Миро Вуксановић, Српска академија наука и уметности, Научни скупови, Књига CLXX, Одељење језика и књижевности, Књига 30, Београд, 2018, стр. 175–190.

241. G. Thomas Tanselle, „Problems and Accomplishments in the Editing of the Novel”, *Studies in the Novel*, Vol. 7, No. 3, Textual Studies in the Novel (fall 1975), The Johns Hopkins University Press, pp. 323–360. <https://www.jstor.org/stable/29531734>, Accessed: 28-09-2018 16:13 UTC
242. G. Thomas Tanselle, „Greg's Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature”, *Studies in Bibliography*, Vol. 28 (1975), Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 167–229. <https://www.jstor.org/stable/40371615>, Accessed: 28-09-2018 16:21 UTC
243. G. Thomas Tanselle, „The Editorial Problem of Final Authorial Intention”, *Studies in Bibliography*, Vol. 29 (1976), Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 167–211. <https://www.jstor.org/stable/40371633>, Accessed: 28-09-2018 16:07 UTC
244. G. Thomas Tanselle, „Recent Editorial Discussion and the Central Questions of Editing”, *Studies in Bibliography*, Vol. 34 (1981), Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 23–65. <https://www.jstor.org/stable/40371733>, Accessed: 28-09-2018 16:11 UTC
245. Саша Хаџи Танчић, „О смрти и животу”, у: *Градина*, год. 12, бр. 6 (јун 1977), стр. 88–97.
246. Vida Taranovski Džonson, „Od pripovetke do ciklusa: strukturalna i tematska povezanost u Andrićevoj *Kući na osami*”, у: *Savremenik*, god. XXVI, knj. LI, sv. 6, str. 378–387.
247. Иво Тартаља, „Лица траже писца”, у: *Летопис Матице српске*, год. 153, књ. 419, св. 1, 1977, стр. 25–32.
248. Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, Нолит, Београд, 1979.
249. Иво Тартаља, „Приповедачева беседа о причи и причању”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 100–107.
250. Ivo Tartalja, *Put pored znakova*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Istočno Sarajevo, 2006.
251. Арнолд Тојнби, *Проучавање историје*, превео Ђурица Крстић, Службени лист, Београд, ЦИД, Подгорица, 2002.
252. Dušica Todorović Lakava, *Pirandello in fabula. Pisac i lica*, Filološki fakultet, Beograd, 2013.
253. Душица Тодоровић, „Критичко издање у италијанском филолошком контексту (увиди, примери, предлози)”, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVIII, св. 36, Београд, 2019, стр. 331–356.
254. Б. В. Томашевский, *Писатель и книга. Очерк текстологии*, 2-е изд. М., 1959.
255. Mariana Torgovnick, *Closure in the Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
256. Miguel de Unamuno, *Magla/ Tri uzorite novele*, preveo Bogdan Radica, Zagreb, Zaklada tiskare Narodnih knjižnica, 1929.
257. Risto Trifković, „Prikaz knjige 'Kuća na osami'”, у: *Mostovi*, god. 9, br. 36 (1977), str. 115–119.
258. Dr. Ćiro Truhelka, *Historička podloga agrarnog pitanja u Bosni*, Zemljaska štamparija, Sarajevo, 1915.
259. Staniša Tutnjević, „Realnost i snoviđenje”, у: *Oslobođenje*, god. 33, br. 10072 (19. jun 1976), str. 5.
260. Gordana Ćirjanić, „Rad kao nadomeštaj čežnje”, у: *Student*, god. 41, br. 6 (9. mart 1977), str. 7.
261. Владимир Ћоровић, *Мостар и његова православна општина*, Издање српске православне општине мостарске, Београд, 1933.
262. Владимир Ћоровић, „Прошлост Херцеговине”, у: *Гласник југословенског професорског друштва*, књ. XVII, св. 11–12, јули-август 1937, стр. 865–893.
263. Хајрудин Ђурић, *Али-паша Ризванбеговић-Сточевић херцеговачки везир*, књ. XLVI, Годишњица Николе Чупића, Београд, 1937.
264. Miguel de Unamuno, *O tragičnom osećanju života*, prevela s kastiljanskog Olga Košutić, predgovor Nikola Milošević, Kultura, Beograd, 1967.
265. Мигел де Унамуно, *Магла*, превела Јелена Рајић, BMG, Београд, 1999.

266. B. A. Uspenski, *Poetika kompozicije – Semiotika ikone*, izbor i prevod izmenjenih i dopunjenih tekstova Novica Petković, Nolit, Beograd, 1979.
267. Graham Falconer, „Genetic Criticism”, *Comparative Literature*, Vol. 45, No. 1 (Winter, 1993), Duke University Press on behalf of the University of Oregon, pp. 1–21. <https://www.jstor.org/stable/1771303>, Accessed: 28-09-2018 16:40 UTC
268. Daniel Ferrer and Marlena G. Corcoran, „Clementis's Cap: Retroaction and Persistence in the Genetic Process”, *Yale French Studies*, No. 89, Drafts (1996), Yale University Press, pp. 223–236. <https://www.jstor.org/stable/2930349>, Accessed: 28-09-2018 16:47 UTC
269. *Filozofijski rječnik*, grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića, treće dopunjeno izdanje, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1989.
270. Johan Gotlib Fihte, *Učenje o nauci (1804)*, preveo s nemačkog Drago Đurić, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
271. Johann Gotlieb Fichte, *Osnova cjelokupnog učenja o znanosti*, Naprijed, Zagreb, 1974.
272. Pavel Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, prevela Nada Uzelac, Službeni glasnik, Beograd, 2013.
273. E. M. Форстер, *Аспекти романа*, превео Никола Кољевић, редиговао и приредио Светозар Кољевић, Orpheus, Нови Сад, 2002.
274. Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, preveo Nikola Kovač, Nolit, Beograd, 1971.
275. Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, prevela Jelena Stakić, Nolit, Beograd, 1980.
276. Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti. Staranje o sebi, III*, preveo Jelić Branko, Prosveta, Beograd, 1988.
277. Martin Hajdeger, „Hermeneutička situacija”, preveo sa nemačkog Vlastimir Đaković, u: *Polja, časopis za kulturu i umetnost*, god. XIX, br. 171, (maj 1973), str. 10–11.
278. Martin Hajdeger, *Bitak i vreme*, preveo s nemačkog Miloš Todorović, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
279. Käte Hamburger, *Logika književnosti*, preveo i predgovor napisao Slobodan Grubačić, Nolit, Beograd, 1976.
280. Espen Hamer, *Unutarnji mrak. Esej o melanholiji*, preveo s norveškog Radoš Kosović, Geopoetika, Beograd, 2009.
281. Izet Handžić, „'Kuća na osami' Ive Andrića”, u: *Delo*, god. 22, knj. 22, br. 11 (nov. 1976), str. 104–106.
282. F. R. Hart, „Scott's Endings: The Fictions of Authority”, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (January, 1978), pp. 48–68. <https://www.jstor.org/stable/2932926>, Accessed: 29-01-2020 17:56 UTC
283. Louis Hay, „Does 'Text' Exist?”, *Studies in Bibliography*, Vol. 41 (1988), Bibliographical Society of the University of Virginia, pp. 64–76. <https://www.jstor.org/stable/40371877>, Accessed: 28-09-2018 16:49 UTC
284. Louis Hay and Ingrid Wassenaar, „History or Genesis?”, *Yale French Studies*, No. 89, Drafts (1996), Yale University Press, pp. 191–207. <https://www.jstor.org/stable/2930347>, Accessed: 28-09-2018 16:50 UTC
285. G. V. F. Hegel, *Estetika I*, preveo Nikola Popović, predgovor Dragan M. Jeremić, BIGZ, Beograd, 1986.
286. G. V. F. Hegel, *Filozofija istorije*, preveo s nemačkog Božidar Zec, Fedon, Beograd, 2006.
287. Agnes Heler, *Teorija istorije*, prevela Zora Minderović, Rad, Beograd, 1984.
288. Прокопије Чокорило, „Љетопис Херцеговине 1831–1857”, у: *Љетопису*, превео с руског Лука Шекара, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976, стр. 37–71.
289. E. D. Hirš, *Načela tumačenja*, preveo Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1983.
290. Seymour Chatman, „Karakter u pripovjednom tekstu”, preveo s engleskog Zdenko Novački, u: *Republika*, god. XXXIX, br. 10, 1983, str. 113–134.
291. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, New York, 1980.

292. Miroslav Červenka, „Tekstologija i istorijska poetika: stilistički doprinos teoriji varijanti”, u: *Savremenik*, knj. XXXVIII, sv. 8/9 (avgust–septembar 1973).
293. М. О. Чудакова, *Рукопись и книга. Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей*, „Просвещение”, Москва, 1986.
294. Петар Џацић, *Иво Андрић. Есеј*, САБРАНА ДЕЛА ПЕТРА ЏАЦИЋА, том 1, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.
295. Петар Џацић, *О Проклетој авлији*, САБРАНА ДЕЛА ПЕТРА ЏАЦИЋА, том 2, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.
296. Laurent Jenny and Richard Watts, „Genetic Criticism and its Myths”, *Yale French Studies*, No. 89, Drafts (1996), Yale University Press, pp. 9–25. <https://www.jstor.org/stable/2930336>, Accessed: 28-09-2018 16:41 UTC
297. Неђо Шиповац, *Иво Андрић у Херцеговини*, Београд, 2009.
298. Midhat Šamić, *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1966.
299. Мидхат Шамић, *Историјски извори 'Травничке хронике' Иве Андрића*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2005.
300. Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Izdavačko preduzeće „Svjetlost”, Sarajevo, 1966.
301. Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prevela Drinka Gojković, Prosveta, Beograd, 1978.
302. Franz Stanzel, „Priповједни текст u prvom i priповједни текст u trećem licu”, prevela s нјемаčkog Srebrenka M. Iveković, u: *Republika*, god. XXXX, br. 4, (1984), str. 120–139.
303. Franc Štancl, „Novi pristup tipičnim priповједnim situacijama”, preveo s nemačkog Ђорђе Јовановић, u: *Reč, časopis za književnost i kulturu*, br. 07, mart 1995, str. 86–92.
304. Милослав Шутић, „Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике”, у: *Андрић у светлу естетике*, уредио Милослав Шутић, Светови, Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994, стр. 29–72.
305. Милослав Шутић, *Херменеутика књижевности*, Службени гласник, Београд, 2012.
306. Alexander Welsh, „Opening and Closing *Les Misérables*”, *Nineteenth-Century Fiction*, Special Issue: Narrative Endings, Vol. 30, No. 1, (Jun., 1978), University of California Press, pp. 8–23. <https://www.jstor.org/stable/2932924>, Accessed: 29-01-2020 18:04 UTC
307. Peter Wilding, *Les grands aventuriers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, L'imprimerie Chassaing, Nevers et Paris, 1938.

МАРИЈА (ТОМИСЛАВ) БЛАГОЈЕВИЋ рођена је 29. априла 1988. године у Краљеву. Дипломирала је 2012. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима (студијски програм СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК) одбранивши дипломски рад на тему „Византија у поезији Ивана В. Лалића”. На истој катедри је 2014. године завршила мастер студије (студијски програм СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ) одбранивши мастер рад под насловом „Фигура ђавола у драмама Александра Поповића (*Мрављи метеж, Ружичњак, Нега мртваца, Баш-Бунар, Шегрт и грејно тело, Свети ђаво Распућин*)”. На истој катедри уписала је докторске академске студије 2014. године на студијском програму ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, КУЛТУРА – МОДУЛ СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ и 2018. године пријавила тему докторске дисертације – „*Кућа на осами* Иве Андрића – (генетичка и херменеутичка анализа)”.

Била је стипендиста Erasmus+ програма у оквиру којег је у току зимског семестра 2018/2019 била гост Института за славистику (Универзитет у Келну, Филозофски факултет) где је вршила истраживања за своју докторску дисертацију и била ангажована као предавач на предмету *Serbokroatisch 3*. Члан је Приређивачког састава на научном пројекту Задужбине Иве Андрића – *Критичко издање дела Иве Андрића*. Излаже на научним скуповима и округлим столовима, објављује радове у зборницима и књижевној периодици. Говори и служи се енглеским и руским језиком. Ближе се интересује за области – српска књижевност, историја српске књижевности, књижевна критика, теорија књижевности, компаратистика, текстологија, генетичка критика, херменеутика, културологија, естетика, рецепција, културна историја, историја, рецепција.

ИЗВОД ИЗ БИБЛИОГРАФИЈА АУТОРА КОЈА ЈЕ У ВЕЗИ СА ДОКТОРСКОМ ДИСЕРТАЦИЈОМ

1. Иво Андрић, „*Нове приповетке*”, *Култура, Београд, 1948*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло 1, књига 4, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017.
2. Иво Андрић, [Картотека I], приредила Марија Благојевић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXXVI, свеска 34, Београд, 2017, стр. 98–146.
3. Марија Благојевић „Рукописна грађа приповедака Иве Андрића – реконструкција Нових приповедака“, у: *Дело Иве Андрића*, научни скуп одржан у 13. и 14. децембра, 2017, у Српској академији наука и уметности, САНУ, Београд, 2018, стр. 383–397.
4. Иво Андрић, *Приповетке (1949 – 1960) II*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло II, књ. 9, приредиле Ливија Екмечић, Марија Благојевић и Зорица Несторовић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2018.
5. Иво Андрић, [Картотека II], приредила Марија Благојевић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, 2018, стр. 53–117.
6. Иво Андрић, *Кућа на осами I*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 11, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019.
7. Иво Андрић, *Кућа на осами II*, КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДЕЛА ИВЕ АНДРИЋА, коло III, књ. 12, приредила Марија Благојевић, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019.
8. Иво Андрић, [Картотека III], приредила Марија Благојевић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, 2019, стр. 61–109.
9. Марија Благојевић, „Дело Иве Андрића, уредник Миро Вуксановић, Београд, 2018.”, у: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Филолошки факултет, Београд, књ. 85 (2019), стр. 107–112.
10. Иво Андрић, [Картотека IV], приредила Марија Благојевић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, 2020, стр. 19 – 87.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Марија Т. Благојевић

Број досијеа 14066/Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Кућа на осами Иве Андрића – (генетичка и херменеутичка анализа)”

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

**Потпис аутора**

У Београду, 31. 3. 2022.

\_\_\_\_\_



## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Марија Т. Благојевић

Број досијеа 14066/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада „Кућа на осами Иве Андрића – (генетичка и херменеутичка анализа)“

Ментор проф. др Зорица Несторовић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, 31. 3. 2022.

---

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Кућа на осами Иве Андрића – (генетичка и херменеутичка анализа)“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, 31. 3. 2022.

\_\_\_\_\_

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.