

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ПАРАБОЛА О АНИМУСУ: „КНЕЗ СА ТУЖНИМ ОЧИМА“**

„Човек стварно има довољно разлога да се боји оних безличних сила које пребивају у несвесном“

(К. Г. Јунг)

Апстракт: Кратку причу Иве Андрића „Кнез са тужним очима“ тумачимо као параболу, иако је она досад жанровски одређивана као легенда и антибајка. Управо је за параболу карактеристично учешће читаоца у креирању значења, које у овој Андрићевој причи остаје у извесној мери изван текста. Параболом се сугерише поука, она је наговештена и има више од једне могућности тумачења, а Андрић је загонетност своје приче повећао неодређеношћу тона, те приповедачевом иронијом која се прелива на све ликове. Тематизујући психолошки проблем пројекције и посебно указујући на његову улогу у стварима срца, Андрић сеналази на оном терену о коме је К. Г. Јунг писао са становишта аналитичког психолога. Стога пажњу посвећујемо осветљавању централне улоге коју архетип анимуса има у женином несвесном љубавном избору и њеном страдању.

Кључне речи: Иво Андрић, „Кнез са тужним очима“, параболa, архетипови, анимус, сенка, пројекција.

„Кнез са тужним очима“ (1920) је, уз „Жену од слонове кости“, настала у приближно истом времену, необична прича, када се посматра у контексту касније доминантне приповедне струје Иве Андрића. Ако је у „Жени од слонове кости“ приповедно згушњавање остварено уз помоћ јунаковог сна, који и јесте у средишту приче, „Кнез са тужним очима“ се налази у близини бајке и легенде, на шта је у српској науци о књижевности већ указано, односно параболe, што ће овде бити предмет ближег испитивања. Ове су приче сродне и по својој теми: обе осветљавају деловање архетипова¹ колективно несвесног на судбину централних протагониста.

* Научни саветник, ahjasmina@yahoo.com

** Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2022-14 од 17. 01. 2022. године.

1 Архетипови су „форме или слике колективне природе, који је појављују отприлике на целој земљи као конституанте митова и истовремено као аутохтони, индивидуални продукт несвесног порекла“ (Јунг 1977, 4: 133). „Архетип по себи нити је добар нити је зао. Он је један морално индиферентан нумен, који тек у судару са свешћу постаје једно или друго, или чак противречно дејство“ (Јунг 1977, 4: 54).

Реч је о аними и анимусу, посебно нуминозним архетиповима, јер су „набијени психичком енергијом и (...) теже да нас емоционално запоседну“ (Сенфорд 2020: 23), а „представљају есенцијални градивни материјал у психичкој структури сваког мушкарца и жене“ (Сенфорд 2020: 15).

Андрић своју причу започиње типичном конвенцијом бајке („Био једном један кнез“), али и разарањем те конвенције, у истој реченици: „(али уистину био, не да ја то тек тако причам)“ (Андрић 1997, 14: 110). Приповедач у првом лицу, који се тако оглашава у уводној реченици, на крају се позива на извор у коме је записана прича о тужном кнезу и његовој судбини коју он овде само преноси а, судећи по томе, реч је о легенди. Ипак, ако поставимо питање о функционалности приповедачевог уверавања у истинитост исприповеданог, које се налази на оквирима, жанровско одређење ће бити другачије. Скретање пажње на жанровске конвенције представља сигнал читаоцу да ствари не узима здраво за готово. Успостављањем комуникације са рецепијентом, писац се окреће жанру параболе, која је у свом класичном (библијском) облику увек имала два нивоа. Први ниво представља „иницијални параболни догађај“ (Дуршлак 1980: 7), који је заправо дијалог, говорни чин у коме се стварају услови за појављивање другог нивоа – саме приче. Приповедач својим непосредним обраћањем на почетку ставља читаоца у позицију слушаоца, а на крају га, цитирањем наводног извора, поново подсећа на себе: он успоставља дистанцу у односу на причу, али не и на читаоца, чију пажњу на такав начин усмерава. „Парабола захтева од читаоца да учествује у креирању значења. Стога значење делимично лежи изван текста у динамичној интеракцији између наратора и читаоца, текста и контекста“ (Гаулер 2000: 29).

„Кнез за тужним очима“ и семантички, својим несрећним крајем, одудара од типичне бајке, али и својом сведеношћу, приповедањем само једног догађаја, са малим бројем ликова и без епизода. У нашој је науци о књижевности „Кнез са тужним очима“ одређиван и као антибајка, односно „трагична бајка“ (Јолес 1978: 172), јер се у њој не збива „чудесно, па и натприродно појављивање изненадног и свемогућег спаса“ (Бијелић 2016: 252), а јавља се и „својеврсно анти-наравоученије које на неки начин примером указује на то шта не би требало чинити како би се избегла ова поменута опасност, а не шта би ипак требало учинити да би се стигло и до награде“ (Бијелић 2016: 253). Међутим, и у параболу основни заплет може бити комичан и трагичан: „у комичном постоји један улазни покрет ка благостању и протагониста се укључује у ново или обновљено друштво. У трагичном заплет иде ка катастрофи и протагонисти постају изоловани од друштва“ (Гаулер 2000: 23).

Парабола нема препознатљива спољашња обележја, осим што се начелно одређује као кратка форма, нити је прецизно диференцирана од алегорије и бајке (често се сматра варијантом алегорије). И легенда је такође кратка и једноставна, „приказује углавном један догађај, или једног јунака, са обавезном поентом на крају“ (Поповић 2010: 395), односно сва је сведена на садржај.

У дефинисању параболе присутне су неодређености и парадокси, а изненађујуће је мали број критичких радова који је постављају у средиште пажње (Дуршлак 1980: 2). За разлику од алегорије, која представља „структурални принцип фикције“ (Фрај 1965: 13) али не конституише засебан жанр, парабола – у основи стилска

фигура као и алегорија – ипак се сматра краћом књижевном врстом „која помоћу кратке, измишљене и алегоријске приче (...) доноси углавном морално-дидактички садржај“. За разлику од басне, парабола „се креће у узвишенијим моралним сферама“, а не у свакодневном животу, у њој „наступају људи“, а не животиње и њено значење „често захтијева објашњење“. У параболи је стил „узвишен, озбиљан и пун реторичких средстава“ (ур. Стамболић 1986: 522). Параболе показују огромне варијације и велику флексибилност тако да је готово немогуће ставити их под заједнички назив, зато што то сугерише непостојећи једноставан образац (Гаулер 2000: 17).

Иако је западноевропска књижевност структуру овог књижевног жанра извела пре свега из Христових новозаветних парабола, и тај облик у коме су јој параболе познате у многоме је трансформисан, у односу на њихову изворну природу, у процесу саставања јеванђеља и снабдевања Христових парабола додатним објашњењима (Дуршлак 1980: 96).

Мада су у свим поменутиим облицима (и бајци, и легенди, и параболи) ликови сведени на фигуре, парабола једноставним наративом у коме су догађаји и ликови тек скицирани илауструје универзалне истине, говори о моралним проблемима и преиспитује вредности. Али док неке параболе дају пример, друге су више откривалачке (Гаулер 2000: 17). Параболом се сугерише поука (по свом постанку, она припада дидактичној књижевности), али не постоји једно, унапред дато значење које се дешифрује тумачењем, већ мноштво могућих, наговештених, тако да је парабола и средство узмицања од баналности, односно експлицитности поруке.

Делокализација је типично и моћно средство придавања универзалног смисла причи, али иодлика параболичног наратива, који често има изразит схематски карактер: кондензован заплет, обухватно место збивања, презентација схематски могућег света из којег често произилазе искази о значењу, детаљи и карактеризација (Дуршлак 1980: 54). Са временом и простором на исти начин поступају и бајка и парабола и легенда: све их карактерише одсуство конкретизације. У „Кнезу са тужним очима“ једино је важан проток времена („Прође доста времена“ – Андрић 1997, 14: 111) у коме и долази до промене у јунацима. Међутим, управо се у параболи често јављају ликови који доносе погрешну одлуку (какав је и овде случај), пате због последица, те њихова судбина постаје парадигматична порука слушаоцима.

Збивања у Андрићевој причи ситуирана су у једну малу кнежевину, која је „мања него једна добра шетња“ (Андрић 1997, 14: 110), ликови су лишени властитих имена, али и детаљних особености: представљени су само оном доминантном страном којом учествују у описаном догађају. Тако је кнез препознатљив по својим лепим, тамним и тужним очима, које опсењују и заводе, а које приповедач ипак иронијски описује, казујући да су његове беоначе имале модар тон „као у младе телади или јектичавих девојака из провинције“ (Андрић 1997, 14: 110). Осим што има изванредно малу кнежевину и „велике мисли“ о томе како да је учини срећном, а иза којих следе ситне делатности без посебног значаја, кнез је фигура која изазива дивљење, те често долазе путници издалека само да му се поклоне. У својој кнежевини кнез је забранио да се једу плодови са крушке дивљаке, највећег стабла

у земљи, због чега је и добило име „Најслађе Воће“. Тако се у причи налази реминисценција на старозаветну забрану у рајском врту, чије кршење је трајно изменило људску судбину. У Андрићевој причи реч је о крушки и непознат је разлог забране – стабло је посебно већ као највеће у кнежевини. Заправо је важна само чињеница забране, јер се на тај начин успоставља веза са библијским предлошком и сигнализира се да је реч о поруци чије је значење универзално.

Судбински обрт у кнежевој судбини настаје као последица несрећног заљубљивања у њега сликареве жене, а потом и њеног одљубљивања, када схвата да је била заведена и преварена. Кнежева судбина јетакто, и у тренутку када он проживљава светле дане, и у часу када пада у немилост (ослепљен, свргнут с власти, усамљен, гладан и бос) у тесној вези са осећањима која изазива у другима. Андрић тематизује психолошки проблем пројекције – а пројекција подразумева „да се наши сопствени унутрашњи психички садржаји запажају у спољном свету и код других, али не код нас самих“ (Шторх 2011: 86) – посебно указујући на његову улогу у стварима срца, и то чак и оних појединаца који у свему осталом могу показивати и имати изразиту самосвест и снажан интегритет. Тако сеналази на оном терену о коме је К. Г. Јунг писао са становишта аналитичког психолога. Жена у причи је слободоумна, али подлеже кнежевом утицају у највећем степену.

Сликарева жена се заљубљује у кнеза таквом снагом да напушта свој дотадашњи живот како би га посветила кнезу. „Ја морам да идем њему, да му служим својим тијелом и својом душом“, говори жена свом дотадашњем партнеру, сликару, с којим је живела у љубави и слози, „ненавикла на лаж и претварање“ (Андрић 1997, 14: 111). Као и о свим другим ликовима, и о жени знамо врло мало: све пре њеног заљубљивања у кнеза стаје у неколико редака, да би се тој емоцији и њеном развоју дало највише простора у причи. Па ипак, и у тих неколико редака, уобличен је карактер који по својим дотадашњим изборима не припада уобичајеном реду женских судбина. Најпре, она са сликарем живи невенчана, а када са заљуби у кнеза она то, без одлагања, саопштава дотадашњем партнеру и одлази, што упућује на виши ниво еманципације но што је уобичајен за ту средину (на пример, сви су зачуђени што се жена осмелила да слободно приступи кнезу док седи крај „Најслађег Воћа“). У начину на који се разилазе жена и сликар садржан је сав квалитет њихових личности, али и узајамног односа (мада је приповедачев коментар двозначан), нарочито када се тај растанак упореди са оним између жене и кнеза, који их одводи у страдање. „Од кад су записане прве приче не памти се да је било двоје достојнијих љубавника који су се љешше растали пред злом, које може сваког да задеси“ (Андрић 1997, 14: 111). Зашто се онда ова жена, која има довољно интегритета да призна своје емоције и довољно снаге да напусти дотадашњи уређен живот, не окреће на исти начин од кнеза, када њене емоције нестану и када га она види у правом светлу?

Реч је о дијаметрално различитим емоцијама које жену везују за сликара и за кнеза, и у оцртавању тог односа – жениног несвесног љубавног избора, у коме одлучујућу улогу игра архетип, анимус – треба и видети централни циљ ове Андрићеве параболе, јер је чињеница да се „процес заљубљивања може објаснити дубинском психологијом“ (Шторх 2011: 117) и да је анимус „тај који преузима кормило када је реч о заљубљивању“ (Шторх 2011: 101). Између односа дубоке

љубави и заљубљености која је импулсиван, несвестан чин, разлика је огромна као и разлика између искренности, поштења, мира и мирног разлаза који одликује женин однос са сликарном и односа насталог пројекцијом, у коме након повлачења пројекције, долази до огорчености и осећања преварености. А то зло, наглашава приповедач, „може сваког да задеси“ (Андрић 1997, 14: 111), додатно универзализујући поруку приче.

О томе како анима, односно анимус могу да се испрече између партнера, и како су одговорни за разарање брака, опсежно је писао К. Г. Јунг – у откривању психологије полова, природе мушког и женског и „лежи један од најважнијих доприноса швајцарског психијатра“ (Сенфорд 2020: 9). И анима и анимус „представљају функције које свести посредују садржаје колективно несвесног“ (Јунг 2018: 34); анимус је у психи жене „компензујућа фигура мушког карактера“ (Јунг 1977, 2: 224), „сложена архетипска представа мушкарца“, једним делом „наследно детерминисана“, а другим делом уобличена од искуственог материјала у раним развојним фазама (Требјешанин 2011: 35). Анимус је, дакле, женина унутрашња мушка фигура коју она пројектује „онда када се нађе за то одговарајући носилац пројекције. Подсвест покушава да унутрашњу слику што је могуће више изједначи са спољном сликом“ (Шторх 2011: 117). „Пројекција Анимуса изазива феномен заљубљивања (...) ми се не заљубљујемо у мушкарца, него у један део наше сопствене личности. Ми не сусрећемо принца из бајке, него једноставно сами себе“ (Шторх 2011: 117).

О централном лику приче – а његова средишња улога истакнута је и насловом – једва да ишта знамо, осим судбине саопштене у најопштијим цртама, која садржи нагли обрт из среће у несрећу, а да сам кнез не учествује на одлучујући начин ни у једном ни у другом. На врхунцу славе побуђивао је дивљење, у часу када ослепљује од женине пљувачке – а пљувањем у очи жена исказује свој нови, разочаран поглед на тог мушкарца – он пада у општу немилост да се није могло „наћи ни једно песето које би га водило, него је куцао штапом по свијету, гладан и бос“ (Андрић 1997, 14: 112). За обе ситуације одговорне су његове очи, о којима такође не знамо много, осим да су лепе, тужне и да изазивају снажан утисак у другима. Од свих могућих улога које су традиционално приписиване очима – а оне могу бити злокобне, свевидеће, мистичне, урокљиве (види: Купер 2004, Шевалије 2009), уз то што су огледало душе – овде је истакнута искључиво моћ коју личност задобија над другима, на основу утиска које остављају његове очи. Фокус је стављен на туђу очараност, за шта су одговорни они који је осећају, а не сам кнез.

„Често су чак из најдаљих земаља долазили путници да се поклоне кнезу тужних очију; он би их примао, гледао, трећући и у забуни шта да им рече, а они су одлазили очарани дубином његова погледа и дубоким значењем његове шутње“ (Андрић 1997, 14: 110).

Тужне кнежеве очи остају једина чињеница о њему – већ дубина његовог погледа није објективна истина, већ утисак који о њему формирају други, као што и у његово ћутање уписују дубока значења. Судећи по кнежевом трепању и збуњености, незнању шта да каже, за такав утисак не постоје истински разлози. Ироничне приповедачеве опаске и наглашавање да је кнез само прихватио положај у који га туђи

тисци и очекивања доводе, указују на то да је кнез далеко безначајнија личност од фигуре у коју узраста посредством туђих пројекција. Истина је, међутим, да он све те утиске присваја, а чињеница да и није ништа по себи, већ тек скупљач туђих утисака, његову позицију одређује као нарцистичку.

Ипак, његова одговорност у завођењу сликареве жене не постоји – мада се стиче утисак да постоји нека мистерија, неко замађивање очима – па исто тако не постоји одговорност ни у промени њеног утиска. „И догоди се једном да је кнежев поглед пао на једну жену као сјена у којој се она разболе“ (Андрић 1997, 14: 110). Разболевање је овде изједначено са заљубљивањем. Жена напушта сликара и одлази да служи кнеза, у дословном смислу те речи, што је доводи у кнежеву непосредну близину, али не у партнерски однос са њим, за којим жена жуди. У фокусу Андрићеве приче је збивање које се свакодневно понавља између мушкараца и жена: пројектовање, очекивање и разочарење које се поистовећује са осећањем преварености. Тренутак у коме жена „први пут видје негову малу лубању, уска плећа и никакве ноге“ (Андрић 1997, 14: 111) не садржи објективне истине о кнезу, само о њеним утисцима. Жена је фокализатор у оним тренуцима у којима сагледава кнежев непријатан физички изглед, тако да њен накнадни поглед на кнеза и даље остаје њен лични доживљај – сада у контрасту са стањем очараности у коме се налазила – а не чињенично стање. До тих нових утисака жена и доспева услед незадовољене жудње. Са анимусом, архетипском фигуром која је одговорна за заљубљивање – „када се жена заљуби, она свој Анимус пројектује на смртног мушкараца“ (Џонсон 1983: 71) – не може се живети: у тренутку када у однос уђе стварност, пројекције се повлаче, а најчешће испуњавају негативним предзнаком, јер је темељно својство архетипова њихова двозначност. Анимус је „љубоморни љубавник, коме увек успева да уместо стварног човека у први план стави мишљење о њему, мишљење чије се безусловно спорне основе никада не подвргавају критици“ (Јунг 1977, 2: 227). Пресудан моменат који жену окреће од кнеза јесте незадовољена сексуална жудња, која овде симболизује немоћ успостављања истинског односа. Кључни догађај (сексуално одбацивање) треба разумети симболично. Жена дуго толерише положај у коме се налази, а који је држи у кнежевој близини, али не и у заједништву с њим. Када њене нагонске потребе нарасту, тај захтев постаје ултимативан. Да жена уистину не види кнеза, јасно је по приповедачевом исказу да кнез „није много марио за жене ни за друге разоноде“ (Андрић 1997, 14: 110). Природно је стога што он не одговара на женине нагонске потребе: она му је говорила „више врелим дахом него нејасним речима“, али је наилазила само на његов поглед и ћутање. Подстакнуто незадовољеном жудњом збива се женино освешћивање. Сексуалност овде метонимијски замењује укупност стварног живота, реалност једног односа (на то упућује нараторово иронизирање женине сексуалне глади: „има дана у години кад се жена не може задовољити погледом. У нашим књигама није записан број тих дана, јер он није код свих жена једнак. Али свака их има“ – Андрић 1997, 14: 111). То је тренутак у коме жена уместо етеричне слике жели кнеза као човека од крви и меса, односно тренутак када је нужно „спуштање љубави на земљу“ (Џонсон 1983: 195), што је у причи симболизовано сексуалношћу. Са анимусом нико не може да оствари „земаљску, практичну непосредност“ (Џонсон 1983: 196), која је основ за

развој љубави и истинског односа. Андрић приказује жену распету између стварног и идеализованог партнера, а њено страдање као последицу неразабирања у стварима срца, односно непознавања саме себе.

Када напушта сликара, жена улаже у своју илузију, која не може да издржи тест реалности: у тренутку када кнез не испуни њено очекивање, она је скрхана болом, кајањем (јер се сећа своје некадашње среће) и одлучна у томе да се освети. Пошто кнез не одговара на њену сексуалну жудњу, у жени се активира негативни пол пројектованог анимуса: слика о кнезу је промењена, она поима властиту несрећу, али не прихвата одговорност за првобитну перцепцију. Напротив, спроводећи своју освету испуњена презиром, она пљује кнезу у очи, одређујући тиме и своју и његову даљу судбину.

Пљувачка је симбол „стварања и уништења. Исус лечи болесне својом пљувачком (Јован 9, 6). Јов говори о непријатељима који му пљују у лице (Јов 17, 6) (...) Пљувачка се представља као излучевина обдарена магијском или натприродном моћи са двоструким дејством: сједињује или растаче, лечи или загађује“ (Шевалије 2009: 725). Пљувачка је традиционално „противотров за урокљиве очи“ (Купер 2004: 134). Индикативно је да Исус пљувачком исцељује слепца – жена постиже обрнуто, чиме Андрић не само иронизира женину отровну огорченост, већ сигналима који су библијске провенијенције (рајско дрво, чудесно исцељење, жанр параболе) указује на наopakост приказаног света. „Најслађе Воће“ у кнежевини на коме још стоји забрана алудира на женин повратак у рај посредством заљубености, али се испоставља да је то имагинарни рај, тражен на погрешан начин и на погрешном месту.

Прича о жени ухваћеној анимусом одвија се на фону опште заводљивости кнежевих очију, које делују на људе и изван његове кнежевине. Другим речима, пројекција која је психолошки механизам заљубљивања сагледана је овде у контексту пројекције која влада међуљудским односима и на ширем плану. Кнежеви поданици и задивљени посетиоци из далека славе кнеза, „уређење његове државе и све дарове које му је Бог дао“ (Андрић 1997, 14: 112), мада о тим даровима у овој краткој причи читалац не сазнаје ни реч. И то није случајно, ако је већ споредни лик, сликар описан као „весело и пун неке нутарње ватре у животу и раду“, „човек велике душе“ (Андрић 1997, 14: 111), мада загонетност Андрићеве приче у доброј мери почива на неодређености тона, те приповедачевој иронији која се прелива на све ликове.

Када жена приступа кнезу, док окружен својом свитом седи под „Најслађим Воћем“, њу више не очарава кнежев поглед – иако је, насупротив првом сусрету, када је казано само да је кнежев поглед пао на њу, у том тренутку, кнез посматра „очима које очаравају и заустављају“, али над женом више немају моћ. Након што је пљунула у очи кнезу, жену „разнесоше на мачеве“, а ослепљени кнез је убрзо свргнут. Мржња и одвратност коју је ширио око себе „била је једнака његовој некадашњој моћи“ (Андрић 1997, 14: 112). Завршавајући причу реченицом из извора на који се позива – „... јер је пљувачка овакве жене довољна да се отрује цијела војска највећег цара, а камоли не једног човјека“ (Андрић 1997, 14: 112) – приповедач у први план истиче поенту у вези са променом која је захватила жену а не „поуку младићима“ за коју тврди да је извор такође садржи. Тако доследно оцртава процес

пројекције и повлачења пројекције, који је опсежно објаснила дубинска психологија: „После фазе заљубљености долази фаза повлачења пројекције Анимуса“, односно тренутак поимања да „он није онај за кога смо га у почетку сматрали“ (Шторх 2011: 118). Жена не разрешава кризу (а њен би први развојни задатак био да еманципује унутрашњу слабу жену, а потом и „да открије у себи мушке особине које је пројектовала“ у кнеза – Шторх 2011: 118), што је основ за развој личности, свесности и целовитости (оно што Јунг назива индивидуација), будући да сву одговорност сваљује на кнеза, доживљавајући себе као жртву.

Уосталом, ако кнежеве очи не говоре истину о његовој личности (заводљивост која долази од њих утиче на то да се његове речи чине мудрим и дубоким, иако то оне по себи нису), онда се оне налазе у функцији огледала: оне не изражавају ништа, већ се у њима огледа посматрач и његова фантазија. Тако се сликарева жена сусрела са својом унутрашњом фигуром коју је пројектовала на кнеза. Сликарева жена се заробљава пројекцијом.

Ипак, ако је кнез оно што виде други – а ништа по себи – онда у њему можемо видети оног кушача о коме се говори у Новом завету. Исус је тај који ђавола назива „кнезом овог света“: „Јер иде кнез овог света, и у мени нема ништа“ (*Јеванђеље по Јовану* 14: 30). Ђаво је празан, празнина у коју се уливају људске слабости, те се тако појављује као онај који искоришћава слабости људског срца. Исус је неподложан корумпирању: његова је снага у одсуству слабости („и у мени нема ништа“). Уосталом, Христ је она целовита личност која симболизује идеал сопства који се налази на крају пута индивидуације, о коме говори Јунгова дубинска психологија. Жени је таква чистота недостижна, јер је она далеко од самоспознаје, те у њеном страдању пресудну улогу имају два архетипа: једно је анимус, а друго сенка („нежељене и неразвијене карактеристике наше личности“ – Сенфорд 2020: 18),² која код еманципованих, тзв. јаких жена често представља супротност њеној видљивој снази – то је слаба унутрашња жена, чији је анимус по дефиницији патријархални анимус, онај који обезвређује женска својства и недоступан је).³ Коначно, сликарева жена своју одлуку доноси из сенке, из потребе коју јој испоручује управо та слаба унутрашња жена, те одлази да служи кнезу, како би касније постала жртва одбацивања, што је један од типичних образаца (в. Шторх 2011).

Кнез је, уосталом – ма колико мала била његова кнежевина – по својој функцији владар, фигура ауторитета, чија је персона дистанцирана и моћна. Мотив ероса у овој причи сигнализира да кнез не може у целини да понесе женину пројекцију – када се он открива као етеричан, лишен силне сексуалности, показује се и природу анимуса којег је жена пројектовала. Коначно, када се жена својом сексуалном жудњом окрене ка кнезу, то и даље није деловање посредством властите женске снаге, већ захтев који би више одговарао мушком принципу.

Мешајући у себи својства легенде, бајке и антибајке, Андрићева прича – како показује овде предочена интерпретација – ипак један крут појава представља помоћу

2 „Сенка је, по правилу, само нешто ниско, примитивно, неприлагођено и нелагодно, а не неко апсолутно зло. Она садржи и детињаста или примитивна својства“ (Јунг 1977, 4: 169)

3 „Највећи непријатељ јаке жене је у њој самој, у њеном несвесном, а то је овај негативни *патријархални Анимус* који презире жене и гледа на њих са висине“ (Шторх 2011: 11).

другог круга појава, захтевајући од читаоца разумевање скривеног пренесеног значења. „Парабола је метафоричан језик који не може бити (за разлику од алегорије) парафразиран концептуалним терминима“ (Гаулер 2009: 29).

Андрић даје један свет који личи на наш, али се удаљава од њега елементима чудесног (фантастично мала кнежевина, очи чудесног квалитета). Ако је љубав „снага у нама која афирмише и вреднује друго људско биће какво он или она јесте“ (Џонсон 1983: 191), онда је Андрићева прича парабола о трајном неспоразуму између полова у процесу заљубљивања, када се и мушкарац и жена фокусирају на пројекцију, а „страст и љубав коју осећамо за наше пројекције је рефлексивна, циркуларна љубав која је неизбежно усмерена назад на нас“ (Џонсон 1983: 194). Посредством љубави човек настоји да оствари рај (алузија на Еден садржана је у забрањеној воћи на којој још стоји забрана), али се стално суочава са кушачем, који је у исти мах мера његове остварености и целовитости и његов унутрашњи лик.

ИЗВОР

Андрић 1997, 14: Иво Андрић, „Кнез са тужним очима“, *Кућа на осами, Сабрана дела, књиџа 14*, Београд, Просвета, 110–112.

ЛИТЕРАТУРА

- Бијелић 2016: Дивна Бијелић. *Семеоџика крајке форме у њрози Ива Андрића*. Докторска дисертација брањена на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Доступно на: <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/11442>
- Гаулер 2000: David B. Gowler. *What are they saying about the parables?* New York: Paulist Press.
- Дуршлаг 1980: Audrey Durchlag, *Toward a Poetic of Parable*. University of California, Berkley. Ph.D. Dissertation.
- Јолес 1978: Andre Jolles, *Jednostavni oblici*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Јунг 1977, 2: Karl Gustav Jung. *О психологији несвесног*. Odabrana dela K. G. Junga, knjiga druga, Novi Sad: Matica srpska.
- Јунг 1977, 4: Karl Gustav Jung. *Психолошке расправе*. Odabrana dela K. G. Junga, knjiga четврта, Novi Sad: Matica srpska.
- Јунг 2018: Karl Gustav Jung. *Aion*. Podgorica: Narodna knjiga, Beograd: Miba books.
- Купер 2004: Džin Kembel Kuper. *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*. Beograd: Nolit.
- Поповић 2010: Тања Поповић. *Реџник књижевних термина*. Beograd: Logos Art: Edicija. *Светло њисмо Староја и Новоја завјетја*. Beograd: Британско и инострано библијско друштво, 1995.
- Сенфорд 2020: Džon Senford. *Невидљиви партнери: како анима и анимус у сваконе од нас утичу на наше партнерске одnose*. Novi Sad: Psihopolis institut.
- Требјешанин 2011: Ž. Trebješanin, *Реџник Јунгових појмова и симбола*, Beograd: Zavod za udžbenike, HESPERIAedu.
- Фрај 1965: Northrop Frye. "Allegory". *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Preminger, New York: Princeton University Press.
- Стамболић 1986: Miloš Stambolić (ur). *Реџник књижевних термина*. Beograd: Nolit, Institut za književnost i umetnost.
- Џонсон 1983: Robert A. Jonson. *WE: Understanding the Psychology of Romantic Love*. New York: Harper Collins Publishers.
- Шевалије/Гербран 2009: Žan Ševalije, Alen Gerbran, *Реџник симбола*, Novi Sad: Stylos art.
- Шторх 2011: Мaja Štorh. *Їезња јаке жене за јаким мушкарцем*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Jasmina M. AHMETAGIĆ

THE PARABLE OF THE ANIMUS: *THE PRINCE WITH THE SAD EYES*

SUMMARY

In *The Prince with the Sad Eyes*, the short story that we will here interpret as a parable in the context of Jung's theory of archetypes, Andrić shows a woman torn between her real and idealized partner, and her suffering as a consequence of a lack of discernment in the matters of the heart, a lack of self-knowledge, and most of all, the influences of the archetypes of the collective unconscious – the animus and the shadow.

Andrić thematizes projection as a psychological mechanism of falling in love, which rules interpersonal relationships in other contexts, too. Through this woman's infatuation with the prince, Andrić sheds light on phenomena that take place between men and women every day: projecting, expecting, and disappointment experienced as betrayal. One cannot live with the animus, the archetypal figure responsible for falling in love: once a relationship becomes reality (sexuality is here a metonymic replacement for the whole of their real life, the reality of a relationship) all projections start disappearing and in most cases, are replaced with their negative counterpart, as archetypes are essentially dual in meaning.

In a parable about the permanent misunderstanding between sexes in the process of falling in love, Andrić uses biblical signals (the tree of knowledge, miraculous healing, the genre of the parable) to point to the wrongness of the depicted world, that is the imaginary heaven, pursued in the wrong way and in the wrong place.

Key words: Ivo Andrić, *The Prince with the Sad Eyes*, parable, archetypes, animus, shadow, projecting.