КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЧАСОПИС ДРУШТВА ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ СРБИЈЕ

Друштво за српски језик и књижевност основали су 1910. године Александар Белић, Павле Поповић и Јован Скерлић. Његовим радом, који је прекидан само за време ратова (1914–1919. и 1941–1946) руководили су председници Јован Скерлић, Павле Поповић, Александар Белић, Михаило Стевановић, Драгољуб Павловић, Димитрије Вученов, Ђорђе Бајић, Слободан Марковић, Живојин Станојчић, Јован Деретић, Радоје Симић, Васо Милинчевић, Петар Пешут, Љубомир Поповић, Душан Иванић, Милорад Дешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, Велько Брборић, Бошко Сувајџић, Александар Милановић и Зона Мркаљ. Часопис Друштва „Књижевност и језик у школи" покренут је 1953, а први број изашао је 1954. године. Од 1956. године носи данашњи назив.

Уређивачки одбор
Др Љиљана Бајић (Београд)
Др Злата Бојовић (Београд)
Др Александра Вранеш (Београд)
Др Јован Делић (Београд)
Др Виолета Димова (Штип)
Др Даринка Дончева (Пловдив)
Др Рајна Драгићевић (Београд), секретар редакције
Др Александар Јовановић (Београд)
Др Александар Милановић (Београд)
Др Зона Мркаљ (Београд)
Др Дргана Мршевић-Радовић (Београд)
Др Владимир Осолник (Љубљана)
Др Валентина Питулић (Косовска Митровица)
Др Оливера Радуловић (Нови Сад)
Др Бошко Сувајџић (Београд)
Др Феликс Изосимович Шарков (Москва)

Главни и одговорни уредник
Проф. др Велько Брборић

Техничко уређење
Милан Крсмановић

Часопис излази четири пута годишње
Цена ове свеске је 350,00 динара

Годишња претплата (у цену урачунати и поштански трошкови) 600,00 динара,
а за иностранство 30 €

Претплату слати на текући рачун Друштва за српски језик и књижевност Србије
205-23421-53

Рукописе откуцане с проредом (до 30 редова на страници) искључиво
у електронском облику слати Уредништву:
Филолошки факултет, Друштво за српски језик и књижевност Србије
Студентски трг 3, поштански фах: 359, 11001 Београд,
телефон 3285-506
e-mail: drustvosj@fil.bg.ac.rs

Радови се рецензирају и категоришу. Рукописи се не враћају.

Тираж 1000.

Штампа: Чигоја штампа, Београд, Студентски трг 13, тел/факс 3032 414

ISSN **0454-0689**

UDK **[821.163.41+81]:37**

[821.163.41+81]:37

821.163.41.09-32 Андрић И.
https://doi.org/10.18485/kij.2023.70.1.11

МАША Љ. ПЕТРОВИЋ*
Универзитет Метрополитан
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 30. 3. 2023.
Прихваћен: 26. 4. 2023.

ПРИПОВЕТКА „ПУТ АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА” КАО МАТИЧНА ЋЕЛИЈА АНДРИЋЕВОГ ПРИПОВЕДНОГ ОПУСА

Циљ рада је да одговори на питања да ли јесте, и ако да, због којих интегративних чинилаца могуће посматрати Андрићеву приповетку „Пут Алије Ђерзелеза” као матичну ћелију пишчевог опуса, како то Тибоде дефинише. Сагледавајући мушке и женске ликове, јунаково окружење и хронотоп Босне, покушали смо да пружимо читање и тумачење ове приповетке из перспективе потоњих, у којима препознајемо типолошки сродне јунаке, слично окружење и карактеристичан хронотоп Босне. Специфичност приповетке сагледавана је и у контексту поетичких стремљења краја прве и почетка друге деценије двадесетог века, јер је реч о времену у којем на југословенској књижевној сцени доминанту представљају поетичка упоришта експресиониста. Помним читањем и уз ослањање на теоријску литературу и становишта бројних књижевних критичара настојали смо да укажемо на најзначајније елементе пишчевог света, који су сагласни са нашом полазном интерпретативном претпоставком.

Кључне речи: Иво Андрић, „Пут Алије Ђерзелеза”, приповедни опус, мушки јунак, женски ликови, елементи експресионизма, хронотоп Босне.

Приповетка „Пут Алије Ђерзелеза” Иве Андрића у критици се често назива пишчевом првом *правом* приповетком, будући да он пре ње објављује лирска остварења и приповедну скицу *Пододне* (1914). Као засебна књига, приповетка је штампана 1920. године, чему је претходило објављивање појединачних делова триптиха, прецизније првог дела, „Ђерзелез у хану” 1918. године, другог, „Ђерзелез на путу” 1919. године и трећег, „Ђерзелез у Сарајеву” 1920. године. Пажњу је привукла својом карактеристичном, триптихонском композицијом, коју Фрањо Грчевић истиче као нужан пишчев избор структуре којом ће обухватити приповедање о јунаку, добро познатом у народној традицији: „Triptihtonska kompozicija, s pomakom radnje u vremenu i prostoru, s ’putovanjem’, nametnula

* masapetrovic01084@gmail.com

se Andriću kao neminovan postupak koji omogućava stvaranje uvjeta za ponovnu semantizaciju jedanput već potrošenog stilskog naboja" (Грчевић 1981: 334). Осим због формалних одлика, приповетка је у критици запажена и због тематске иновативности тј. приповедања о муслиманском епском хероју Алији Ђерзелезу, прецизније о његовом унутрашњем свету, еротским и насилним поривима, дискрепанцији понашања и друштвом успостављених норми поступања. Привлачно је било и пишчево понирање у „arhaičan i egzotičan svet Bosne, poprišta sudara Istoka i Zapada" (Ђукић Перишић 2012: 226) и употреба босанскохерцеговачког језичког идиома, богатог регионализмима и турцизмима, који су ширу књижевну јавност подсетили на Кочићев књижевни опус и питорескност Босне и Змијања, па претпоставили Андрића његовим наследником. Тумачи су се сагласили у оцени да се овом приповешћу о јунаку из легендарне прошлости, смештеном у контекст свакодневног и баналног, чини заокрет од писца који се једино могао проматрати и појмити као стваралац „ispovednog lirizma, fino osenčenih i psihološki intoniranih fragmenata u kojima se izražava uznemirena nutrina pesničkog subjekta" (Ђукић Перишић 2012: 226) и успоставља епски Андрић, заинтересован за фолклор, историју и народни живот у специфичним друштвено-историјским околностима и на карактеристичном геополитичком простору.

Специфичност приповетке самеравана је и у контексту поетичких стремљења краја прве и почетка друге деценије двадесетог века, јер је реч о времену у којем на југословенској књижевној сцени доминанту представљају поетичка упоришта експресиониста. Стога, не чуди да и Андрић у поменутом књижевном остварењу посеже за елементима ове поетике и инкорпорира их у сопствени приповедни свет. Лако је уочити да Андрићев триптих, као и експресионистичке приповетке других аутора, не приказује разгранату радњу са напетим заплетима типичним за овај епски жанр. Потом, његову бит чини гротескна, карикатурална карактеризација централног јунака приповести и вешто сликање околине и друштва, којем он припада или барем настоји да припадне, као света у којем је дошло до распада свих дотадашњих друштвених и духовних поредака, што такође проналази свој израз код других ликовних и књижевних уметника тог времена и у чему препознајемо нешто од експресионистичког манира, којим је обележена и пишчева рана лирика. Претходним кратким набрајањем свих особености које су критичари и тумачи запазили поводом приповетке настојали смо да поткрепимо тезу Михајла Пантића о могућностима њеног читања „kao uvoda u dubinsku psihologiju celokupnog Andrićevog opusa" (Пантић 1998: 255). Вођени наведеним запажањима, у раду ћемо покушати да предочимо зашто бисмо приповетку „Пут Алије Ђерзелеза" могли перцепирати *матичном ћелијом* (Тибоде 1961: 305) приповедног опуса Иве Андрића. На трагу теоријске мисли Албера Тибодеа да се у опусу сваког писца налази дело које има функцију дубоке поруке и које може бити шифра за одгонетање других дела или целокупног опуса показаћемо како се од овог триптиха гранају и даље развијају типови насилних и еротски девијантних мушких јунака и изузетно лепих женских бића, на које начине се усложњава слика Босне и модификује јунаково окружење. Указаћемо

на потоње приповетке које је могуће читати из перспективе „Пута Алије Ђерзелеза” и, сугеришући мене ауторових круцијалних приповедачких поступака и поетичких принципа, наговештених овом приповетком, демонстрирати зашто се генеза Андрићевог литерарног дела има посматрати као непрестано прожимање „elemenata koji su različiti po obliku, ali čije je poreklo uvek isto, u onom andrićevskom osećanju sveta koje uvek iznova traži najpodesniju formu da se samoispolji” (Пантић 1998: 243).

Мушкарац као насилник и крвник[1]

Новији тумачи и критичари Андрићеве приповетке „Пут Алије Ђерзелеза”, позивајући се на своје претходнике који су у тумачењима кључним интеграционим чиниоцем интерпретације истицали лик главног јунака, по којем је приповетка и названа, жанровски ово дело одређују као „причу лика”. Будући да у самом наративу и композиционој устројености приповетке примећујемо фокусираност на јунака и његов изглед, поступке према другима и интеракцију са средином, не чуди овакво жанровско одређење. Подесност и знаковитост одређења утемељена је и на приметном померању фабуле, догађаја и епизода у други план, односно њиховом функционалном подређивању наративним деоницама посвећеним унутрашњем свету јунака, његовим осећањима и размишљањима. У тумачењима Жанете Ђукић Перишић наглашава се значај јунака и он се први пут у дугој традицији тумачења ове приповетке сагледава изван оптике ружичастих наочари и приказује као негативистичка фигура склона злу и насиљу, што отвара могућност перципирања Ђерзелеза јунаком зачетником типолошког низа јунака, који ће уз одређене модификације, обележити многе потоње Андрићеве приповетке, а које ауторка именује синтагмом „muškarac kao nasilnik i krvnik” (Ђукић Перишић 2012: 240).

Упориште за поменуто типолошко именовање Ђерзела проналазимо већ на почетку приповетке будући да га наратор представља као ратника који је „носио славу многих мегдана и снагу која је улијевала страх” (Андрић 2012: 15), што експлицира чињеницу да је реч о јунаку који се борио, убијао, убирао ратни плен и чинио друга злодела. Међутим, тај део његове прошлости не бива актуелизован, него остаје да фигурира као какав виртуелни наратив, као клица неиспричане приче за коју смо сигурни да постоји, те даље утемељење тезе о Ђерзелезу као насилнику изналазимо у тематизовању јунакове девијантне жеље да „отме и посади крај себе” (Андрић 2012: 16) лепу Венецијанку са којом се сусрео у вишеградском хану. Он жели да је поседује као што је поседовао бројне ратне трофеје и да се под силином његовог додира и снагом пожуде њене кости ломе, што одсликава насилничку природу и потврђује проосећану тамну страну карактера, која је у свакодневном мирнодопском општењу испољена према жени и женском телу: „Он је скакао од саме помисли да се ти њежни зглобови крше у његовим

[1] Насловна синтагма преузета од Жанете Ђукић Перишић.

прстима. Бол му је задавала та њежност и љепота у његовој близини. [...] он је само блажено ширио руке и сјевао очима" (Андрић 2012: 15). Како телесни контакт са женом венецијанског порекла није остварен, у јунаку се активира нагон да посегне за другим насилним облицима понашања: „да побије и поломи све око себе" (Андрић 2012: 16), „да убија и вријеђа" (Андрић 2012: 17). Потоњи след догађаја у приповеци, обележен циганским ђурђевданским дернеком и покушајем приближавања Земки, потврђује експликовану Алијину насиљу склону природу и нагомилану суспрегнуту психолошку енергију која тражи објекат на којем ће бити испољена, било да је то жена, противник у борби или предмет из најближег окружења. Устаљени образац понашања очитава се и када Ђерзелез током једне ифтарске посете не успева да нагонски посегне за Катинком: „Надимао се од гњева. Не моћи до те влахиње; никад не моћи! И не моћи никог убити и ништа разбити!" (Андрић 2012: 22).

Типолошку линију јунака насилника и крвника започету Алијом Ђерзелезем Андрић наставља у приповеци „За логоровања", објављеној 1922. године, градећи лик Мула Јусуфа, сарајевског мудериза и имама. Као што је Ђерзелез био у народу познат по свом јунаштву, тако и је и Јусуф био познат по изузетној учености, златним рукама и развратном понашању. Несклад између Мулиних духовних стремљења и достигнућа (познавање многих језика и вештина учења нових, тачност у означавању месечевих мена и празника...) и блудничке природе наглашен је и жалбом сарајевских учених људи у којој је мудериз означен као човек склон гадним и недостојним делима. Посебну пажњу привлаче наведене гласине о нечасном и свирепом понашању према жени, које сматрамо знаковитим за успостављање интерпретативног дијалога са првом Андрићевом приповетком: „Причало се како су га у Влашкој затекли крај заклане жене. И како само наглом узмаку војске, који је на тај дан наступио, има да захвали да је ствар заборављена. Спомињала се нека хришћанка, слушкиња, које је лани нестало" (Андрић 2012: 34).

Иако Мула Јусуф својим позивом није део ратничког света, већ човек контемплације код којег не бисмо очекивали испољавање насилних нагона, писац свесно нарушава хоризонт очекивања и таквом јунаку приписује брутално поступање усмерено не према непријатељу, другом борцу, такмацу, него према жени. Чини се да све Ђерзелезове неуспеле покушаје за остваривањем плотске љубави са женом, у којој би се, без сваке сумње, испољила девијантна и насилничка понашања, остварује Мула Јусуф и то на жени хришћанског опредељења, „латинског милета" која је и за Ђерзелеза „врућа од сваке друге" (Андрић 2012: 21). Ако је жалбом учених Сарајлија покренуто питање односа јунака према другоме, прецизније према жени, кључно за етичко сагледавање Јусуфовог карактера, оно врхуни у приказивању његових односа са кћерком требињског кјатиба, коју је преузео на старање од вишеградског кадије током похода и логоровања са пашом. У сусрету са јунакињом испољава се црна некрофилна страст, отелотворена у споју неспојивог поступања, у извитопереном преплитању додиривања њеног младог тела приликом свлачења и оправдања таквог поступања духовним

чином какав је читање молитве тј. дове за излечење. Кулминацију насилног и морално изобличеног поступања чине настојања да се изврши бријање девојке, што приповедач карактерише као израз жеље „да се сласт продужи и пооштри” (Андрић 2012: 35). Активирана енергија либида помешана са потребом да се други повреди, да му се нанесе бол, одвела је јунака крвника у борбу са жртвом, чији је резултат рањавање жртве и жељено телесно сједињавање крвника и немоћне жртве: „Дјевојка се сави, паде и испуни кут собе, а Мула допаде и помијеша се вас са њом” (Андрић 2012: 36).

Сексуални и нагони за физичким насиљем који код Алије Ђерзелеза остају нереализовани, уочавају се и испољавају не само у деловању Муле Јусуфа већ и Мустафе Маџара, главног јунака истоимене приповетке, објављене три године након приповетке „Пут Алије Ђерзелеза”. Овај истакнути мегданџија, највећи јунак бањалучког боја, „sav ostrvljen u zlu i zatočen u nasilju” (Ђукић Перишић 2012: 239) наставља типолошку нит Андрићевих мушкараца крвника и насилника. Попут Ђерзелеза и он је човек делателног принципа, ратник о чијем јунаштву се проносе гласови, онај који се снагом и храброшћу издваја од других, посежући за арсеналом најсуровијих, крволочних, насилних поступања, што се приповедањем сугерише неколиким перпетуирањем идеје његовог запаженог истицања у односу на остале бошњачке ратнике у борбама у Русији, Славонији и Босни. Приповедач, насупрот приповедачу приповетке о Ђерзелезу, одлучује да проговори и ослика те ратне сукобе: „Један Мустафа бијаше одмакао. Прескакао је са сплава на сплав као крилат. Изгледало је као да лети изнад воде. [...] упада међу њих, окреће се стреловито, а завитлана сабља му шири свијетал круг и хладан вјетар око њега” (Андрић 2012: 45). Потом насилна природа јунака бива измештена у еротску сферу.

За разлику од претходно тумачених приповедака, а на трагу Фројдових психоаналитичких теоријских поставки, писац бира да Мустафине насиљу склоне сексуалне нагоне најпре ситуира у сферу несвесног и ониричког, у сан у којем навиру сећања на насилно обљубљивање четири руска дечака плаве косе након борби вођених на Криму. Сам насилни чин приказан је сведено, са нагласком на стање жртви и намеру напасника. Даљим током приповетке предочена су злодела која Мустафа оптерећен сновима и сећањима, заокупљен мономанском максимом „Свијет је пун гада”, чини на јави: физички напада и рањава кириџије, помишља да запали затворени манастир крај Сутјеске, наџаком до крви батина фратаре и води их пут Сарајева. Знаковитим местом у тексту чини се Мустафино самоодређење као оног који се одметнуо од човечанства и закона, јер, наговештавајући да су за јунака поништена сва етичка, друштвена и верска начела, те да ће од тог тренутка он бити тај који уређује свет око себе, пружа кључ за разумевање мотивисаности претходно побројаних насилних дела: „А ако те ко упита шта то ради, реци: наредио ми Мустафа Маџар, који се одвалио као стијена низа страну, па нит му треба сна ни хљеба, нит признаје закона” (Андрић 2012: 46). Градацијски низ Мустафиних злодела, уколико је могуће успоставити такав градациони климакс, настављен је у простору сновитог посредством њего-

вог сећања на бој на Орљави и сексуално напаствовање једне рушне жене. Чин злостављања је поново дат у обрисима, уз истицање промењене физиономије жртве и њеног болног опирања: „Помаља се жена у црнини, с рукама на грудима и искривљена лица. Он је зна и зна зашто рукама дојке притиште и зашто јој је лице болно искривљено. Иако све то мисли и гледа у жену и сјећа се како ју је, у Ерзеруму, затекао сам у сарафавој кући и како се очајно отимала...” (Андрић 2012: 47). Потиснута сећања из сна, на јави ослобађају напрегнуту психичку енергију и помућују му разум, он као и Ђерзелез осећа потребу да убије сваког ко му се нађе на путу, сваког у којем препозна и зрно нечег што угрожава његов интегритет, с том разликом што код Мустафе долази до реализације, а код Алије остаје у домену помисли.

Крај наратива о „jednom, od najplastičnijih piščevih junaka” (Ђукић Перишић 2012: 240) своди негдашњег најистакнутијег јунака епског формата на моралну и физичку, набреклу, распојасану, крвљу, травом и иловачом умрљану наказу, која је изгубила појам о временским, просторним и међуљудским релацијама и не успева више да у екстензивном поимању света разабере и разлучи сан, јаву и сећање: „Не може да се сјети ни гдје је ни који је дан. Помишља на Сарајево, али све му се намеће и плету, у мисли, кавкаски градови и њихове мунаре. На махове му се сасвим губи вид” (Андрић 2012: 48). Стиче се утисак да је у оваквој слици оличен врхунац пишчевог интересовања за проницање у најдубље слојеве мрачне душе, у екстремно зло у човеку и поетичко настојање да се психолошки, можда чак и психијатријски[2], приступи анализи „iskrivljenog pogleda na svet glavnih junaka i emanaciji njihove iščašene i pervertirane volje” (Ђукић Перишић 2012: 240).

Након две деценије, писац ће поново у интензивираном тону у приповеци „Труп” оживети лик Алије Ђерзелеза у Челеби-Хафизу и покренути питања рушилачке моћи мрачних и мистериозних, злих и насилних сила у човеку. Попут Мустафе Мацара, и Хафиз се од мирног и знања жељног човека претворио у крволочног, силног и немилосрдног ратника, који је „газио и остављао све за собом и јурио само за животима као за ловином” (Андрић 2012: 208) са намером да покори побуњену Сирију. У жељи да под царски закон и сопствену вољу потчини сиријски народ, Хафиз прераста у незаустављивог одметника од царске власти и застрањује у својој идеји успостављања реда. Надилазећи све етичке и цивилизацијске оквире, бездушно се обрачунава са сваким и свиме што види као угрожавајући фактор: „Жарио је, палио је, сјекао и вјешао, силовао и глобио, и све му је полазило за руком, и нико му ништа није могао, ни божији закон ни царска рука, ни суза ни мржња оних које је гонио” (Андрић 2012: 209). У приповедању о овом лику посебице се истиче епизода у којој је он у сусрету са „једном слабом и полумртвом женом за један трен ока престао да мрзи и гони” (Андрић 2012: 209) и одлучио да јој не узме, већ подари живот. Остаје немотивисано зашто „змај што коље и дави” (Андрић 2012: 209) није убио или сексуално

[2] Тезу о могућностима психијатријског тумачења лика Мустафе Мацара заступа Жанета Ђукић Перишић *у Pisac i priča*, стр. 240.

напаствовао, као што је то чинио са другима, ову слабу и безмало мртву Сиријку, која ће након неколико година заједничког живота организовати освету и нанети Хафизу трајна физичка оштећења. Творећи његов лик и обликујући трагичну судбину, Андрић ношен „potrebom da u svojim moralističkim zapisima nasluti zlu šifru ljudskog postojanja podložnu uticaju istorije” (Пантић 1998: 244) затвара лук мушких јунака насилника и крвника опцртан од Ђерзелеза као оног који хоће да своју насилну природу испољи и на жени, а не може, до Хафиза као оног који може да са женом учини шта му је воља, али бира да јој живот сачува.

Жена стоји, као капија, на улазу као и на излазу овога света[3]

Иако је наратив приповетке „Пут Алије Ђерзелеза” концентрисан око лика главна јунака, он као магнет себи привлачи и друге ликове и тематско-мотивске комплексе, међу којима је приповедање о жени. Прва жена, нарацијом ове приче обухваћена, јесте Венецијанка из вишеградског хана, за коју приповедач не налази потребу да је опише и опризори њен портрет, само вели да ју је Ђерзелез опазио и да му је разум помутила. Истицање силовитог и помало фаталног дејства на јунака претпоставља прећутану изузетну лепоту и нежност, на уштрб које се осликава раскошна одећа, „широка зелена хаљина и бијел вео” (Андрић 2012: 16) чије њихање дражи јунака. До интеракције Ђерзелеза и Венецијанке не долази, те се приповедање о њој завршава болним сећањем, у којем се открива нешто детаљнији изглед ове женске фигуре: „танка Влахиња, у широкој хаљини од зеленог сомота, с малом главом изнад оковратника” (Андрић 2012: 18). Дочаравањем атмосфере циганског ђурђевданског дернека приповедни ток се усмерава ка фугури друге жене, Циганке Земке, која привлачи пажњу окупљених заносним љуљањем на љуљашци. Свезнајући приповедач ће концизно опцртати њен прећашњи живот, неухватљиву и несталну природу и необичност пути којом се издваја у односу на друге: „Та Земка била је пуштеница, и то већ по трећи пут, витка, зелених очију и бијела мимо све остале Циганке. Кажу, нико јој није могао накрај стати” (Андрић 2012: 18). Земка је женска фигура чија се еротска енергија, ослобођена у тренуцима љуљања и издизања изнад хоризонта, не може обуздати, већ перманентно изазива и пламеном захвата мушка срца. Као што је то био случај у опису Венецијанке, приповедач приступа дескрипцији Земкине одеће, истакнуте нарочитим покретима њихања: „њене димије су се плеле и виле у сто набора, лепршале и шибале небо” (Андрић 2012: 18).

У интерпретацијама ове приповетке тумачи су посвећивали нарочиту пажњу начину на који је приказивана жена и њена лепота потцртавајући да су оне сведене на појединачне особености без тежње ка успостављању целовитости идентитета, те да су у функцији расветљавања и/или разарања унутарњег

[3] Наслов поглавља је реченица из Андрићеве приповетке „Смрт у Синановој текији”.

света мушког јунака: „niti jedna od njih nije data kao celovita figura sa posebnim odlikama koje karakterišu svaku od njih ponaosob, već više kao senka ili magloviti treptaj ženskosti koji će dekomponovati unutrašnji svet junaka koji im teže" (Ђукић Перишић 2012: 230). Чини се да од наведеног обрасца, у који лако можемо уклопити наше претходно проматрање женских фигура, одступа трећа, Катинка, жена којој је посвећено највише места у приповести. И она је, попут Венецијанке и Земке уведена посредством оптике Алије Ђерзелеза, при чему је нагласак дат на „гипке и велике покрете зреле дјевојке" (Андрић 2012: 20) којима се додатно истиче развијено, крупно тело представљено фруктуалним поређењем: „млада и пуна као грозд" (Андрић 2012: 20). Са њом, њеном предисторијом и незавидним положајем упознајемо се посредством развијенијег наратива: „Она се звала Катинка и била је кћи Андрије Пољаша, несрећна због своје љепоте о којој су пјевали двије пјесме по свој Босни. На кућу су им ударали због ње" (Андрић 2012: 21). Изузетно је важно да се свезнајући приповедач на овоме месту приближава њеној перспективи и унутрашњем свету, пружајући нам увид у поглед на себе, супротно од приповедања о претходним двема женама које су биле само објекат фокализације мушког субјекта (Бал 2000: 124). Открива се да је девојка несрећна због сопствене изузетне лепоте, будући да квалитет изузетности изазива и наноси бол у другима, што за последицу има повратак деструктивне енергије њој самој: „Она је клела саму себе и гризла се и узалуд мучила, у својој великој невиности, да докучи шта је то *безобразно и турско* на њој што залуђује мушкарце и рад чега се успаљују и маме око њине куће" (Андрић 2012: 21). Ваља приметити да Катинка, успостављајући интересантан имаголошки поглед, сматра да поседује нешто *турско* и *безобразно*, што к њој привлачи мушки свет, док приповедач инсистира да је њима привлачна баш зато што није Туркиња, него Латинка.

Ђерзелезовим разочарењем Катинкиним одласком из Сарајева иницира се приповедање о Јекатерини, четвртој женској фигури овог триптиха, „куповној дјевојци с мирним очима и бијелим рукама" (Андрић 2012: 22). Уочљива су изразита стремљења наратора да мотивише јунакињину судбину, најпре наводећи њено неразјашњено порекло од оца Руса, пребеглог из Одесе, потом пружањем увида у социјални статус након очеве смрти и истицањем осујећене намере пребивања у женском руском манастиру. Јекатерина је, дакле, жртва односа и преваре једног Грка, после које је једино могла да се препусти таквом занату. Како у јунаку нема интереса за њено тело, приповедач своди опис њене спољашњице на констатацију да је „била ониска, крупна и шутљива" (Андрић 2012: 22), окрећући се Алијиној запитаности над феноменом жене. Нижу се питања: ко је жена за јунака, шта жену чини женом и зашто Јекатерина, према неким не сасвим разјашњеним јунаковим критеријумима, не може бити жена. Чини се да је у Ђерзелезовим поимањима привлачност жене повезана са изазовношћу њеног освајања и наглашеној недоступности, која контрадикторно јунаку и бол наноси и еротску страст распламсава. У дужем одељку посвећеном разматрању и разумевању одређења жена битно је обратити пажњу на то како приповедач,

узимајући речи свог јунака, карактерише Венецијанку, Земку и Катинку, посежући за анималном и фруктуалном метафориком и аналогијом: „И та рука што је осјећа на себи, је ли то рука жене? – Мљечанка у крзну и сомоту чије се тијело, витко и племенито, не може ни замислити. Циганка Земка, дрска и подмукла а мила животиња. Гојна удовица. Страсна а превејана Јеврејка. И Катинка, воће које зри у хладу. – Не, то је рука Јекатерине. Само Јекатерине! Једино до Јекатерине се иде право!” (Андрић 2012: 22).

Мада су у триптиху о Ђерзелезу, како је Исидора Секулић у свом критичком осврту на приповетку приметила, а ми подробније експликовали, „жене сакривене, споредне, испод живота, и нису личности, него једино покретне снаге” (Секулић 1923: 147), оне наговештавају потоњи пишчев интерес за приповедањем о жени, њеној лепоти, често контрасно постављеној у односу на окружење, и еротској снази. Тако већ у приповеци „Мара милосница”, објављеној шест година после приче о Ђерзелезу, јунакиња по којој је приповетка названа превазилази оквире фигуре и постаје делателни, идентитетски и интегритетски лик. У почетку и она је, као жене које опажа Алија, објекат Вели-пашине перцепције: „а паша је видје онако испружену и полеглу по ћепенку, и загледа јој се у широко дјетиње лице и ведре очи” (Андрић 2012: 84), да би даљим током приповетке постала и сама предмет сопственог проматрања. Карактеристичан је положај тела у којем је паша први пут види и који очито за њега представља својеврсан подстицај на делање и издавање наређења да му се Мара из Травника доведе у Сарајево. Међутим, како приповедач наглашава, није једино физички изглед био пресудни узрочник пашине одлуке, већ и Марин узраст: „То је била та врста женска коју је он увијек тражио, и нарочито цијенио, и која га је једино још привлачила. Било јој је непуних шеснаест година” (Андрић 2012: 84). За разлику од Ђерзелеза, Вели-паша има свој тип жене, повезан са узрастом, о којем Жанета Ђукић Перишић примећује следеће: „Godina šesnaesta kao da je sudbonosna, magična tačka odraza u Andrićevom poimanju odrastanja i ženskosti” (Ђукић Перишић 2012: 175).

Након прецизирања Мариног узраста пружа се и врло детаљан физички портрет у којем се издвајају „велике очи голубиње боје, угашена порцуланска сјаја” (Андрић 2012: 84), необична „свијетла и зарудјела боја” (Андрић 2012: 84) коже и „сасвим свијетла, тешка и тврда коса, каква се ријетко виђа код жена из ових крајева” (Андрић 2012: 84), портрет који ће нас сетити на Ђерзелезову Катинку, „дјевојку с блиједим и мршавим лицем а тешком косом и бујним великим тијелом” (Андрић 2012: 22). У опису спољашњице и држања јунакиње свезнајући приповедач ће се приближити снажној призми јунака који је посматра, те ће као и Алијин приповедач, проговорити посредством анималних поређења: „Покаткад му се чинила као звјерка која, притјерана уз литицу, дрхти а зјенице јој западају” (Андрић 2012: 84). И овога пута, дата је и њена перспектива из које сазнајемо о развоју односа међу јунацима тј. показује се да је почетни страх од паше савладан и да она и сама ужива у општењу са њиме. Тако писац успоставља сложен однос жене са мушкарцем, у којем се апострофира реше-

ност јунакиње да се преда мушкарцу што је води у пропаст или речима Жанете Ђукић Перишић: „spremnost na telesnost i ulazak u svet posvećene ženskosti Andrićeve junakinje skupo košta i boli: muškarac im otvara gorku ranu od koje će stradati, svaka na svoj način" (Ђукић Перишић 2012: 175). Понижења које Мара доживљава у цркви због општења са Вели-пашом, а потом и у кући Памуковића, у коју је фра-Гргином интервенцијом прешла након пашиног одласка из Босне, и кобни завршетак, као да су одјек судбине која би задесила Јекатерину да се није одлучила за проституцију, односно показатељ шта би се догодило са Катинком, лепом Венецијанком и Земком да је успостављен однос са Ђерзелезом.

Женски лик као носећи лик приповедног света осветлан је и приповетком „Аникина времена", штапманом 1931. године, што се запажа и из насловне синтагме, тј. одређења времена према јунакињи. Њено појављивање у цркви, које је први читаочев сусрет са њом, носи предзнак оностраности и премрежено је снажним осећањима изузетности и изузетости тј. неприпадања и странствовања у односу на друге: „Било је заиста као да је стигла из друге вароши, из туђег света" (Андрић 2012: 132). Приповедач потом прати њено сазревање и телесне промене, у којима је убаштињен еротски потенцијал: „Тако је живела Крнојелчева ћерка, сва обузета мислима о себи, ћутљива, равнодушна према свима, и бивала сваким даном све крупнија и лепша" (Андрић 2012: 133). Нереализован љубавни однос са Михаилом доноси промену у гордој јунакињи и она, како то примећује Драган Стојановић, постаје жена отпадница, која објавом своје лепоте и отварањем врата према свим мушкарцима из касабе чини поремећај у дотадашњем поретку (Стојановић 2003: 87). Позиционирање жена на границу овоземаљског и оностраног света, мотивисано натприродном изузетношћу њихове лепоте и моћи, започето у „Аникиним временима" врхуни у приповеци „Јелена, жена које нема" (1962), у којој су основни квалитети јунакиње химеричност и бестелесност. Њено појављивање у простору сећања и имагинације хомодијагетички приповедач повезује са сунцем, покретом, таласом, „љупком шалом, са музиком или мирисом" (Андрић 2012: 566), али, како се са приповедањем одмиче, постаје јасно да је Јелена „titravi i neuhvatljivi ideal" (Ђукић Перишић 2012: 230), симбол унутрашњег идеалног бића. Очито је колико се Јеленин лик разликује од ликова Венецијанке или Катинке, од којих смо у тумачењу пошли, што само потврђује становиште Жанете Ђукић Перишић о немогућности успостављања типологије Андрићевих женских ликова (Ђукић Перишић 2012: 302), једног од најважнијих чинилаца пишчеве поетике.

Елементи масовног шенлучења

У тумачењу лика Алије Ђерзелеза већ су напоменути елементи експресионистичке поетике у вези са детронизацијом и гротескним приказом епског јунака Алије као оног који се не сналази у свету, оног који би само да зграби и да узме, да оно што је ратнички принцип пренесе на свакодневицу. Међутим, ваља

истаћи, на трагу критичке поставке Жанете Ђукић Перишић, и да су поетичке карактеристике овог правца приметне у сликању његовог искривљеног и у најмању руку морално проблематичног окружења, те у „atmosferi masovne histerije” (Ђукић Перишић 2012: 230), којом је оптерећен. Првом целином триптиха обухваћена је масовна сцена окупљања великог броја људи на малом, скученом простору вишеградског хана, о чему ће приповедач проговорити успостављајући аналогију са пчелињим сађем и сводећи живот хана на континуиран звук који производе покрети гостију. Перманентост, будући основним квалитетом звука, осведочава пулсирајућу атмосферу у којој се реализују најразличитији и најсложенији преплети звучних сензација, блиски ритмичкој екстази, како је дефинише Црњански[4]: „И поваздан се чула шала, смијех, пљесак, глас дефа и шаргије или зурне, звук коцака на сухој дасци од игре шешбеш, роктање и цика путене и беспослене чељади” (Андрић 2012: 15). Карактеристична експресионистична карикатуралност главни је поступак којим се Андрић служи приповедајући о такмичењу Ђерзелеза и Фочака у томе ко ће пре стићи и спустити јабуку. Посебице се издваја раблеовски пар јунака свезан опозитним телесним карактеристикама и максимизиран, разуздан смех околине, који је праћен пљескањем, виком и неприродним повијањем тела: „Међу гледаоцима урнебес. Једни сузе, а други полегли по трави па се само ваљају од смијеха. Дебели бег из Посавине држи се рукама за трбух и отхукује. И сухи, службени Диздар-ага стао на капију па се смије крезубим устима” (Андрић 2012: 16).

И опис циганског ђурђевданског дернека, који означава наративни нуклеус другог дела приповетке „Пут Алије Ђерзелеза”, богат је елементима карневалске и ничеански схваћене дионизијске атмосфере која осведочава разузданост људи и отуђеност од стварних проблема, што потврђује пишчеву урођеност у експресионистичка поетичка стремљења. Продоран звук, који је испунио и претходно описане масовне сцене у хану, саставни је квалитет ове екстатичке сцене, али сада употпуњен светлошћу сунца и ватре, тог знаковитог симбола једног раздобља, и плесом боја, који дражи очи: „Гориле су ватре. Тукли бубњеви, ударале крнете и шаргије. Коло није престајало. И на сунцу ведрог дана су играле боје шарених циганских хаљина; превладавала је црвена. Пило се, јело, трчало, смијало, ваљало и без престанка пјевало” (Андрић 2012: 18). Наведени редови остављају утисак експлозије неспутане виталистичке енергије и сировог живота изван институционалне и цивилизацијским оквирима наметнуте етичке глазуре, какав се приказује ликовним стваралаштвом чланова сликарских група *Плави јахач* и *Мост*[5]. Након суочења са илустрованом атмосфером ђурђевданског дернека у питање се доводи проблематичност прослављања једног свеца, на такав распусан и раскалашан начин, без трага било какве духовности. Наметнути проблем продубљује се суочењем са трећом приповедном целином и опи-

[4] Мисли се на одређење из есеја *За слободни стих* у: *Писци као критичари после Првог светског рата*, Матица српска, Нови Сад; Институт за књижевност и уметност, 1975, стр. 5–67.

[5] Изведено на основу: Константиновић, Зоран, *Експресионизам*, Обод, Цетиње, 1967. стр. 67–74.

сом сарајевских рамазанских ифтара, који су такође уместо богоугодним понашањем, молитвом и суздржавањем виталистичке енергије обележени ерупцијом гласне музике, јаких мириса хране и надолазеће страсти усмерене према жени: „Био је Рамазан и дању је све мировало, али ноћу се град проламао од свирке, јела и ашиковања по махалама. Дућани, пуни воћа, и кахве, пуне људи, били су по сву ноћ отворени. Из ашчиница се ширио оштар и загушљив задах масла и пржена шећера. Пролазе буљуци жена, а пред њима по један мушкарац са великим фењером" (Андрић 2012: 20).

Крик човека за непосредним животом, ослобођеним од свих стега, а пре свега спутавања која потичу из религијске и културолошке сфере, започет причом о Алији Ђерзелезу, приметан је и у, годину дана касније штампаној, приповеци „Ћоркан и Швабица". У нарацији о циркусу, који долази у касабу и мења њен живот, елементи експресионистичке поетике и њој својствених масовних сцена присутни су у описима бројне публике и реакција, изазваних покретима мале играчице на жици: „Страст се шири и расте. Мјешају се школска дјеца, младићи и газде. Све се измјешало. Све се гура и довикује" (Андрић 2012: 25). Њена појава ослобађа суспрегнуту енергију, што резултира губитком осећања за стварне релације, неконтролисаним одавањем алкохолу, гласним певањем и физичким обрачунима мушких појединаца: „А послије тога настају страшне пијанке и пјесме и тучњаве. Вриска, смијех. Пије се и пролијева" (Андрић 2012: 27). Истоветна раблеовско-дионизијска понашања тематизована су и приповетком из 1922. године, „За логоровања", с једином разликом у промењеној позорници збивања. Из циркуса у војни логор пресељена је, како приповедач до танчина сугерише, бујица мноштва људи који време до боја проводе у преједанима и опијањима, те експанзија непријатних и тешких мириса и којекаквих звукова: „У логору се без престанка мијеси, коље, кува и једе. Изгледало је да су се Турци од дуга времена и беспослице претворили у сама уста и стомаке. Још дуго у ноћи чуло се њихово лаптање и звека и стругање котлова. Ватре су гориле свуда, као просуте. Од множине прождрљива и беспослена свијета, стоке и коња, логор је заударао надалеко. У спарини и непомичну ваздуху као да и сама земља под њима труне и смрди" (Андрић 2012: 34). Као и поводом приповедног триптиха, упућује се питање о одступању од очекиваних норми понашања у одређеним околностима, тј. о нарушавању ратничког достојанства, угледа, части и херојства утопљавањем у претерано јело, пиће и лични немар. Закључује се да Андрић тенденциозно успоставља такве проблематичне слике, како би показао да је дошло до распада света, тј. дотадашњих друштвених и духовних поредака, да су пробијени сви хоризонти очекиваног, напуштени сви цивилизацијски оквири и да се посегнуло за оним што је анимално у људској индивидуи.

Последња приповетка у низу, у којој ће писац објективну стварност деформисати и преплавити интензивним приказом ослобођених емоција и инстинкта ликова јесте „Ноћ у *Алхамбри*", објављена 1924. године. У тумачењима је особито издвојена фигура Николе Крилетића, који као да је, у својој врелој жудњи за женом, далеки потомак распусног и насиљу склоног Ђерзелеза, и атмосфера у

локалу *Алхамбра*. Попут вишеградског хана који је дупке пун и ложе овог локала врве од људи, који се ношени алкохолом и музиком ковитлају у простору, при чему приповедач настоји да опише комешања, преплете музика, мириса и тежине ваздуха: „У свим ложама смијех, пљесак, пјесма. Музике не свирају више наизмјенце, него и циганска и џез-банд у исто вријеме. И још неко донио гитару и два марвенска звона. Бацају се колачи, наранче, лепезе од папира. Под је вас прекривен конфетама, хартијама и цвијећем као ћилимом. Не разабиру се више ни ријечи ни мелодије. [...] Ваздух пун дима и прашине, засићен задахом пића, воћа и мириса” (Андрић 2012: 70). Развратна ноћ окончава се интервенцијом полиције, што симболички означава поновно успостављање поретка у свету приче, односно завршетак експресионистичке фазе Андрићевог стваралаштва. Он ће се у познијем стварању враћати мотивима из војничког живота у приповеци „Немирна година” (1953), за позорницу збивања узимаће кафану у краткој причи „Ђорђе Ђорђевић” (1960) и циркус у приповеци „Циркус” (1976), али у њима више неће бити деформисаних и унакажених фигура, накарадног и гротескног понашања, изразите динамике покрета, звука, боја и мириса. У њима се открива један другачији, миран и понекад од лирских нота саткан пишчев израз, дијаметрално супротан од ових раних пулсирања.

Хронотоп „старе чудне Босне”[6]

Радња приповетке „Пут Алије Ђерзелеза” је просторно локализована у Босну, која у Андрићевом стваралаштву представља, башларовски схваћено, простор који је пропуштен кроз призму аутореве имагинације, те више не чини „indiferentni prostor izložen merenjima i mislima geometara” (Башлар 2005: 23) или омеђени део површине намењен за живот, већ „doživljeni prostor” (Башлар 2005: 230) који захтева тумачење. Пређашњи проучаваоци, и то у првом реду Исидора Секулић, писали су о значају успостављања „многострадалне Босне” (Секулић 1923: 143) као позорнице збивања ове приповетке, сугеришући да тако Андрић наставља литерарно наслеђе остављено у аманет од Петра Кочића. Попут свог литерарног претка, он настоји да проговори о специфичностима босанског крајолика не само у географском, већ и геополитичком смислу, да укаже на тешкоће бивствовања на међи Истока и Запада, бивствовања у преплету хришћанске православне и католичке, јеврејске и исламске традиције, често обележеном међусобним неразумевањем и нетрпељивошћу. Приповест о Ђерзелезу показује тендецију приповедача да обухвати шири просторни оквир, него што је то случај код Кочића и његовог Змијања, те да ситуирајући радњу у простор од Вишеграда до Сарајева каже нешто о целокупној Босни. Прва целина триптиха, „Ђерзелез у хану” просторно је омеђена Вишеградом, при чему је ведута овог града сведена на слику хана код ћумуркане, посредством које је наглашен

[6] Босну овако сам Андрић именује у писму Тугомиру Алауповићу. О томе више у: Ž. Đukić Perišić, *Pisac i priča*, стр. 81.

аспект мултикултуралности вишеградског живља и свих оних којима је ова касаба успутно стајалиште. Приповедач минуциозно, каталошки набрајајући, приповеда о различитостима занимања и титула (трговци, земљорадници, исцелитељи, кириције, џамбаси, хоџе, фратари, свештеници, војници и бегови), нација (Турци, Цинцари, Венецијанци, Арнаути, Цигани, Арапи, Фочаци, Пљевљаци, Рогатичани, Мостарци), култура и вера света који се, нуждом задржан[7], скупио на затвореном, стешњеном простору ове царинарнице. Изводећи разлике у њиховом понашању: „Фратари нису ни исходили из своје собе, а Венецијанци само на кратке шетње, и то сви заједно" (Андрић 2012: 13), наратор ипак сведочи да између њих не постоје неслагања и да већина проводи време у заједничком обедовању, разговорима и препуштањима музици и игри.

Топографија Вишеграда се након троделне приповетке остварује у приповеци „Ћоркан и Швабица", објављеној 1921. године, у којој су напуштени тонови хармоничности међуљудских и међукултуралних интеракција, а на њиховом месту пројектује се прича о тамној страни касабе, за коју се каже да је „као мрачна играчка" (Андрић 2012: 27). Опцртавањем збијености, скучености, затворености градског простора у који је уписан предзнак тескобе и мучнине: „Под њим је касаба, збијена у гомилу, са огромним тамнозеленим крововима и танким димом изнад њих" (Андрић 2012: 29), мотивишу се изазван немир и, појавом циркуске дружине, унета помама. Појава циркуса је и повод да се у приповести о „surovom, tvrdom, oporom višegradskom pejzažu" (Ђукић Перишић 2012: 81) проговори о сложеном систему власти, показаном на примеру јаке спреге директора циркуса и власти, те о репресивним мерама, оличеним предстојниковим претњама и протеривањем циркуса, оглобљавањем најутицајнијих људи, интернирањем и батинањем Ђоркана, што доприноси утиску тежине и суспрегнутости живота у овој учмалој варошкој средини. Како Жанета Ђукић Перишић квалификује, „ta s nekom ubogom merom sačinjena višegradska slika sveta" (Ђукић Перишић 2012: 81) појављује се историјском и географском сценом у приповеци „За логоровања", штампаној 1922. године. Вишеград је поново, као што је то био случај у причи о Ђерзелезу, стециште или сабирни центар нуждом притиснутих људи, с том разликом да је у овој причи по среди бекство пред устаничком силином, а не задржаност временским непогодама: „Варош је пуна избјеглица из Ужица, Новог-Пазара, Сјенице. Све што је бјежало пред Карађорђем слегло се овдје устрашено, голо и босо, без хране и новца" (Андрић 2012: 32). Пограничка варошица није само место у којем уточиште траже пребегли већ и простор оптерећен и притиснут формирањем војног логора и окупљањима бројне војске, коју ће турски паша повести у поход против Карађорђа и устаника. Опризоравајући сложеност историјског времена, приповедач демонстрира на који начин епохални друштвено-политички догађаји одјекују у касаби и суштински мењају њен излед и живот њених житеља. Сагласни смо са оценом да Андрић у овој приповеци, али и другим приповеткама из вишеградског живота, „društvenu istoriju

[7] Под овим подразумевано је: „А сви који су из Сарајева путовали на исток, заустављали су се у хану крај ћумуркане и чекали да се догради мост и како-тако оправе" (Андрић 2012: 15).

Bosne i Višegrada posmatra iz orlovske perspektive, sveobuhvatnim pogledom, sabirajući opšta znanja o istorijskim zbivanjima i komponujući ih sa sopstvenim idejama o mogućnostima predstavljanja različitih pogleda na svet pomoću različitih književnih junaka” (Ђукић Перишић 2012: 106). У светлу наведеног становишта треба рећи да је сложеност погледа на Вишеград и Босну реализована приближавањем приповедача перспективи паше, који у имаголошкој опсервацији, примећује, већ истакнут, мрак и тежину како самог крајолика тако и начина суживота људи: „Он је мрзио сву ту земљу, мрачну и горовиту, с растрганим пејзажом и лудом климом, као и њене становнике, вјечно немирне и завађене, јер му је било одвратно све што је гласно, оштро и неумјерено” (Андрић 2012: 33).

Као што смо на почетку овог поглавља запазили, приповетка „Пут Алије Ђерзелеза” својим приповедним светом обухватила је не само Вишеград него и Сарајево, важну тачку у пишчевом креативном транспоновању онога, речима Исидоре Секулић, „од чега је Босни било тешко, али што је, у исти мах, бацило на црни живот њен богате шаре и гротескног и страшног муслиманског Оријента” (Секулић 1923: 143). Град на Миљацки у повест о Ђерзелезу уведен је посредством епизоде о браћи Модрић, синовима чувеног богаташа и верника, за којима је расписана потерница због њихових зулума. Њиховом појавом унутар наратива на микро плану слика се пропаст једне угледне породице, односно друштвено посрнуће на макро плану, посрнуће којем је Сарајево, будући симболом Босне, обележено. Поред ове суморне слике града у којем живе и кажњавају се преступници, и то вешањем испод Латинске ћуприје, приповедач ће навести и опризорити неколике значајне топониме: гробље Бакије, Кршлу, Хисете и Доње Табаке, те „чисте и ведре сарајевске улице” (Андрић 2012: 22). Дух Сарајева као европског града у којем се одвија динамичан живот, града чији је идентитет грађен на супротностима, у трећој целини триптиха, „Ђерзелез у Сарајеву”, проосећа се из описа рамазанских ифтарских шенлучења, приказивања судбине једне лепе католикиње, Катинке, и руске православне проституткe, Јекатерине. Ипак, снажније и развијене слике европског Сарајева приметне су тек у приповеци „Мара Милосница”, објављеној 1926. године, у којој је оно квалификовано као град где живи паша, град-центар политичке моћи. У тексту приповетке помињу се важни географски топоними, делови града: Бистрик, Мегара, Конак и Царева ћуприја, али приповедач не пружа подробнијих описа, већ читаочеву пажњу усмерава ка друштвено-политичким збивањима. Сарајево је обележено Велиудин-пашином фигуром и начином управљања и оглобљавања становништва, у којем се препознаје верска нетрпељивост према Јеврејима, а судећи по погрдним именима које му Сарајлије намећу, и према хришћанском живљу. Као што је у причи „За логоровања” приповедач обогатио приповедни свет погледом на Вишеград и Босну из перспективе паше, тако и у овој приповеци приповедач даје везирову визуру „веселог Сарајева” (Андрић 2012: 91), које он предвече посматра кроз отворене прозоре: „Тако је пио и пушио, и изнад њеног плавог тјемена гледао како се полако мрачи Сарајево и гасне облак за облаком” (Андрић 2012: 85).

Мрак над Сарајевом, тематизован је и у истоименој приповеци из 1931. године, у којој приповедач у уста везировог лекара Галантија ставља следећу мисао: „Сунце које залази за Сарајевом изгледа да је последње и да се гаси над човечанством заувек" (Андрић 2012: 154). Силовит и тежак антрополошки и онтолошки песимизам којим је Сарајево, као локус на којем живот нестаје, претходно одређено, посведочава се на конкретном примеру у приповеци „Прозор" (1953). Наиме, неименовани дечак двоструко страда, од очеве руке и руке друга Мишка којом је разбијен прозор на дечаковој породичној кући, јер није желео да са Мишком сломи прозоре на старој кући бабе Кокотовићке, мистериозне житељке периферије Сарајева. Свезнајући приповедач се поводом овог догађаја оглашава имплицитним питањима о праведности божијег поретка и судбини света у којем је могуће да онај који бира да не учини зло бива кажњен тј. питањима о тежини мрака у свету у којем злочинци остају некажњени док сами кажњавају добро које им се супротставља. Чини се да је баш овом приповетком и опцртаним проблемима Андрић превазишао писање о Босни као „zaostaloj, konzervativnoj, polufeudalnoj zemlji nepismenih seljaka" (Ђукић Перишић 2012: 64) и успоставио је архетипском земљом. Тако је Босна од конкретног топонима из приповетке „Пут Алије Ђерзелеза" и друштвено-политичке истанце, каквом је видимо у приповеткама „За логоровања" и „Мара милосница" постала у пишчевом делу и српској књижевној традицији јединствена симболичка земља, „mitska zemlja Bosna" (Пантић 1998: 250). Истицање значаја и трансформације овог простора у пишчевом опусу завршавамо знаковитим сажетком претходно реченог: „Bosna je u Andrićevom delu neka vrsta htonske, haotične pozornice na licu našeg sveta, mesto preplitanja ali i atavističkog sukoba različitih nacija, religija, paganstva i bogumilstva, jezika, uticaja, ličnosti, pogleda i ideologija, dogme i jeresi, dobra i zla, duboke mržnje i plitke ljubavi, poznatih imena i bezimenih protagonista povesti, sna i jave – ukratko, carstvo iracionalnih sila istorije" (Пантић 1998: 250).

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 2012: И. Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: Завод за уџбенике.

Бал 2000: M. Bal*, Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga.

Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Čačak: Gradac.

Грчевић 1980: F. Grčević, Unutarnja Andrićeva poetika (na primeru pripovjesti Put Alije Đerzeleza) у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, 331–359.

Ђукић Перишић 2012: Ž. Đukić Perišić, *Pisac i priča*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Константиновић 1967: З. Константиновић, *Експресионизам*, Цетиње: Обод.

Пантић 1998: M. Pantić, *Modernističko pripovedanje*, Beograd: Zavod za udžbenike.

Секулић 1972: И. Секулић, Исток у приповеткама Иве Андрића, *Књижевност између два рата*, I, Београд: Нолит, 142–152.

Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Лепа бића Иве Андрића*, Подгорица: ЦИД.

Тибоде 1961: A. Tibode, *Istorija francuske književnosti*, Sarajevo: IP Veselin Masleša.

Црњански 1975: М. Црњански, За слободни стих, *Писци као критичари после Првог светског рата*, Нови Сад: Матица српска.

Maša Lj. Petrović

THE STORY “THE WAY OF ALIJA ĐERZELEZ” AS A STARTING POINT FOR THE INTERPRETATION OF ANDRIĆ'S STORY OPUS

Summary

The aim of the paper is to answer the questions whether it is, and if so, due to which integrative factors it is possible to observe Andrić’s short story “The Way of Alija Djerzelez” as a starting point in the interpretation of the writer's oeuvre, as defined by Thibode. Looking at the male and female characters, the hero's environment and the chronotope of Bosnia, we tried to provide a reading and interpretation of this story from the perspective of the latter, in which we recognize typologically related heroes, a similar environment and a characteristic chronotope of Bosnia. The specificity of the short story is measured in the context of the poetic aspirations of the end of the first and beginning of the second decade of the twentieth century, because it is a time in which the dominant position on the Yugoslav literary scene is represented by the poetic strongholds of the expressionists. By careful reading and relying on theoretical literature and the viewpoints of numerous literary critics, we tried to point out the most significant elements of the writer's world, which agree with our initial interpretative assumption.

Key words: Ivo Andrić, “Put Alije Đerzeleza”, narrative opus, male hero, female hero, elements of expressionism, chronotope of Bosnia.

САДРЖАЈ

РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

Јелица Д. Јокановић-Михајлов — Акценатска компонента говорне културе 1

Јованка Ј. Радић — Српски (природни) језик, „родно осетљив језик", *стандарди квалитета уџбеника* 11

Слободан Б. Новокмет — Преводи компјутерских и интернетских термина на српски језик – актуелна питања и проблеми 27

ПРИЛОЗИ

Рајна М. Драгићевић — Ка XIX конгресу Савеза славистичких друштава Србије 39

Катарина В. Вучић — Игњатовићеве апорије и антиномије (Прилог изучавању „духа самопорицања" као феномена српске културе) 51

Јована Љ. Шћеповић — Турцизми који се односе на физичке и духовне особине човека у *Речнику Драгачева* 67

Јасмина Р. Љубисављевић — Бирократска лексика и стереотипи у публицистичком стилу 83

Цица З. Бацић — Фразеологизми на друштвеним мрежама 95

НАСТАВА

Јелена Б. Бакалуца — Учење српског језика и културе у српском окружењу: анализа дневника француских студенткиња 111

Маја П. Ивановић — Придевске релативне клаузе у текстовима млађих основношколаца 125

Маша Љ. Петровић — Приповетка „Пут Алије Ђерзелеза" као матична ћелија Андрићевог приповедног опуса 139

Кристина С. Рајић — Храмовно искуство традиционалне књиге 157

ПРИКАЗИ

Милош М. Ковачевић — Изузетна књига из србистичке лингвостилистике 167

Бранко Р. Стојановић — Од теорије до провере у тексту 175

Милка Б. Андрић — Нове књиге поезије Слободана Вуксановића 181

Марија М. Опачић — Из славистичке библиотеке посебних издања 189

Јасмина Р. Станковић — Нови задаци за актуелне изазове наставе књижевности 197