

Урош З. ЂУРКОВИЋ\*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

„ТРАЖЕЋИ СПАСЕЊЕ У НЕСЕЋАЊУ”:  
АНДРИЋ И КУЛТУРА ЗАБОРАВА\*\*

*Апстракт:* Синтагма *култура заборава* не представља супротност концепту *културе сећања*, а још мање идеолошку или политичку категорију, већ је израз једног специфичног Андрићевог књижевног сензибилитета, оличеног у жељи за нестанком, тишином, избављењем у не-постојању. Заборав се, дакле, не сагледава као негација сећања, већ као недовољно истакнут, а суштински важан мотив Андрићевог дела, који има и аутопоетички значај. Опсег културе заборава разматран је кроз више аспеката, међу којима се истичу: 1) призори тишине, односно, ћутања; 2) позорница и игра као облици заборава и 3) упризорење снега као израз културе заборава. Посебна пажња у раду посвећена је Андрићевим приповеткама *Мосић на Жейи*, *Игра*, *Деца* и *Аска и вук*.

*Кључне речи:* култура заборава, Иво Андрић, поезика, књижевни мотиви, приповетке, филозофија књижевности.

## УВОДНА НАПОМЕНА – О ТЕРМИНУ

Појам *културе заборава* представља за потребе рада срочен појам. Ипак, потрудићемо се да покажемо да се значај новосковане синтагме не завршава у оквирима овог читања, већ да може бити присутан и у сасвим различитим контекстима.

На таласу политизованих читања (в. Јерков 2015:136) Андрићевог дела, која су посебно актуелна протеклих година<sup>1</sup>, *култура заборава* може да се са оправдањем доживи као идеолошки појам. Она, међутим, то није. У оквирима овог рада *култура заборава* означава један специфични Андрићев књижевни сензибилитет оличен у фигурама жеље за нестанком (и нестајањем), тишином (и ћутањем), урањањем у не-биће, потрагом за *спасењем у несећању* (Andrić 1978: 449). Мапирањем појединости везаних за свепржимајућу меланхолију Андрићевог дела могуће је указати не само на неке од преовлађујућих мотива, већ и дати допринос разумевању Андрићевог антрополошког песимизма.

\* Истраживач приправник, докторанд Филолошког факултета у Београду, uros.durkovic@gmail.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 О овој теми више у књигама Зорана Милутиновића *Биљка за прошлост* и *Фаниом у библиотеци*.

Заборав, дакле, нећемо овом приликом тумачити као категорију агнотологије<sup>2</sup>, већ као важан чинилац Андрићеве иманентне поетике, који се самопотврђује у различитим пишчевим остварењима. Спрега између приповедних поступака, аутореклесије и потраге за упориштем уметничког уобличења дела (Јерков 1992: 224), представља основ за такво читање. Оно би се могло свести на питање: „Какво сазнање доноси рефлексивна заборавна?” Не, дакле, какву вредност и меру доносе светскоисторијско или лично сећање, о чему се већ много писало, већ које се форме, праксе и идејни комплекси крију иза културе заборавна као могућег егзистенцијалног упоришта Андрићевих јунака?

## СИГУРНОСТ ЋУТАЊА И ТИШИНА НЕСИГУРНОСТИ

Један од најпознатијих момената целокупног Андрићевог опуса јесу чувене речи везира Јусуфа: „У ћутању је сигурност” (Андрић 2012: 75). Ова реченица остала на градитељском натпису уз Мост на Жепи, споменик је *културе заборавна*, а Јусуфова мотивација за чин брисања сопственог имена вишеструко је интерпретативно подстицајна. Најпре, жеља за небивањем излаз је из терета и драме живота, чији опсег у приповеци може да буде само наговештен. Из места неодређености Јусуфовог живота, односно, лакуна његове биографије, остављен је простор за оно што је често приповедно језгро Андрићевих дела – за предање и гласину (Јерков 1992: 200). Истина о нечијем живљењу неодојива је од онога што јој се наративно може (при)додати (Vukašinić 2020: 96), а управо се у саодносности друштва и сопства, појединац осведочује у времену. Друштво генерише причу о појединцу, а појединац може да говори у своје име, али само кроз призму других, јер исповест или сведочанство губе своју суштину ако им се изузму реципијенти.<sup>3</sup> Управо због тога, али не и само због тога, поступак везира Јусуфа представља важан моменат. Међутим, постоји могућност да његову жељу тумачимо не (само) као израз животног клонућа и разочарања у човека и човечанство, које неки проучаваоци повезују и са nihilизмом<sup>4</sup>, већ као један особен заокрет од сфере културе ка урањању у природу.

Док је култура обележена разговорном буком (гласинама), у природи владају сасвим друге, недискурзивне мере. Оно што представља дуго трајање у култури,

2 Агнотологија је термин који је афирмисао амерички историчар Роберт Проктор као својеврсну *дојуну* епистемологији. Наиме, као што се епистемологија бави знањем, потребно је установити и посебне *ситуације незнања*. Агнотологија је стога „наука о знању незнања”, која може имати не само теоријски већ и практичан значај, будући да су облици незнања свеprisутни, а неретко и утицајнији у свакодневном искуству од знања (Bobičić 2016: 104–105). Празнине које за собом оставља чине заборављање саставним делом сећања, те је „*производња незнања, gubljenja i zabogavljanja*” основ агнотологије, поготово имајући у виду савремену преплављеност информацијама (Asman 2018: 41). Осим књиге Аланде Асман *Облици заборавна*, још једну незаобилазну студију о теорији заборавна *Лейла: уметнички и кришика заборавна*, написао је Харалд Вајдрих.

3 О категорији *самоодношења* и *светлоодношења* ауторског ја, као и трагу појављивања бића у присуству језика погледаги рад Александре Пауновић (2017: 222–223).

4 „Са свешћу да уметност продужава зло, као и да су уметничка дела само надгробни споменици, везир на мост не ставља никакав знак...” (Bošković 2013: 623)

укључујући и, на пример, све, па и древне архитектонске подухвате, несамерљиво је са дугим трајањем природе. У ћутању *јесће* сигурност, између осталог, зато што се спречава даље ширење приповести о нечијем животу, које га никада не могу представљати аутентично, већ увек посредно, домаштано. Излаз из немогућности суштинског самоосведочења и из његове потенцијалне (зло)употребе управо је жеља за прикључивањем онемо што надилази културу и заједницу – а то је урањање у немост неживе природе.

И заједница и појединац трају онолико дуго колико је сећање на њих живо, а живо је увек у језику, који је најагилнији споменик *културе сећања*. Везирова намера и право на *заборав* представљају наличје те жеље, где се, парадоксално, може сачувати само оно што није могуће сачувати, и то на начин постојања природе. Ова жеља за стапањем са неживим, *дереализацијом*, укидањем сопства, бегом од кривице постојања, умногоме подсећа на неке будистичке концепте (в. Хејстад 2018: 357), што даје основа за мишљење да би правац проучавања Андрићевог дела са становишта филозофије (далеко)источних религија могао да да неке нове увиде о писцу, или потврди старе. Занимљива је, у том светлу, подударност између везирових мисли о томе како свака мисао и свака реч могу да донесу зло и да та могућност „веје из сваке ствари коју чује, види, рекне или помисли” (Андрић 2012: 75) и тога да је фундаментална мисао будизма човекова осуђеност „да сам сноси последице својих поступака” које су „непојмљиво далекосежне” (Хејстад 2018: 358). Излаз из зачараног круга стално обнављајуће кривице представља у будизму императив да се душа *укине власнишћим залагањем* и тиме се ослободи свих стега (Хејстад 2018: 358).

Сходно томе, Јусуфов чин свакако ваља тумачити не само као лични, већ и као филозофски и чак, на ширем плану, аутопоетички чин, будући да упућује на саму природу (уметничког) стварања и трајања, кроз мост као тековину културе. Све пролази и сва човекова земаљска прегнућа, укључујући и она најплеменитија, израз су таштине.<sup>5</sup> Све оно што је „универзална” вредност представља, заправо, само вредност у контексту постојања цивилизације као опстанка врлине у трајању. Ван опсега цивилизације, односно, културе као друге човекове природе (в. Голубовић 2006: 7), влада други, за човека непознатљиви, али интуитивно доступни свет. Ипак, не треба превидети иронијски обрт на самом крају приповетке у виду тога да неименовани аутодијегетички приповедни субјекат осведочује жељу да (се) не буде осведочен.

Овај наративни заокрет упућује на потребу за појмовним разграничењем између *тишине* и *ћутања*. Ћутање, за разлику од тишине, има вољни моменат – оно је одабир или принуда да се не прича. Тишина пак више припада атмосфери, природи, односно доживљају изостанка звука (или одговора на питање). Управо се због тога у исказу *културе заборава* везира Јусуфа учача ћутање, а не тишина

5 „Са тачке гледишта Сиријуса, Гетеова дела биће за десет хиљада година прашина, а његово име биће заборављено. Можда ће неки археолози тражити „сведочанства” о нашем времену. Та идеја увек је била поучна. Кад се о њој добро размисли, она своди сва наша настојања на дубоку племенитост коју налазимо у равнодушности. Она изнад свега управља нашим забринутостима према најсигурнијем, то јесте према непосредном.” (Камп 2008: 92, подвлачење У. Ђ.)

– тишина не постоји јер је поништена приповедачевом причом о разоткривању несећања. Битно је запазити да је оно проистекло из *сфере њприроде* – из додира приповедног субјекта са каменом:

„Кад се наслонио леђима на камен, осети да је још топал од дневне жеге. Човек је био знојан, а са Дрине је долазио хладан ветар; пријатан и чудан је био додир топлог класаног камена. Одмах се споразумеше. Тада је одлучио да му напише историју.” (Андрић 2012: 75, подвукао У. Ђ)

Питање *споразумевања* приповедног субјекта са каменом<sup>6</sup>, као готово наднаравни тактилни сусрет, има јасан аутопоетички значај. Штавише, неименовани мост је самим својим физичким постојањем подстакао приповедача на причу. Врло је у том смислу важно истаћи да се у издвојеној слици тела у додиру са каменом, чини да постоји нешто отржењујуће елементарно, доступно и једноставно. Тело јесте *возило бишка у свешу* (Merleau-Ponty 1978: 97) и, као такво, оно причу омогућује. Штавише, Мерло-Понти тврди како природа, преко тела као предуслова перцепције, представља *мизансцен* нашег властитог живота – кроз бивање тела у сталном смо дијалогу са непосредним окружењем (1978: 334). Свест о телу као предуслову и нужности приповедања повећава се управо сусретом приповедача са не-телом у виду моста. Самосвест тела повезана је са самосвешћу живота у целини битка, који свој упечатљив и интензиван израз има у виду епифаније из *Знакова њоред њуша*:

„Dode trenutak kad osetim snažno i neobično, a odjednom, ne više jedan, izdvojen, utisak od sveta oko sebe, nego samu sveobimnu činjenicu postojanja, голу, divnu i strašnu. Postoji svet i ja u njemu. Postojimo. Gušim se od zanosa pred tom činjenicom i gubim se u traženju njenog izraza...” (Andrić 1978: 449, подвукао У. Ђ.)

И премда се везирова жеља за нестанком може читати као брисање из „књиге културе” и уписивање у немошћу природе, важно је напоменути да у контексту дистинкције између културе и природе, сам мост има издвојен, лиминаран положај. Представљен и кроз персонификацију („пребацивао преко себе људе и стоку”) (Андрић 2012: 75) и кроз неусклађеност са пределом „уз који није могао да се приљуби” (2012: 75) – мост се може читати и као део природе (део предела) и као део културе (уметничко дело), односно, међупростор који омогућује трансфер из културе у природу. Као *нежив* ентитет, мост омогућује *живој* заједници, али упркос неусклађености са пределом, он својом сталношћу и трајањем (п)остаје и својеврсна чињеница природе (в. Удовички 1988: 23). Полазећи из везирове сигурности ћутања као искуљујуће моћи несећања, он улази у домен тишине несигурности која бива откривена тек у контакту са приповедним лицем које, подстакнуто додиром тела (ја) и камена (не-ја), васкрсава причу. Уколико је мост, као што Драган Бошковић тврди „знак који самообјављује ону другост себе” (2013: 626), онда је и само приповедање његов израз. То *самообјављивање друјоси* оличено

6 Имагинирање камена код Андрића од представе пејзажа и мостова све до *Жене на камену* могла би бити инспиративна тема за даља истраживања.

у фигури моста може се повезати са узалудношћу саме његове функције, јер је право, коначно премештавање заправо немогуће и расипа се у духу вечитог враћања као *делатном забораву*.<sup>7</sup>

## ПОЗОРНИЦА И ИГРА КАО ФОРМЕ КУЛТУРЕ ЗАБОРАВА

Мост на Жепи има многа лица. Она, ипак, не допиру до слике планина које се размичу у неправилан амфитеатар, односно симболичне позорнице између земље, воде и неба *На Дрини ћурџије* (Петровић 2018: 508–509). Истичући како мотив *свешта као позорнице* има привилеговано место у Андрићевој поезици, Предраг Петровић прати његово постојање од обликовања јавног живота Травника (2018: 507), преко погледа Рајке Радаковић на београдски ноћни живот (2018: 511), све до Карађоза и театра сенки *Проклеће авлије* (2018: 512). Позорница јасно упућује на друштвено, политичко па и светскоисторијско дел(ов)ање – њоме је маркирано постојање *јавне* сфере. Међутим, по још неким својим битним својствима, и позорница се може сматрати обликом *културе заборав*.

Позорница представља издвојени, перформативни, дакле, сценски простор, односно простор-унутар-простора. Међутим, оно што је пресудно за позоришни (сценски) простор није постојање граница између публице и глумца, већ драмска радња. Узајамност драмске радње и драмског простора је нераскидива – драмска радња, штавише, омогућава драмски простор и због тога се може разумети и као једна од форми феномена игре.

Игра као једна од могућих конотација појма *форме* има своје значајно место у историји естетике (в. Драшкић Вићановић 2019: 246–254). Могуће везе између игре као форме и позорнице могу се увидети у оквиру разматрања Јохана Хојзинге о томе како просторна ограниченост игре представља израз привремених „svjetova unutar običnog svijeta, a služe izvođenju neke zaokružene radnje” (Huizinga 1970: 21). Сценски простор се, стога, може и поистоветити са простором игре. Попут игралишта и позорница је *просторно и временски ограничена* и покушава да у својим оквирима успостави неку врсту реда, који подразумева ритам, хармонију, али и напетост (Huizinga 1970: 21). Игра је, попут драмског извођења, не-збиља, али то је не чини неозбиљном (Huizinga 1970: 15), а Хојзинга тврди не само да игра изнова потврђује „nadržumski značaj našeg položaja u kozmosu” (1970: 13), него чак да целокупна култура потиче из игре (1970: 67).

Како онда, у односу на ово сагледавање игре као темеља културе<sup>8</sup>, може позорница припадати *култури заборав*? Ками у *Мишу о Сизифу* глумца назива „mimičarem prolaznog” који се „kreće i usavršava samo u prividnom” (Kamī 2008: 94).

7 „Duh večitog vraćanja nije u pamćenju, već u rasipanju, u zaboravu koji je postao delatan.” (Delez 2009: 100)

8 Ипак, вреди истаћи да постоје и друкчија виђења. Роже Кајоа у књизи *Игре и људи* тврди да Хојзингино дело није студија игара, него истраживање плодности духа игре у домену културе (Кајоа 1965: 31). За разлику од Хојзинге, Кајоа успоставља прецизну класификацију игара (agon, alea, mimistry, ilinx), коју анализира са структурне стране (1965: 40).

За разлику од материјалне баштине и облика уметности које остављају за собом траг, (драмска) игра је неухватљива и као ниједан други облик културе, унапред осуђена на заборав. Ипак, заборав, вреди истаћи, не значи и немогућност понављања. Свака позорница као игралиште јесте *йразан йросйор* који живи само онда кад се (привремено) испуни садржајем игре. Позорнице, дакле, јесу израз *кулйуре заборава* будући да су самим својим постојањем предодређене за нестајање – јер, као што смо већ истакли, не само што у сталности нема игре, већ је игра једино могућа као подскуп живота, који и не може бити представљен на другачији начин до *йричом о йрисећању*.

Осим споменутих Андрићевих романескних позорница, могу се издвојити и многе „мале позорнице” као простори игре у оквиру његовог приповедног опуса. Три се издвајају: ерос посматрања игре стопала (*Игра*), балет као плес за живот (*Аска и вук*) и суровости дечјих игара (*Деца*).

Извориште игре у истоименој приповеци налази се у самом опажању. Свезнајућа приповедна инстанца упућује нас на извесног Лазара, који, седећи за столом једног ресторана на приморју, посматра мушкарца и жену како разговарају за суседним столом. О самом Лазару и посматраним особама се мало тога сазнаје – чак се не расветљава у каквом су заиста односу мушкарац и жена – а у први план избија слика жениних стопала. Она се описују упечатљивим призорима везаним управо за сферу позоришта: упоређују се, тако, са „позориштем лутака” које концима управља невидљив редитељ (2012: 494) или се њихово кретање назива *чудном йанйиомимом* (2012: 494). И као да су осамостањени од жениног тела, табани пролазе кроз сталне и драматичне трансформације у свести Лазара као посматрача: од призора затегнуте коже сасвим обичних ногу, преко персонификација<sup>9</sup> (стопала би тада чак добијала и гримасе), све до изузетно занимљивог поређења са еволуцијом живота на земљи:

„Одмах затим, за стопала су се мењала даље и у непрестаним покретима прелазила цео природни развитак, од најнижих врста до човека. Она су била пераја, па неразвијени удови изумрлих врста гмизаваца, па незграпне шане, па су опет постајала стопала смело исправљеног двоношца.” (Андрић 2012: 494)

И оно што је најеротичније у овом приказу није фетишизам, већ посвећеност у предочавању сваког детаља промена везаних за померање стопала. Њихов магнетизам не налази се у томе што јесу то што јесу на телесан начин, већ што се крећу – што учествују у игри. Дакле, оно што опчињава нису сама стопала, него оно што се не може овековечити – неухватљиви прелаз у покрету, који, видели смо у одломку, такође постоји на начин постојања природе. И не само то – у стопалима је уписана древност која превазилази свако људско сећање: призори еволуције у малом представљају само пропламсај свега онога што је остало заборављено и пре него што је уопште могло да буде (од стране човека) упамћено. На врло сличан начин представљена је и лепота девојчурка из *Бајрона у Синйри*, где је за усне речено да „имају

9 „Превиијали су се у свим прегибима. Бечили су се један на другог, церили се и мрштили, грчили и борали у љутите гримасе.” (Андрић 2012: 494)

нешто и од вегеталног и од минералног света” (2012: 178). Тихомир Брајовић је приметио да у тим призорима путености има нечег „атавистички елементарног” (2015: 164), што призива нешто што је у човеку инстинктивно и анимално. Међутим, смисао еротизма у оба примера надилази импулс за нагонским и постаје рефлексивна о неухватљивости лепоте, сродна размишљању о природи свет(л)а *Јелене, жене које нема*. Таква лепота уједно је и тајна и заборав и може бити доступна само кроз игру као чулни израз духовног. Стопала, стога, бивају, кроз своју игру, суштина (драме) лепоте, а Лазаров поглед представља улог посебног интелектуалног и емоционалног ангажмана у предмет фасцинације.

Ипак, у контексту размишљања о култури заборав, поставља се питање шта од игре остаје? Лазар одлучује да прође поред пара људи тако да не опази женино лице. Њу више никад неће видети, али, како се каже „игру није заборавио” (Андрић 2012: 495). Оно што је заправо остало јесте *избор заборав* – жеља да се *не сазна* јер би сазнање покварило мистерију лепоте. Уколико би лик жене био меморисан, доживљај лепоте би, својом конкретизацијом, био нарушен. Осим што је сама игра стопала као форма израз *културе заборав*, оно што је заправо остало запамћено представља вољни одабир да се не запамти нешто друго. На тај начин оно што је пресудно за свет *Игре* представља управо оно што није изречено и до чега се није дошло.

За разлику од *Игре*, друге две споменуте приповетке – *Аска и вук* и *Деца* – обележене су још једним важним мотивом – мотивом насиља. Насиље помешано са крхкошћу и нежношћу у контексту игре као спаса од смрти (*Аска и вук*) и игре као манипулације (*Деца*) – представљају још две могућности за разматрање израза културе заборав код Андрића. Њима би заједничко било питање заборав као стратегије превазилажења трауме. Уколико се сећање доживи као терор повратка трауме, која на тај начин добија нови живот, заборав омогућује функционални наставак живота (в. Asman 2018: 56).

Судбине многих Андрићевих јунака показују кобност не заборав, већ сећања. Она се често очигује у гомилању као психичком механизму одбране. Тако је интересантно како Џелалудин-паша из *Приче о везировом слону*, упркос својим крвничким постуцима, страствено скупља писаљке (калеме) (2012: 271), а живот „Госпођице” Рајке Радаковић бива одређен као „[в]елика, дивна и смртоносна пустиња штедње у којој се човек губи као зрнце песка” (2012: 267). Важно је запознати да борба против сећања представља упориште идентитета неких Андрићевих јунака, где запажено место има Омерпаша Латас, који „је готово лишен својстава од којих се твори његово право ја” (Ахметагић 2019: 107). Одабир да се сопствена судбина измени и симулација идентитета узрокована немогућношћу јунака за самоприхватањем (Ахметагић 2019: 108), не би били могући без жеље за (само) заборавом (в. Asman 2018: 61), јер тек она отвара простор за одрживо успостављање новог идентитета.

Постоји и једна врста посебне склоности Андрићевих јунака према записивању<sup>10</sup> и то се не тиче, на пример, само списатељских ангажмана травничких конзула,

10 „Pokazuje se: ono što je napisano lakše se zaboravlja. To je od davnina najdelotvornija od svih strategija zaborava.” (Vajnrh 2008: 10–11)

нити формирања хроника (Алихоџа), већ и тога да је оно што је за *Госпођицу* пресудно, заправо, ненаписани, фантомски, имагинарни роман уштеђевине Рајке Радаковић (Јерков 1999: 195). Покретач за Рајкино деловање управо је оно што она *није* могла, а то је преображено у заборав самог живота настао услед поистовећивања живота и штедње. Ипак, сви записи, колекције и гомиле, неодбрањиви су од смрти.

Оно што се у Андрићевом делу чини одбрањивим и од саме смрти јесте лепота. Попут стопала из приповетке *Игра*, срж лепоте Аскиног плеса јесте нематеријалност – покрет. Штавише, Хојзинга тврди да је плес „најчистији и најсавршенији облик игре” (1970: 219). Алегоријска природа приповетке је наизглед сасвим јасна: вук је насиље и смрт, Аска је невиност, лепота и живот<sup>11</sup>. Међутим, шта уколико бисмо положили две животиње сагледали неалегоријски – уколико би вук био, заправо, жртва лепоте Аскине игре? Та визура отвара још једну прилику за онеспокојавајуће песимистична тумачења Андрићевог дела.

Делез тврди да, уколико је понављање могуће, оно је пре чудо него закон (2009: 16). Аскина игра представља *чудо* понављања, које је тако и непосредно одређено („И играла је. То није више била игра, него чудо.”) (Андрић 2012: 442). Знаковито је да Аска није *јоворила* о својој трауми, већ ју је уметнички транспоновала и чак институционализовала поставивши „чувени балет” (Андрић 2012: 444). Одабир да се не прича о „највећим и најтежим стварима свога живота” (2012: 444) трансформисао се у уметнички импулс<sup>12</sup> и, поставши нешто друго, бива, у својој првотности, *ипродукиивно заборављен*. Игра је ту и форма заборављања, али и синегодох живота као истрајавања у непрестаној борби.

И као што Аска није желела да говори о својој трауми, то није желео ни приповедач приповетке *Деца*. Штавише, на супрот приповедном оквиру и стварању атмосфере непролазности сећања на болно искуство детињег насиља, које се рефлектује чак и на снове, стоји:

„Тек доцније, младићке године избрисале су потпуно тај спомен из мога сећања и истисле ту слику из мојих снова. Али то је већ био заборав, смрт детињства.” (2012: 182)

Упркос свим детаљима изнетим у приповеци, на крају је заборав непосредно идентификован као преовлађујући. Иронично је што приповедач своју животишну исповест обликује из перспективе *након заборављања*, односно, како каже, смрти детињства. Заборав, дакле, није негација сећања, већ се с њим преплиће на различите начине (Asman 2018: 16). Сурова игра гоњења дечака у приповеци представљена је као формативно искуство<sup>13</sup> у односу на које се може увидети и суровост

11 Мотив јагњета као есенције чистоте и лепоте може се наћи и у Андрићевој приповеци *Слепац*. У овој причи тајни покретач живота једног слепца, који га чува и праги, представља *свешлосно јајње*. (Андрић 2012: 600)

12 А заборављање је, треба истаћи, „osnovna pretpostavka umetničke i duhovne kreativnosti” (Asman 2018: 56).

13 Неки проучаваоци су ову Андрићеву приповетку већ тумачили како у контексту преласка из света детињства у свет одраслих, тако и из размишљања о игри као антрополошкој категорији, и то управо у односу на теоријска полазишта Хојзинге и Кајое (Стојановић 2021: 354–355).



као мера света, чији је облик *дорба као иџра* (Huizinga 1970: 121). И попут *Иџре* где је за причу кључно оно што се није (до краја) реализовало, у приповеци *Деца* пресудно је оно што приповедач *није* урадио. Одабир да се не удари јеврејски дечак преломан је животни тренутак за приповедача, који, и поврх свог наведеног завршног исказа, не може да се смести у заборав. Ипак, само истицање заборав, показује још једном делатан карактер. Парадоксално, заборав постаје начин сећања (в. Вранеш 2016: 280).

## СНЕГ И ПРИРОДА ЗАБОРАВА

Призори зиме и снега имају посебно место у Андрићевом делу. Овај мотив није прошао незапажено ни у стручној рецепцији. Осим што се о мотиву снега писало, наравно, у оквиру ширих целина, куриозитет је да су чак три рада о Андрићу посвећена мотиву снега.<sup>14</sup> Разлог истицања снега овом приликом је његов посебан значај у контексту размишљања о заборуаву.

Иако се снег појављује у различитим облицима у Андрићевом опусу, најрепрезентативнији је приказ снега у *Проклејој авлији*, будући да отвара хоризонт размишљања важан и за Андрићеву иманентну поетику. Призор снега који прекрива гробове на крају дела, представља чин поништавања како сваког сећања тако и сваког заборав (Јерков 1999: 224). Упризорење снега – који изједначава све линије, брише све разлике – може бити схваћено и као израз крајњег нихилизма, сазнање о смрти као потпуном и коначном крају (Јерков 1999: 225). Међутим, ово виђење везује се само за сферу културе – будући да је неумитност смрти истина са становишта човека као бића културе, али не и као биће природе. Свет је постојао милионима година пре човека, а, по свему судећи, постојаће и много након човековог бивања на планети – и та мисао може довести до заокрета у имажинацији снега који прекрива *Проклеју авлију*. Јесте, на самом крају дела нема ничег осим чињенице смрти (Kalezić Đuričković 2020: 215) – међутим, шта ако се иза сваког простора сећања и заборава отвара *нови животи сивари*, ван антропосфере? Слотердијева разматрања о феномену *месџа без сојсџива* (2015: 972) могу бити блиска Андрићевом поништавајућем пејзажу као *неисписаној џабли* која је дошла након свих исписаности.

Разматрања везана за читање *Мосџа на Жейи*<sup>15</sup> показују у којој мери је природа равнодушна према свим човековим прегнућима, али и како се брисањем из памћења као праксе културе, долази до заборав као урањања у сферу природе. У природи, као свеопштем изједначавању, могућ је мир уточишта. Мотивом снега култура заборав се, дакле, преображава у природу заборав, а она не мора

14 И то радови Софије Калезић Ђуричковић „Симболика бјелине и зиме у романима Ива Андрића *Проклеја авлија* и Бориса Пастернака *Докџор Живџо*”, Дијане Хаџизукић „Мотив хладноће у приповедним свјетовима Иве Андрића и Бранка Ђошића” и Татјане Јовановић „Снег и хладноћа као конститутивно начело карактеризације Андрићевих ликова”.

15 Детаљ вредан помена у *Мосџу на Жейи* је како мисао о *моџућем злу веје*: „Однекуд се устали у њему ова мисао: свако људско дело и свака реч *моџу* да донесу зло. И та *моџућност* поче да *веје* из сваке ствари коју чује, види, рекне или помисли.” (Андрић 2012: 75, курзив Андрић, подвукао У. Ђ.)

да буде сагледавана нихилистички. Заборав представља дубљи облик сазнања, у коме су све речи недовољне и сви гестови узалудни, али чињеница не-бивања може представљати једну специфичну врсту утехе.

### УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Шта нам, напоследку, заборав може говорити о Ја? Уколико се Ја доживи као „organ predosećanja napuštenosti i rastanka” (Sloterdijk 2015: 156), онда је у само сопство већ усађена идеја о заборавау као његовој неизбежности. Оно је-сте меланхолично, јер због чињенице растанка мора то бити, међутим, крај приче о Ја није уједно и његов крај. Андрић нам кроз упризорења моста, снега и игре показује на које све начине заборав доноси вредност сећању. Стога, иако је сваки исход живота јасан и унапред познат, није свеједно којим ће се садржајима животни пут испунити, укључујући и оне садржаје који су одабрани да буду избегнути.

Тако и Андрићеви *Знакови њоред њуија* – као дело једног децентрираног, расутог приповедног и рефлексивног субјекта (Јерков 1999: 198), где оно што је „неречено, неисприповедано, неисповедано, неисписано [...] чува искристализовану човекову есенцију” (Пауновић 2017: 232) – показују могући путоказ бивања-у-књижевности данас. Свако читање јесте и заборавање, и то макар на два начина: као психолошки процес (ниједан текст не може бити обухваћен у целости свих његових семантичких капацитета) (в. Asman 2018: 40) и као подсећање на делатну отвореност заборава према свету.

У дестабилизованом свету, „књижевна имагинација указује се као тачка духовног и егзистенцијалног упоришта” (Бајчета 2018: 869). Андрић нам својим делом показује моћ те имагинације. Уколико је циљ херменеусије сазнавање бити саме ствари (Јерков 2015: 284), где се уживати може *чак и у ономе чеја нема* (Јерков 2015: 285), онда нам размотрени призори културе заборава показују један шири поетички значај за Андрићево дело.

Смисао заборава и јесте у његовом самооспоравању. И то не треба заборавити.

### ИЗВОРИ

- Andrić 1978: Ivo Andrić, *Znakovi pored puta*, Sarajevo: Svjetlost.  
 Андрић 2012: Иво Андрић, *Сабране њриповејке*. Прир. Жанета Ђукић Перишић, Београд: Завод за уџбенике.

### ЛИТЕРАТУРА

- Asman 2018: Alaida Asman. *Oblici zaborava*. Prev. Aleksandra Bajazetov. Beograd: Biblioteka XX vek.  
 Ахметагић 2019: Јасмина Ахметагић, „Човек без својстава: губитак супстанцијалности у *Омерѡиши Лајласу*”, *Андрићев Лајлас*. Зборник радова. Ур. Бранко Тошовић. Graz: Institut für Slavistik der Karl-Franzens-Universität; Bukurešt: Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta; Udruženje Srba u Rumuniji; Banjaluka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Svet knjige: Nmlibris, 101–114.

- Бајчета 2018: Владан Бајчета. „Постхерменеутика српске књижевности”. *Лешојис Мајшице српске*, год. 194, књ. 501, св. 6, 867–874.
- Bobčić 2016: Nada Bobčić. „Neznanje kao mnoštvo: feministički pristupi epistemologijama neznanja”. *Genero*, br. 20, 101–127.
- Bošković 2013: Dragan Bošković. „Bez imena i znaka: Nihilizam Andrićeve figuracije mostova”. *Slavistična revija : časopis za literarno zgodovino in jezik*, g. 61, sv. 4, 621–629.
- Брајовић 2015: Тихомир Брајовић. „Између понора и узлета: два лица еротизма у Андрићевој причи *Байрон у Синири*”. *Свеске Загужбине Иве Андрића*, г. 34, св. 32, 158–190.
- Vajnrh 2008: Harald Vajnrh. *Leta. Umetnost i kritika zaborava*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Fabrika knjiga.
- Вранеш 2016: Бранко Вранеш. „Жалац сећања: Иво Андрић и јужнословенска филологија”. *Књижевност и језик*, 63, 3–4, Београд, 279–289.
- Vukašinović 2020: Želimir Vukašinović. „Slika svijeta, subjekt i priča ili na zapadu ništa novo”. *Речи : часопис за језик, књижевност и културолошке студије*, г. 2, бр. 13, 86–97.
- Golubović 2006: Zagorka Golubović. „Savremena civilizacija i kultura: napredak i regresija”. *Годишњак за социологију*, Београд, год. 2, бр. 2, 2006.
- Delez 2009: Žil Delez. *Razlika i ponavljanje*. Prev. Ivan Milenković. Beograd: Fedon.
- Драшкић Вићановић 2019: Ива Драшкић Вићановић. *Завођење ума: оједи из естетике*. Београд: Досије студно.
- Јерков 2015: Александар Јерков. *Евроја и књижевна истина: смисао (књижевне) имагинације*. Филолошки факултет, Београд.
- Јерков 1992: Александар Јерков. „Иманентна поезика Андрићевих романа”. *Свеске Загужбине Иве Андрића*, год. 11, св. 8, 200–236.
- Јерков 1999: Александар Јерков. „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклејој авлији*: смисао Андрићеве поезике”. *Свеске Загужбине Иве Андрића*, год. 18, св. 15, 185–241.
- Кајоа 1965: Rože Kažoa. *Igre i ljudi*. Prev. Radoje Tatić. Beograd: Nolit.
- Kalezić Đuričković 2020: Sofija Kalezić Đuričković. „Simbolika bjeline i zime u romanima Iva Andrića *Prokleta avlija* i Borisa Pasternaka *Doktor Živago*”. *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu*, god. 21, br. 83, 209–230.
- Kami 2008: Alber Kami. *Mit o Sifizi*. Prev. Vesna Injac. Beograd: Paideia.
- Merleau-Ponty 1978: Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologija percepcije*. Prev. Anđelko Habazin, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Пауновић 2017: Александра Пауновић. „Љескање душе и/или љескање сопства – Знакови поред љућа Иве Андрића”. *Савремена истраживања језика и књижевности: зборник радова са VIII научној скупи млађих филолога*, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2. априла 2016. године, књ. 2. Ур. Маја Анђелковић. Крагујевац: ФИЛУМ, 2017, 221–235;
- Петровић 2018: Предраг Петровић. „Свет као позорница у романима Иве Андрића”. *Дело Иве Андрића*. Ур. Мирко Вуксановић. Београд: Српска академија наука и уметности, 503–516.
- Sloterdijk 2015: Peter Sloterdijk. [*Sfere II: Makrosferologija*] *Globusi*. Beograd: Fedon.
- Стојановић 2021: Лола Стојановић. „Конструкт детињства у Андрићевој приповеци *Деца*”, *Књижевна историја*, год. 53, бр. 173, 349–371.
- Удовички 1988: Иванка Удовички. *Криптичко-есејистичко дело Иве Андрића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Хејстад 2018: Уле Мартин Хејстад. *Културна историја душе*. Лозница: Карпис.
- Huizinga 1970: Johan Huizinga. *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*. Prev. Ante Stamać. Zagreb: Matica hrvatska.

Uroš Z. ĐURKOVIĆ

## IVO ANDRIĆ AND THE CULTURE OF FORGETTING

## SUMMARY

Ivo Andrić's literary work is analyzed in terms of *the culture of forgetting*. The culture of forgetting is comprehended neither as an antithesis of *the culture of remembrance*, nor as a political or ideological construct, but as a particular Andrić's sensibility, that shows the ubiquitous wish for being overwhelmed by non-existence, preserved in disappearance, fused with oblivion in silence. Therefore, certain aspects of Andrić's literary work in the light of the culture of forgetting are emphasized: 1) silence as a form of forgetting; 2) theatre stage and play as strategies of forgetting; 3) snow as an important motif in Andrić's literature. Special attention is given to the four of Andrić's short stories: *The Bridge on the Žepa* (Most na Žepi), *Aska and the Wolf* (Aska i vuk), *Play* (Igra), and *Children* (Deca).

*Key words:* Ivo Andrić, forgetting, poetics, motif (narrative), short story, philosophy of literature