

Милица Т. Ђесаревић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 10. 09. 2024.
Прихваћен: 30. 10. 2024.

ТРАГИЧНОСТ ФАТЕ АВДАГИНЕ

Трагичност главне јунакиње осмог поглавља Андрићевог романа *На Дрини ћуприја*, Фате Авдагине, посматра се кроз три кључна питања – трагички сукоб, трагичку кривицу и позицију трагичког јунака, док се посебна пажња посвећује феномену судбине. Будући да су начини испољавања претходно наведених категорија условљени обележјима епохе у којој аутор ствара, у раду се инсистира на сталном компаративном односу са класичним наслеђем. Распон постављеног проблема се продубљује поређењем судбине ове трагичке јунакиње са друга два женска лика из Андрићевих приповедака – Аником (*Аникина времена*) и Маром (*Мара милосница*), а потом и у оквиру ширег књижевног корпуса – у релацији са главном јунакињом Станковићевог романа *Нечиста крв*.

Кључне речи: Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Фата, трагичко, антика, сукоб, кривица, јунак, судбина.

Смрт је најтежи залог.
(Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*)

Трагичко као интегрални чинилац фикционалног
света

Три су вршне тачке пресека у поредбеном промишљању класичног и модерног односа према појмовима трагедије и трагичког. Реч је на првом месту о трагичком сукобу, потом о трагичкој кривици и најзад о

* mcesarevic96@gmail.com

трагичком јунаку, при чему све три одреднице као заједнички именилац наткриљује питање судбине. Говорећи о суштинској одређујућој карактеристици трагедије Шелинг ће истаћи „стварни сукоб слободе у субјекту и нужности, која је објективна”, те њихову савршену изједначеност без преваге у разрешењу (Шелинг 1984: 27). На истом трагу Шлегел ће потцртати да се пуноћа трагичког сукоба постиже кроз контраст унутрашње слободе и спољашње нужности која јој поставља захтеве који стоје у „ужасној супротности са жељама и потребама” њене чулне природе (Шлегел 1984: 76). Слично је и Адорново схватање, који трагично сагледава кроз сукоб фатализма неразрешиве тешкоће спрам људске чврстоће, при чему је неизбежан исход патња, виђена као „објективност која притиска субјект” (према Козак 2010: 172). Истакнутим схватањима треба додати и захтев трагичког у сукобу да „обе противничке стране, узете за себе, *јесу у праву*”, али су специфично у стању да своју вредност потврде или испоље „само као негацију и *повреду* оне друге исто тако оправдане снаге” (Хегел 1984: 44).

Посматрајући прва три погледа на трагично, приметимо да се трагички сукоб у његовом класичном поимању „одвија на релацији човек – свет и није примарно везан за јунаково преиспитивање самог себе. Конфликт је увек спољни и не постоји унутар самог јунака јер он никад није подељен између међусобно супротстављених принципа”. (Несторовић 2007: 10) Међутим, ако се осврнемо на Хегелово становиште, који у својој теорији трагедије остаје веран успостављеном класичном облику ове форме као идеалном, приметимо извесну флексибилност, која нам допушта могућност да се трагичко сагледа и ван оквира античког наслеђа, те испољи и као квалитет модерног осећања.

У том смислу речи, Хегелова дијалектика моралности, која судбину не посматра као нешто додељено човеку, већ као иманентан, иако неоргански, део његове природе, оставља простор за постојање модерне трагедије. Дакле, ако „судбина није ништа ‘страно као што је казна’ која подлеже страном закону, него је ‘свест о себи самој, али као непријатељској’” (Сонди 2008: 189), а двобој и расцепљеност, настају управо препознавањем тог неорганског у себи и бивају смештени унутар бића, долазимо до значајне додирне тачке са модерним осећањем, заснованим на наглашеном субјективитету и индивидуалитету. Управо тај наглашени примат субјективног у модерној књижевности представља њено основно дистинктивно обележје спрам античког поетичког обрасца, на шта ће скренути пажњу и проучавалац Хегелове мисли, Ендру Бредли, истичући да је „*сваки духовни сукоб који подразумева пропадање духа трагичан*”,

те да је величина модерне уметности управо у томе што је „трагичност показала у тако многобројним и разноврсним ситуацијама” (1984: 70).

Питање трагичке кривице и трагичког јунака неодојиво је једно од дугог, јер по речима Ђерђа Лукача „јунак и његова судбина припадају једно другоме и пошто су се једном срели, не могу се опет раздвојити” (1978: 86), а проблем судбине најочигледније се разазнаје управо кроз питање трагичке кривице. Шелер трагичку кривицу види као кулминацију трагичног, указујући да се „трагична судбина јунака не састоји у његовој смрти, или каквој другој несрећи, већ у његовом ‘паду у кривицу’” (1984: 157). Притом је важно нагласити да овај тип кривице излази из оквира моралног престапа и, сходно томе што не почива на самом чину избора, већ на сфери избора, представља недужну кривицу. У том смислу она јунаку неизбежно долази кроз могућност „грешног чина или исто тако грешног одустајања од тог чина” (Шелер 1984: 156), чиме се питање ‘ко је крив?’ нужно оставља без одговора.

С тим у вези, компаративна линија посматрања трагичке кривице и јунака који у њу упада, од античког ка модерном обрасцу трагичког, подразумева препознавање извора из којег произлази страдање. У првом случају реч је о „неусловљености радње искључиво карактером”, при чему се „у самој радњи налази нека примеса страдања” (Кјеркегор 1984: 96). Насупрот томе, у модерној трагици, обележеној субјективитетом „промишљеним у самоме себи”, односно преминацијом карактера и ситуације, „јунак у целини зависи од својих поступака” (Кјекегор 1984: 96, 97), док се тензија у радњи пребацује са „исхода” на „ход”. Као највећи изазов модерној трагици тако се поставља питање – како постићи ефекат трагичког у својој двосмисленој невиности незгрешене кривице, а остати у домену естетичких категорија и не склизнути у етичко-моралну погрешку. Одговор проналазимо у двама основним условима трагичког у сукобу – принципима неминовности и неразрешивости.

Античкој трагедији је за остваривање неминовности био неопходан делатан јунак који „се мора борити против зле коби”, испољавајући своју унутрашњу слободу, и који мора „бити побеђен у ономе што је подређено нужности”, те „слободном вољом испаштати и за ту – судбином намењену – кривицу” (Шелинг 1984: 29). Међутим, савремени „трагички јунак који спознаје себе као субјекат потпуно се предаје размишљању” (Кјекегор 1984: 97) и по природи ствари не може одговорити античком захтеву делања. Напетост неразрешивости тако произлази из мисли одн. рефлексije о одлуци, а неминовност се манифестује као нужност исхода тј. пада без обзира на јунаков одабир. Притом, важно је рећи, не долази до одступања

од основних постулата трагичког, јер „без обзира на јунакову активност или пасивност, драмска ситуација је неразрешива онда када ју је могуће довести у ред само одстрањивањем једне од сукобљених страна” (Козак 2010: 176), чиме се поново враћамо Хегеловом становишту с почетка као основи трагичког осећања. Његову срж, дакле, чини обостана оправданост сукобљених страна, које свака за себе служе некој супстанцијалној вредности, која управља њиховом вољом односно делањем (било у активном или пасивном чину), а у трагичку грешку упадају кроз једностраност и узајамну негацију.

Сматрајући да „трагично ипак увек остаје трагично” (1984: 93), Серен Кјеркегор ће, правећи дистинкцију између античке и модерне трагедије, повезати појам трагичке кривице са осећањем туге односно бола. У том кључу, бол, као последица рефлексије о патњи и промишљања своје туге, постаје *differentia specifica* модерне трагедије, док античка трагика, нудећи осећање дубоке туге, која не зна за рефлексију, бива ближа Хегеловом захтеву супстанцијалности. Међутим, да би трагично и даље остало одржива категорија, модерности се поставља захтев да ограничи своју рефлексију на ону меру која неће угрозити темеље на којима почива трагичка кривица – колебање између грешности и невиности. Кјеркегор ту проналази решење у зебњи и тајни.

За њега је зебња, иако настала из рефлексије, „аутентична трагична чињеница” (1984: 106), преко које „субјект усваја тугу и поистовећује се са њом” (1984: 105). Ово осећање у потпуности одговара модерном сензибилитету и његовој форми, илуструјући узглобљеност модерности у делотворно дејство времена, јер зебња као таква бива покренута дијалогом у који субјект улази са прошлошћу или будућношћу. Супротно томе, антика остаје сва у садашњости, која је одређена предисторијом као чињеницом и „телеолошки обележена снажном тензијом усмереном ка крају” (Клоц 1995: 32). Осим тога, наместо наследне кривице из античке трагедије, модерност уводи питање тајне наслеђа, а дијалектика хтења сели сукоб супстанцијалних вредности из спољашњег у унутрашњи простор.¹ Наслеђе, тиме речено, од спољашње чињенице и потврде фатумске неумитности, постаје унутрашња саморазарајућа сила.

¹ За Кјеркегора то је последица наглашеног индивидуалитета, који ништећи наследну кривицу, укида и објективну дијалектику „која повезује јединку са родом и породицом” и на њено место устоличује субјективну, која дату везу укида и „искључује јединку из ње” (1984: 109). Међутим, како би апсолутна изолованост довела до укидања трагичног у ма ком облику се манифесовала, неопходно је да јединка поунутрашњи део „принудне патње” рода, те „у тим природним везама види додатни фактор своје праве судбине” и „учествује у кривици” (1984: 110).

Трагичко и Андрићева лепа бића

Како бисмо и примером илустровали начине испољавања трагике у модерној књижевности издвојићемо повест о Фати Авдагиној из романа *На Дрини ћуприја*, једном од Андрићевих изузетних бића „која природа издвоји и уздигне до опасних висина” (Андрић 1963: 108). Повест о овој антологијској јунакињи, која се плете између одбране бића и психолошко-социјалне условљености, између свога „не” и не-туђег „да”, набој испољава кроз низ елемената који носе обележје трагичког. Основни трагички сукоб који се препознаје у овој епизоди Андрићевог романа може се предочити на следећи начин – Фата Османагић, кћи чувеног Авдаге Османагића, изузетна по лепоти и мудрости, по свему одраз лика свога оца, смело и несмотрено изазвавши судбину гласовитим одбијањем Наилбега, покреће питања *hamartie* и *hybrisa*, те доспева у безизлазну ситуацију, стављена наспрам очевог неповредивог „да”. Даљи ток радње предочава промишљање безизлазности сопственог положаја у сукобу обострано оправданих сила унутар Фатине свести, све до коначног разрешења у њеном прихватању и надилажењу кроз измирење, али не и хармонију. У том контексту сасвим јасно је уочљив специфичан вид безизлазности засноване на једноврсности и једностраности, о којој говори Хегелова теорија. Трагика обостране оправданости у овом, као и у сваком трагичком сукобу, препознаје се кроз чињеницу да „поштовање једне нужно повлачи огрешење о другу” (Бредли 1984: 62) вредност.

Такође, овако постављен сукоб поред тога што илуструје основну промену са спољашњег ка унутрашњем, коју доноси модерна књижевност, поставља и питање противника. Када посматрамо нпр. Софоклову *Антигону*, јасно нам је између кога или чега се води битка. На једној страни стоји државна забрана која повређује природни (божански) закон, оспољена у лику Креонта, на другој стоји Антигона, која, поштујући захтев свога бића, који произлази из божанског закона и оданости породици, свесно и вољно крши државну забрану, док се све то на дубљем плану додатно усложњава питањем наслеђене кривице и деловањем фатума кроз њу. Код Андрића је ситуација комплекснија. Поставља се питање ко је или шта је Фатин противник? Да ли је то отац, патријархални и историјски поредак или пак она сама? Или можда све то заједно као „однос према другом” и „сукоб са самим собом” (Глишић 2013: 316)? У овако разложеном конфликту уочава се како долази до померања интереса од радње према личности, кроз коју се радња прелама и из које се радња ствара. Дакле, „уместо да субјект представља само једну страну у конфликту, он интериоризује сукоб и пројектује се на такав начин да постаје поприште

за све сукобе”. (Козак 2010: 123) Уз то можемо увидети и како Андрић Фатин усуд мотивише кроз његову унутрашњу „подударност са нечим у самом јунаку” (Бредли 1984: 65), што више не може долазити као нека спољашња сила предестинације.

Поред тога, на овом месту препознаћемо и један вид контекстуализације моћи са становишта трагичког према коме се, по Бреретону, људска природа доживљава као потенцијално опасна, како за њене носиоце тако и за оне са којима долази у додир. (према Несторовић 2007: 13) Исти принцип запажамо и у концепцији друге Андрићеве јунакиње – Анике (*Аникина времена*), с том разликом да се у датом случају активира роматичарски образац *femme fatale* и покреће питање привлачности негативног јунака, те проблематизује могућност трагичког у контексту постојања згрешене кривице и моралне оправданости страдања². Насупрот томе пак стоји потпуно опречан образац „драме вере” (уп. Вучковић 2014: 48), остварен у приповеци *Мара Милосница*, у оквиру којег се сакрализује невина жртва позитивног јунака – Маре, која незаслужено страда, немоћна пре свега да разуме, а потом и да се супротстави надирућем злу и спољашњим околностима. Читалац ту стоји у сред света у коме влада „[т]олико зло и толика патња, и још се све, на сваком кораку, може и расплођује” (Андрић 2017: 63) и кроз вишеструке сижејне линије прати драму несреће женског рода у царству бруталног насиља и зла, обележеном одсуством сваке милости. Када говоримо о феномену трагичког у контексту јунака, овај пример показује нам да несрећа и страдање не представљају довољан услов ње-

² Извесна двосмисленост у случају Крнојелчеве кћери када говоримо о питању трагичког тиче се управо трагичке кривице. Аника својим „развијањем барјака” и пропратним обесним дивљањем, демонстрирањем моћи и дрскости, евидентно чини *hybris* и покреће питање кривице. Међутим, како „морални тип кривице почива на погрешном делању упркос могућности да се дела на начин томе супротан” (Несторовић 2007: 316), те чини страдање јунака непроблематичним, њена повест испољава пре драмски потенцијал него трагички. Ипак оно што читаоца и тумача доводи до тога да у извесном смислу опрости негативном јунаку јесте чињеница да се „неморалност злочинца, искупљује [...] неморалношћу жртве” (Милошевић 1965: 7). Ако ставимо знак питања на Ааникину моралност, истим не може остати неокрзнута ни моралност свих осталих јунака са којима она долази у сукоб и који се условно могу посматрати као жртве њене игре. Такође, Радован Вучковић ће истаћи да је „сила с којом Аника наступа у својој блудничкој улози у паланци одређена [...] тежином осујећене љубави” (2014: 43), те да је и „поред тога што је до грла утонула у порок, ипак чист и моралан лик младе жене” (2014: 47). Треба додати и то да Аника, иако „свесна своје изузетности, са ње и горда до охолости”, све „док у тој гордости није повређена”, „не повређује никога, па ни себе” (Стојановић 2012: 103). Њено развраћење и самоскрнављење не може се сагледати изван чињенице да бива покренуто љубавном раном неоствареног односа у који се „сва егзистенцијално улаже” (Стојановић 2012: 99). С тим у вези, према нашем суду питање трагичког у случају ове јунакиње ипак треба оставити отвореним за даља разматрања.

говог постојања и испољавања.³ На том трагу прича о Фати Османагић, по својим одликама позиционирана на средини између ове две јунакиње, остварује идеалну меру трагичког и пружа нам подробан увид у начине на које модерност комуницира са класичним наслеђем.

Градећи лик Фатиме, Андрић неће напустити концепт судбине нити трагичке кривнице која потиче из наслеђа и рода, али ће је у духу свога времена на другачији начин мотивисати. Његова изузетна јунакиња потиче од лепог соја „људи осетљивих и поносних на своје порекло” (1963: 106), од оца срчаног и плаховитог човека, „оштре речи, широке руке и смела срца” (1963: 107), на кога је била „не само ликом и изгледом него и бистрином и речитошћу” (1963: 108). Као такву запамтила ју је и овековечила песма – „Мудра ли си, лијена ли си, / Лијена Фато Авдагина!” (1963: 108) Управо из овог наследног комплекса, који јунакињу издваја и чини изузетном, произлази и њена трагичка грешка несмотрене речи. Несмотреност речи, обавијена пркосом и достојанством, одлика је и њеног оца – Авдаге Османагића, за кога ће наратор рећи:

Такав је у свему па и у трговини, иако често на своју штету. Он доста пута једном смелом речи обори или подигне цену шљиви или кукурузу, и кад то није у његову корист, само за инат некој сељачкој кукавици или неком трговцу драмосеру. (1963: 107)

У том кључу трагични имплус добија значајан интензитет, јер „једна те иста сила која помаже нечему да оствари високо позитивну вредност [...] у току свог деловања постаје узрок уништења управо онога што је носилац те вредности” (Шелер 1984: 146).

Коб тако остаје у роду, али добија психолошко упориште у наследном генетичком материјалу. Долази из, фројдовски речено, оне сфере несвесног одговорне за вредности и морал – из структуре идеала ега или супер-ега, форме која по психоаналитичкој теорији настаје „из идентификације са оцем узетим као узор” (Фројд 2006: 120). У вези са структуром супер-ега нуди нам се и прецизнији увид у разлоге наше немогућности јасног разграничења противничких сила трагичког сукоба у чијем средишту се налази наша јунакиња. Наиме, психоаналитичка теорија разликује индивидуално и колективно несвесно, смештајући у прво комплексе,

³ Како Љубиша Јеремић, промишљајући особеност трагичког осећања у Андрићевим приповеткама, истиче – „Судбина Маре милоснице по себи није трагична, она је само несрећна” (1992: 369). Међутим, иако у приповести не сусрећемо трагичког јунака као таквог, то не значи да се у њој не испољава нека врста трагичког осећања, а оно се управо ишчитава кроз, песимистички и нихилистички интонирану, „трагичку свест о неуништивости људске потребе за вредностима” (Јеремић 1992: 369), неостваривим и неодрживим у том и таквом свету.

док другу категорију настањују наслеђени обрасци, према Јунгу названи ахретиловима. Специфичност идеала ега јесте у томе да обједињује обе категорије – с једне стране реч је о наследној форми Едиповог комплекса, која се обликује из ега, али с друге стране тај процес остаје под утицајем искустава која припадају Иду и ослањају се на садржаје минулих времена наталожене у њему. (в. Фројд 2006: 99–103)

У том смислу речи, тешко је поставити прецизну и чврсту нит условљености Фатиног делања, те и границу сукобљених вредности. Да ли је реч само о судару „индивидуалног бића и социјалних окова” (Радовановић 1987: 294), на чему се у критици најчешће потенцира, или је ипак друштвени контекст позорница за дубоко индивидуално суочење са собом кроз идентификацију са Другим? Међутим, у тој релацији граница сопства и другости постаје веома порозном. Где почиње Фатино „не” и где се завршава очево „да”, можда се само на први поглед чини непроблематичним.

Позиција другог значајна је примарно као фигура пројекције уз помоћ које кћер конституише сопствену личност, огледајући се у оцу, а посредно и у читавом предачком наслеђу, које јој обезбеђује ванредност и изузетност. Секундарно, ова категорија прераста себе као психолошки конструкт, добијајући своју надградњу у виду друштвене конструкције, која ће обликовати представу сопства у патријархалном духу потчињености, инфериорности и зависности женског бића. Управо на тој диспаратној основи се гради интензитет трагичког сукоба унутар јунакиње – она стоји у власти онога против чега се бори. Било да је реч о немогућности повреде поретка или очеве речи, у оба случаја, кроз извесну хиперморалност свог супер-ега, Фатима носи, брани и осећа као своје исте те вредности, које јој предодређују пад:

То је њен драги, моћни, јединствени бабо, са којим се осећа једно, нераздељиво, слатко једно, откако зна за себе. [...] Истина, то су та уста која су казала <да> тамо где је она казала <не>. Али она је у свему једно са њим, па и у томе. И то његово <да> она осећа као своје (исто колико и своје <не>). (1963: 113, истцања М. Ћ)

Несрећа се тако препознаје као нешто што јунаку долази изнутра, она се подудара са нечим у њему, а величина племените и узвишене врлине – бити човек од речи – која, унутар истог тог социјалног механизма који кажњава, има повлашћено место, показује своје субверзивно лице.

Увид у Фатин трагички сукоб остварује се праћењем сазревања мисли да „ту, на мртвој тачки, између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз” (1963: 114). Поред тога што се још једном потцртава доминантна усмереност на унутрашње просторе свести, а у Фатином случају важно је истаћи и

тела, уочава се и неколико значајних формалних промена. Док антички образац нуди доследну сукцесивност у линеарности радње, модерност тежи кружности⁴, која је у складу са поменутиим затварањем јунака у просторе своје мисли. На тај начин, преко принципа кружења, потиरे се груба граница између мисли, односно јунака као њеног носиоца, и радње, те сама мисао постаје радња.

Слична промена дешава се и са простором, који ће остварити своју делотворну моћ у свој својој пуноћи. Он на првом месту има значајну симболичку функцију. Позиционирање куће Османагића спрам куће Хамзића, мост и његова капија као позорница трагичног исхода, набујала река која избацује наго тело јунакиње – све су то тачке у простору које симболички комуницирају са митским обрасцем и етнологским кодом. Поред тога, остварујући свој карактеризујући потенцијал, спољашњи простор у виду пејзажа дира душу јунакиње и извлачи на површину нешто у њој дубоко скривено, али и задобија облик њене душе. Потом, простор ступа у дијалог са телом јунакиње кроз тактилне везе. Коначно, и само то тело, посматрано као простор, почиње да говори. Неколико пута ћемо у тексту уочити да се снага Фатиног „не” препознавала пре у покрету него у речи, док ће кулминациона тачка овог принципа бити управо у опису сазревања одлуке, у ком доминантно учествује сваки део тела јунакиње.

У вези са питањем одлуке долазимо до проблема несреће у трагичком. Према теоријском полазишту Фридриха Шелинга, у тренутку одлуке трагички јунак у својој узвишености стоји изван простора среће и несреће, одбацујући подједнако обе. Несрећа је утолико присутна уколико се „воља пред нужношћу још није одлучила и испољила”, а чим јунак јасно сагледава и без сумње прихвата своју судбину, он „у том тренутку највећег трпљења доживљава [...] највише ослобођење и највише нетрпљење” (1984: 30).

Ако пратимо линију осећајности Андрићеве јунакиње, приметимо да је сазревање мисли о безизлазности сопственог положаја лишено пропратне срџбе и прекора. Њена мисао, иако интензивна, бујна, одлучна, тешка и неумољива као време које неумитно тече, заједно са свешћу да „једном речено остаје непорециво, а обећано неизбежно” (1963: 113), оставља утисак хладне смирености и узвишене помирености. Овај утисак

⁴ „Тај комадић пута прелетала је њена мисао без престанка с једног краја на други, као што чунак лети кроз ткање. Од мешћеме, преко половине чаршије, па преко пијаца до краја моста, али отуда би се одмах враћала као од понора, преко моста, пијаца, кроз чаршију, до мешћеме. И све тако: напред-натраг, напред-натраг! Ту се ткала њена судбина. И та мисао која није ни могла да стане ни умела да нађе излаза, све се чешће заустављала на капији [...]” (1963: 144)

нарочито је снажан у тренутку када не само у мислима, већ и у стварности стане наспрам своје судбине, лишена сваке наде и прижељкивања да је ипак могло бити другачије⁵. Као што је у традицији тумачења већ учено, Андрићева јунакиња показује „здивљујућу снагу човека да без страха уочи беду свог положаја” (Радовановић 1987: 295), градећи у свом целокупном бићу „мисао и одлуку коју може једино сачувати када се одрекне наде и спаса” (Радовановић 1987: 296).

Узмемо ли пре свега у обзир мишљење да се дискурзивна уобличеност трагедијског јунака реализује управо ћутањем, које на језичком плану репрезентује осамљеност индивидуума, која је апсолутна када говоримо о класичном трагичком обрасцу, и томе као аналогiju додамо специфичну тишину модернистичког филозофског субјекта (Козак 2010: 40), драмски и трагички потенцијал лепе Авдагине кћери постаје значајно уочљивији. Такође, Фата у својој издвојености и сингуларности, која условљава сам сукоб унутар јунакиње, истовремено припада и оној скупини јунака коју бисмо назвали контемплативним. Специфично, драмски набој њене мисли говори „о несвакидашњој сензуалности и чулној осетљивости која у себи садржи знатан удео *аутоеротичности*” (Брајовић 2015: 176), и која потврђује истакнуту сингуларност субјекта, афирмишући кантовски „космополитски унуверзалан индивидуалистички морал”, „необавезан и неретко опониран захтевима средине” (Брајовић 2015: 178). Истакнута еротска уобразиља у својој бити носи обележје субверзивности, јер се на рачун ње јунакиња додадно и на једном метафизичком нивоу издваја изван социо-културолошких граница.⁶

⁵ „Било је тврдо, стварно и обично, готово лакше него у мислима”. (1963: 115)

⁶ Апсолутна осамљеност и онемелост у додиру са сензуалним и еротским уочава се и у концепцији Аникиног лика, и то специфично представљена као (над)телесна објективизација у оку кајмакама Алибега:

Откако се закопала касаба и откако се свет рађа и жени, није било оваквог *тела* са оваквим ходом и погледом. *Оно се није родило и израшло у вези са свиме оним што га окружује. Ово се догодило.* [...] Цело то велико складно тело, свечано у свом миру, спору у покретима као да је *замишљено само о себи, без жеље и потреба да се равна према другима*, као богата царевина: *довољно само себи, нема шта да скрива и нема потребе да ма шта показује, живи у ћутању и презире туђу потребу за говором.* (2017: 156, истицања М. Ћ)

Чини се као да једна линија трагичког и у овом случајну израста из тела и телесности јунакиње. Међутим, оно што заправо отежава прецизније и јасније сагледавање датог феномена у *Аникиним временима* у вези је са чињеницом да је тешко пронаћи у тексту место „које би се могло читати као приповедно фокализовано „залажење” у њену психолошку, менталну, доживљајну или бар чулно-перцептивну визуру”. (Брајовић 2015: 193) Што је свакако необично, како и Брајовић запажа, с обзиром да је реч о изузетно самосвесној јунакињи, а ми

Са аспекта сукоба ова наглашена имагинативност губи своју мирну надмоћ пред продором реалности у просторе свести и то кроз једну једину „мисао која није могла да стане ни умела да нађе излаза” (1963: 114). Та мисао која се „све чешће заустављала на капији” (1963: 115) и неизречена, а наслућена одлука која је сазрела иза тог све чешћег и све дужег заустављања на добро познатом месту, чинила је да Фатина примисао „ужаснута од таквог излаза” лети „као уклета поново са једног краја пута на други” и „не нашавши другог решења, стане поново на капији” (1963: 114). Ови редови на најбољи начин одсликавају трагичку несрећу као последицу дијалектике хтења у сукобу и воље која се још увек колеба пред нужношћу. Оног тренутка када се Фатима и просторно суочила са понором своје судбине, а не само на нивоу рефлексije, када се дословно нашла на граничном месту између понора смрти – хучне зелене реке – под собом, и понора срамоте – стрмог прелаза са моста на камени пут који води у Незуке – пред собом, нестају и сензуализована имагинација и колоплет несмирених мисли. Ова слика предочава нам саму срж субјективитета јунакиње, а ризик лиминалне ситуације поставља питање трагичне жртве и то, помало парадоксално, кроз реконструкцију субјекта односно његов пад у смрт као спасоносни лет или кроз његову деструкцију односно живот у паду.

Смрт, прича, измирење, без хармоније

Може се рећи да самоубиство као акт носи у себи извесну узвишеност и зазорност истовремено, што није стран доживљај ни трагичком осећању. У тумачењу Жанете Ђукић Перишић самоубиство у Андрићевом делу се остварује као доказ најиндивидуалнијег делања које се припремало у скрајнутости и тишини бића (2008: 429) и као „тренутак човекове побуне против неподношљивог живота лишеног достојанства, а некад и извесна одбрана једног модела вредности, личног интегритета и идентитета” (2008: 430). У том смислу речи, овај чин поништења субјекта зарад потврђивања сопственог субјективитета, неизбежан је резултат претходног темељног конституисања психолошког портрета јунакиње, са акцентом на осведочењу њене вишеструке ванредности.

Уколико и на овом месту призовемо паралелу са Аником и Маром, запазићемо да се понешто од датог становишта може довести у везу и са Крнојелчевом кћери, која као да припрема *mise en scène* за сопствено

бисмо додали и о јунакињи која из чежње за самосвојношћу поступа на начин који је води самодеструкцији. Оваква позиција јунака није далеко од трагичког доживљаја.

убиство. На другом крају, упркос помисли „на неки дубок вир у ком би је нестало” (2017: 34), Мара неће одабрати пут потврде самосвојности друге две јунакиње, што се може сматрати додатним аргументом Вучковићевој тези да Андрић у овој приповеци гради драму вере⁷, а не чулности (в. 2014: 48). Опредељење за самоубиство показује се као заузимање *трагичног става* Фатиме и Анике, што значи да свест о трагичном постоји и да управо она постаје основ њихове самосвести (в. Јасперс 1984: 239). Из тога произлази и још један одговор на питање зашто Мара, иако дубоко несрећно биће, није и трагичка јунакиња. Реч је о недовољности патње и смрти као таквих.

За праву свест о трагичном човек мора да „властитим деловањем проузрокује, прво, своје падање у замку, а онда затим, кроз неизбежну нужност, своје властито уништење” (Јасперс 1984: 240). У причи о Мари, турској милосници, нема места за потврду субјективитета кроз трагичку самосвест, јер нема ни трагичке погрешке. Суочење са „светом као потпуно и у сваком погледу злим” (Стојановић 2012: 35) и једновремени о(п)станак у њему показују се немогућим за крхко и незлобиво створење без икакве чврсте животне потпоре, притом вишеструко оптерећено укрштајем срамног наслеђа, инфериорног социјалног положаја и непојамних историјских превирања. Сходно оцртаним околностима, читаоцу је дато пре свега да прати трагове опредмећивања женског бића, које почиње Вели-пашиним деиктичким упућивањем на своју наложницу у средњем роду⁸, наставља се у опису његовог одласка, наративно упризореног преломљено кроз Марину перцепцију⁹, а завршава у болном вапају напаћене душе упућеном Госпи¹⁰. Међутим, могуће је поставити питање о природи Мариног исклизнућа из здраворазумског оптрајавања у свету након последње повреде њеног бића у изговарању те непроболне речи – *милосница*. Остаје отворено да ли је лудило као раскид са светом као царством злих

⁷ О асоцијативном премрежавању текста приповетке хришћанским појмовима и представама врло упутно говори и Љубиша Јеремић (в. 1992: 367–369).

⁸ „Оно ће у идућу недјељу, кад вам буде молитва, да дође опет; и не буде ли мјесто и дочек као и за свако друго женско...” (2017: 19)

⁹ У Мариној визири паша одлази, срамота остаје, те у том прелому свести долази до поистовећивања свога бића, јер он „Одлази – оставља” (2017: 19), са срамотом која остаје. Као кулминаторна тачка, са (само)валоризујућим предзнаком, у том опису издваја се реченица – „Води коње и слуге и псе, а њу оставља” (2017: 29).

¹⁰ „Покриј ме, Госпо драга, не дај! Заклони ме од свих, од свих... Свукуд су ме водили, код Турака и код наших. Свуда су ме гонили. Ништа не знам. Нисам крива. Не дај ме!” (2017: 61) Мара се показује као инструмент туђе воље у туђим рукама, у духу Андрићевих речи из есеја *О причи и причању*, бачена у океан постојања, а немоћна да издржи све непредвидљиве и непредвиђене сударе ван сваке мере сопствених снага, а још теже своју мисао свему о томе.

обрета и губитак власти здравог разума, уједно и покушај успостављања власти над својим целокупним бићем, у посведочавању његове једине и трагично болне истине.¹¹

На другој страни је пак трагички неспоразум на релацији Аника – Михаило, који је попримио егзистенцијално угрожавајући карактер у својој неразрешивости и немогућности надилажења. Аника, у субјективној перцепцији ствари већ погаженог поноса, као „горда душа ће радије узвратити тако што ће игнорисати норме културе, прекршиће моралне забране и пркосити осудама због саблазни, чак ће те осуде тражити – изазивати их, само да не окрњи свој понос” (Стојановић 2012: 111). Аутодеструктивни потези у игри *цизлије вишеградске* (2017: 157) срачунати су тако са свесном мишљу или подсвесном слутњом о одсуству сваке могућности опроштаја себи и(ли) ономе који је ту сурову игру љубави и мржње својим троструким одбијањем иницирао.

У овом светлу долазимо до најузвишенијег принципа трагедије – смрти. Поетички постулат трагичког каже да јунак „мора пропасти, али у катастрофи бити дивнији но икад раније; несрећни крај мора бити неизбежан”, а пропаст „неминовна ма за шта се јунак определио” (Кауфман 1989: 238). Међутим, за саму срж трагичног феномена „није неопходно да страда сам човек, својим постојањем, или животом”, већ да нешто у њему буде уништено: „какав план, какво хтење, снага, добро, вера” (Шелер 1984: 142). Овај концепт најоучљивији је у контексту модерне трагедије, у којој према Сузан Лангер, драмски лик „кад досегне границу менталног и емоционалног развоја, долази до пораза, било у смрти или, [...] у очајању, које је једнаковредно са смрћу”, репрезентујући смрт јунакове душе (према Козак 2010: 181). Управо овај квалитет неизбежности и неразрешивости понела је лепа Авдагина кћи, осетивши „у себи сву страхоту смрти и сав ужас живота у срамоти” (1963: 114). Да у својој мисли није подлегла трагичној заблуди, потврђује нам судбина Фати умногоне сличне Станковићеве јунакиње – Софке ефенди-Митине (*Нечиста крв*).

Повест ове јунакиње, упрошћено посматрано, плете се око исте окоснице – између болног „не” и необоривог „да”. Иако „од страсти устрептало биће”, Софка је, као и Фата, „у исти мах и биће чијом вољом управљају [...] породични и морални обзири”, и чији се поступци „не мотивишу помоћу једног, него помоћу два реда различитих, па и супротстављених побуда” (Петковић 1988: 128). Међутим, специфично, трагичка стилизација у овом роману сплетена је са поступком лажне мотивације (в.

¹¹ „Викала је кроз плач и на сав глас. А глас јој је био *измијењен*, однекуд из грла, *јасан и одлучан* какав *никад дотад није имала.*” (2017: 61; истицања М. Ћ)

Петковић 1988: 89) и условљена трагичном заблудом у коју Софка упада верујући да отац продаје кућу, а не њу. Једновремено, контрастивна линија покреће и питање избора и трагичне жртве. Станковићева јунакиња, неће као Фатима своју слободну вољу потврдити у самоубиству, већ у другом виду самодеструктивне побуне – свесном жртвовању себе поретку и породици у животу, што у бити није ништа друго до смрт само у свом мучнијем и свирепијем облику¹². Читајући последње редове *Нечисте крви*, постаје потпуно уочљиво да је, без обзира на избор, исход неминовно исти.¹³

Уз претходно речено, треба имати на уму да трагичко, представљајући биће у неуспеху, не нуди представу изгубљеног телоса, већ управо супротно – до краја осећаног и доживљеног (в. Јасперс 1984: 239). У тренутку свог највећег страдања, које истовремено представља самопотврђење и самопоништење, и Софка и Фата нуде слику величанствене узвишености човека у поразу¹⁴, доказујући да „победа није у ономе што потврђује живот, већ у оном ко подлеже” (Јасперс 1984: 244). Ту и јесте суштинско образложење Хегеловом ставу да трагедија у коначници носи измирење, али не и хармонију. Измирење се примарно дешава у самом јунаку кроз суочење са граничном ситуацијом и прихватање коби као своје истине, а потом и као спољашње осећање катарзичног очишћења масе, која сведочи нечему изван уобичајеног профаног поретка ствари, јер „*нема трагике која би била без трансцедентности*” (Јасперс 1984: 239). Хармонија мора изостати, нарочито у модерном осећању, јер поредак вечите правде не бива потврђен страдањем изузетног јунака, већ у човекову душу бива уписана меланхолична запитаност над судбином сваке лепоте у свету ужасних неспоразума.

Природу трагичног (са)осећања које се јавља пред неминовношћу страдања изузетног бића најбоље предочава Ђорканово држање. Као је-

¹² Тога да „том својом жртвом толико *убија себе*” (Станковић 1970: 127, истицање М. Ђ), свесна је и сама јунакиња. У том кључу, посебно је значајно једанаесто поглавље романа у ком се предочава трагички набој Софкиног промишљања сопствене жртве и потврђивања личне самосвојности и ванредности кроз њу.

¹³ Треба истаћи и да се Андрићево и Станковићево трагично осећање додирује са историјским и социјалним контекстом. Они показују да „жене у оваквим заједницама живе животом који свако може да присвоји. Једино што жени припада у овоземаљском животу јесте смрт” (Глишић 2013: 316). Она на Балкану, у патријархату, без верског ексклузивитета, једину власт над својом судбином може остварити кроз смрт и жртву као две највеће трагичке супстанцијалности.

¹⁴ Како Новца Петковић истиче, говорећи о трагици Софкиног *силаска*, а што се речју може приписати и Андрићевој јунакињи, „жалосна судбина, уосталом, не би се ни могла дати као трагично интониран пад у један груб и суров (сељачки) свет кад њена [Софкина] чула и емоције не би били од вишег реда”. (1988: 153)

дини одговор на ружно љубопитство света „чији је живот празан, лишен сваке лепоте и сиромашан узбуђењима и доживљајима” (1963: 116), нуди се опрезно снебивање, одмерено ћутање и сјај у оку онога ко је сведочио нечем вишем и од себе и од трагичне судбине дављенице. Нимало случајно Андрић ову повлашћену улогу прибавља свом „лутајућем” јунаку, чија се наративна биографија уобличава фрагментарно кроз низ књижевних остварења.

Салко Ћоркан је, како ћемо из каснијег приповедног тока сазнати, јунак који у односу на грубу касабалијску површност показује, иако деградирани својим маргиналним социјалним статусом, изузетну осетљивост и пријемчивост за садржаје више вредности. Његов ход по залеђеној огради, који прераста у магичну игру са онтолошким симболичким предзнаком, један је „од блиставих тријумфа слободе духа над опскурним диктатом чаршије и касабе” (Брајовић 2015: 169). Он је такође јунак који ће се загледати „у девојку која је играла на жици” (1963: 205), што је изузетна метафора Ћорканове способности да интуитивно снажно осети, разуме и проживи тзв. стања „на прагу” и њихову дубоко угрожавајућу, али и животодавну моћ. У контексту његовог држања пред прекомерношћу несрећног удеса Фате Авдагине, препознаје се катаризично дејство трагичког. У херменеутичкој филозофској поставци Ханса-Георга Гадамера то дејство се остварује као „пристајање на трагичку сету”, која се „не односи на трагички ток догађаја као такав нити на праведност судбине која сустиже јунака, већ значи метафизички поредак бивствовања који важи за свакога” (2011: 186). Трагичка афирмација коју Ћоркан осећа постаје вид надилажења дисконтинуираног трајања сваког бића у „смисаоном континутету у који он себе смешта” (Гадамер 2011: 187) пред монументалношћу увида у транседентно.¹⁵

На формалном плану класичног античког обрасца, у контексту поменутог смиривања и разрешења тензије у херојској пропасти онога који је морао пасти, значајну улогу за себе прибавља идеализовани посматрач у виду хора, који представља „трајно средство ублажавања и поравнања,

¹⁵ Издавање јунака коме се прибавља позиција повлашћеног, представља једно од општих места у Андрићевом стваралаштву. Исту функцију препознајемо, нешто мање развијену, у лику кајмакама Алибега из *Аниких времена* или, сасвим успут назначено, у лику Маријана из *Маре милоснице*. У извесном смислу речено и слушкиња Јела (*Мара милосница*), са својим виталистичким стоицизмом, који пркоси личној и колективној несрећној судбини жене у свету суровог и свирепог насилништва над њом, и сажима се у сазнању да „од ријечи нема користи ни од људи помоћи” (2017: 63), стоји на повлашћеном гносеолошком полазишту, с том разликом да њено „више знање” не произлази из загледаности у транседентно, већ из чистог и тврдог искуственог реалитета.

које је гледаоца водило мирнијем посматрању и у неку руку му олакшавало осећање бола” (Шелинг 1984: 35). У модерном обрасцу ће, на примеру Андрићевог и Станковићевог романа, ту повлашћену позицију поравнања задобити уметност – кроз реч завештану вечности у песми „о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна” (1963: 116), односно кроз запис о себи у виду шаре на чистом и меком пепелу као траг нежних потеза руке оне које више одавно нема¹⁶ (в. Станковић 1970: 242–243). Имајући у виду да хор као фигура симболичког представљања укида сваку произвољност и случајност приказаног, интересантно је приметити како се у истом кључу додирују прича и историја у модерном обрасцу, што је посебно значајна тема Андрићевог поетичког проседеа. Реч, песма, прича са својим митским исходиштем у додиру са историјом остварују захтев да „индивидуална и интимна перспектива буду универзалне” и да у свом досегу обухвате целину конструисаног приповедног света (Јерков 1999: 192). Такође, приметно је како се на ободу Андрићеве приче често сусрећу у извесном смислу заборав, немост и смрт са причом као животодавном егзистенцијалном силом, док је у самој сржи одраз набоја *речи која убија* и *речи која живот значи*. Несмотрено изговорена реч окидач је удеса Фатиме, Анике и Маре, а прича која остаје иза прве две јунакиње гарант одржања неког вишег поретка ствари, док на другом крају пресечена реч о Марином животу носи назнаку оног питања које ће се симболички реализовати у роману *Проклета авлија* – оног које „више није има ли живота после смрти, већ има ли живота пре ње” (Јерков 1999: 193).

Закључна разматрања: трагичко као испит с(а)вести

Напоследку, из свега претходно реченог недвосмислено је уочљиво да је модерност трагичком доделила нов квалитет кроз питања субјекта, индивидуалитета промишљеног у себи и психолошких преокупација, те да је у читавом том процесу морао бити изгубљен један део непосредног суочавања са поретком ствари без икаквих накнадних „тумачења”, који је нудила класична трагедија. Сходно томе неминовно је дошло до померења унутар темељних појмова трагичког – извора трагичке радње и природе трагичке кривице, услед чега је део, антици својствене, неизмерности и дубине туге, морао уступити место модерном осећању бола. На темељу тог померања мотивације коби ка психолошким упориштима и унутрашњим

¹⁶За детаљан увид у симболички и смисаони значај како истакнутог сегмента из романа *Нечиста крв*, тако и осталих аспеката изградње Софкиног лика за остваривање континуита модерног српског романа в. Петровић 2020.

просторима (под)свести, као значајни појављују се и аспекти перцепције сопства спрам другог, субвезивности позитивног концепта личности, као и дискурзивне уобличености јунака кроз тишину. У вези с тим препознаје се и значајан симболички потенцијал сусрета приче и смрти, те егзистенцијалне вредности коју уметност себи прибавља унутар фикционалног света. Ипак, имајући у виду истакнуто, све упућује на закључак да, иако поетички концепти модерних епоха и појединачни стваралачки кредо мењају, и по природи ствари морају мењати, рухо трагичком концепту, све док остају живи и неповредиви њени основни темељи, на које смо више пута указивали, трагичко надвладава сваку свест о рушилачком протоку времена, барем дотле док у себи имамо толико естетске осетљивости да га препознамо и доживимо.

ИЗВОРИ

- Андрић 1963: Иво, Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд: Просвета.
Андрић 2017: Иво Андрић, *Приповетке: Српска књижевна задруга, Београд, 1931*, прир. Зорица Несторовић, Београд: Задужбина Иве Андрића.
Станковић 1970: Борисав Станковић, *Нечиста крв. Коштана*, Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.

ЛИТЕРАТУРА

- Брајовић 2015: Tihomir Brajović, *Groznica i podvig*, Beograd: Geopoetika.
Бредли 1984: A. S. Bredli, „Hegelova teorija tragedije”, у: Zoran Stojanović (priir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 58–74.
Вучковић 2014: Радован Вучковић, *Ликови жена у Андрићевом делу*, Београд: Свет књиге.
Гадамер 2011: Hans-Georg Gadamer, *Istina i metod. Osnovi filozofske hermeneutike*, Beograd: Fedeon.
Глишић 2013: Наташа Глишић, „Трагика лика и контекст историјског дискурса”, у: Branko Tošović (ur), *Andrićeva Čuprija*, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Beogradska knjiga, Svet knjige, 313–324.
Ђукић Перишић 2018: Жанета Ђукић Перишић, „Самоубиство у Андрићевом делу”, у: Миро Вуксановић (ур), *Дело Иве Андрића*, Београд: САНУ, 427–440.
Јасперс 1984: Karl Jaspers, „Tragično znanje”, у: Zoran Stojanović (priir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 232–248.

Јеримић 1992: Љубиша Јеримић, „Трагично виђење у Андрићевим приповеткама”, *Књижевна историја. Часопис за науку о књижевности*, год. XXIV, св. 88, 353–370.

Јерков 1999: Александар Јерков, „Неизрецива мисао смрти и неизменљиво у *Проклетој авлији*: смисао Андрићеве поетике”, *Свеске Задушнице Иве Андрића*, год. 18, св. 15, 185–229.

Кауфман 1989: Valter Kaufman, *Tragedija i filosofija*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Кјеркегор 1984: Seren Kjerkegor, „Odras antičke tragike u modernoj tragici”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 93–113.

Клоц 1995: Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Beograd: Lapis.

Козак 2010: Jozef Kištof Kozak, *Privlačna fatalnost: subjekt i tragedija*, Beograd: Službeni glasnik.

Лукач 1978: Đerđ Lukač, *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd: Nolit.

Милошевић 1965: Nikola Milošević, *Negativni junak*, Beograd: Vuk Karadžić.

Несторовић 2007: Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи: трагички јунак у српској драми XIX века*, Београд: Чигоја.

Петковић 1988: Новица Петковић, *Два српска романа: студије о „Нечистој крви” и „Сеобама”*, Београд: Народна књига.

Петровић 2020: Предраг Петровић, „Станковићев роман о лепоти”, *Књижевност и језик*, LXVIII/1, 27–40.

Радовановић 1987: Miroslav Radovanović, „Fatalno prevazilaženje apsurda. Antropološki esej o junakinji romana *Na Drini ćuprija*”, *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, god. 31, knj. 62, broj 9/10, 292–300.

Сонди 2008: Петер Сонди, *Студије о драми*, Нови Сад: Orpheus.

Стојановић 2012: Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Београд: Филолошки факултет.

Фројд 2006: Sigmund Frojd, „Ego i id”, u: Sigmund Frojd, *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*, Beograd: Fedon, 75–125.

Хегел 1984: G. V. F. Hegel, „O tragediji”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 38–57.

Шелер 1984: M. Šeler, „O fenomenu tragičnog”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 138–157.

Шелинг 1984: F. V. J. Šeling, „O tragediji”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 27–37.

Шлегел 1984: A. V. Šlegel, „Suština grčke tragedije”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 75–84.

Milica T. Česarević

TRAGEDY OF THE AVDAGA'S DAUGHTER FATA

S u m m a r y

In the paper we read the eighth chapter of Andrić's novel *The Bridge on the Drina* [*Na Drini ćuprija*] in the light of the poetics of tragedy. Tragic aspects of the narrative about the main heroine of the chapter, Fata, are observed in the range of three crucial questions: tragic conflict, tragic flaw, and position of the tragic character, while special attention is devoted to the phenomenon of fate. Since the depiction of these elements is conditioned by the stylistic currents of the epoch, we pay special attention to comparative insight into the various modern responses to the heritage of antiquity. In addition to achieving a broader insight into the introduced problem, another important comparative line is established by observing two more of Andrić's female protagonists: Anika (*Anika's Times* [*Anikina vremena*]) and Mara (*The Pasha's Concubine* [*Mara milosnica*]), but also the main heroine of Stanković's novel *Impure Blood* [*Nečista krv*].

Keywords: Ivo Andrić, *The Bridge on the Drina*, Fata, poetics of tragedy, antiquity, conflict, flaw, character, fate.