

Ана Д. Стевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд
ORCID-ID 0009-0009-4454-9736

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 05. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ГОТСКА ИМАГИНАЦИЈА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА

У раду се анализирају конститутивни чиниоци готске фикције Иве Андрића. Готски хронотопи, мотиви, сликовност и јунаци јављају се у појединим његовим приповедачким остварењима, творећи целовите готске наративе (*Жена од слонове кости*, *Екскурзија*) или приповести са елементима готика (*За логоровања*). Испитиван је начин њиховог уобличења, њихова функција, ефекти, психолошке и идеолошке импликације, а закључено је и понешто о позицији коју ови готиком инспирисани фикционални светови заузимају у Андрићевом приповедачком опусу.

Кључне речи: готска фикција, готски простор, готско време, готски антијунак, *Жена од слонове кости*, *Екскурзија*, *За логоровања*, Иво Андрић.

Чини се да и данас, у ери интересовања за рубне културне феномене, често сведене на пукe књижевноисторијске куриозитете, здружене с профанизацијом дотадашњом традицијом утврђених вредности и афирмацијом и хиперпродукцијом хетерогених, ускоспецијалистички усмерених истраживања, има нечег бласфемичног у чину повезивања готске фикције с именом и делом Иве Андрића. Ову херменеутичку авантуру отуда је дозвољено започети једном импресијом. Први сусрет са фикционалним светом приповетке *Екскурзија* окончан је у знаку зачудности

* adstevic91@gmail.com

пред својеврсним открићем: *да ли је Андрић заиста написао једну готску приповетку?* Неверица пред оним што се, на концу, испоставило као више но очигледно¹ проистиче из неколиких предубеђења. Најпре, из академски (несвесно) наметнутог зазора да се уважи (пре)висок степен коинцидирања тривијалне књижевности и канона. Упркос Бахтиновим културолошким и књижевнотеоријским открићима на пољу хибридности и хетероглосије, и њиховој дефинитивној теоријској асимилацији у академском дискурсу, још увек, изгледа, па и у најинтимнијим читалачким доживљајима, нешто е(с)т(ет)ички не штима када се, ничеовски казано, један аутор аполонског дигнитета какав је Иво Андрић „послужи” достигнућима жанровске литературе, све и да то учини пародијски.²

Друга врста предубеђења тицала би се не само имица конкретног ствараоца, већ и одређених поетичких особености његовог дела. Етаблиран као настављач велике традиције реалистичког приповедања с једне и као баштиник наслеђа усмене уметности речи с друге стране, уклопљен и од стране критике и науке укалупљен у шири контекст српске књижевности као писац митско-историјске инспирације и епског замаха, великих тема и великих прича, а сходно свему томе и као маскулинистички профилисан приповедач (Т. Брајовић), Андрић, на први поглед, није ни у најмањем дослуху са опскурном, амиметичком, неомитологизованом сликом света, шокантним ефектима, морбидном естетиком, наративним сензибилитетом на граници доброг укуса и, на концу, изразитом феминизираношћу готског дискурса.³

Трећа врста предубеђења односи се на одређени интертекстуални/цитатни континуитет за који верујемо да постоји у српској књижевности: готска имагинација је, наиме, делатна у историји српске литературе кроз прожимање и дијалог са епохама, ауторима и покретима који у основи деле

¹ Не само да је очигледно, већ је несумњиво да *Екскурзија* није усамљени случај у Андрићевом приповедачком опусу. Индикативно је, међутим, и да ствар буде још дубиознија, да Андрићев однос према готској фикцији *нема* пародијске конотације.

² И када пародира, наш писац пародира сам врх књижевног канона (уп. пародију усмене традиције у *Путу Алије Ђерзелеза*).

³ Истраживање обављено седамдесетих година прошлога века у Америци (в. у: Holland, Sherman 1977: 281) показало је да је за оновремену хиперпродукцију готских романа и прича (које су такође махом писале жене) заслужна читалачка публика састављена од жена старосне доби између тридесет и четрдесет година. То је ситуација која се није много променила од самих зачетака готика, два века раније, у Европи, када је овај жанр исто тако био омиљенији међу женском популацијом. Феминизираност готске прозе огледа се и у чињеници да су њени протагонисти често јунакиње. Не и најмање важно: готик је жанр у чијем су уобличењу и развоју најдиректније учествовале управо ауторке Мери Шели, Ен Редклиф, сестре Бронте. У историји светске књижевности вероватно да не постоји жанр у чијем су иновирању и стандардизацији жене имале пресуднију улогу.

заједничко интересовање за мрачне, ирационалне и понорне димензије стварности и субјективности. На линији (црни) романтизам⁴ – фолклорни/фантастични реализам⁵ – стваралаштво Милоша Црњанског⁶ – авангарда/надреализам,⁷ готик је жива и плодотворна традиција, али – изузев фолклорног реализма који се у неким аспектима подудара са Андрићевом визијом света и причом о свету – то није магистрални поетички ток којем бисмо прикључили писца *На Дрини ћуприје*. Па ипак, Андрић је, треба то одмах рећи, написао (чак?) две готске приповетке и бар још једну која садржи одређене готске мотиве и елементе са кључном улогом у њеној структури.⁸ У том смислу, рад настоји да одговори на питање у каквој су вези готска фикција и Андрићево стваралаштво. Да ли је Андрић писац и готске имажинације?

Неколико речи о оклеветаном готику. У питању је превасходно романескни жанр чији је настанак датиран у 1764. – годину објављивања *Отрантског замка* Хораса Волпола. Према речима Дејана Огњановића, овај роман, из данашње перспективе наиван и неспретно изведен, инаугурише основне моменте који и данас карактеришу типичне форме готика: типски амбијенти (злокобни замак, манастир или самостан, тајни пролази, катакомбе, гробнице), световни (сукоб друштвеног и индивидуалног) и натприродни мотиви (сабласти, породична проклетства, оживели портрети, који се уклапају у једну посве хришћанску космогонију), конвенционално уобличени јунаци (зликовац као отпадник од друштва и протагонисти-праведници), карактеристична реторика и њени ефекти (поистовећивање перспективе јунака и читаоца (иако је приповедање начелно у трећем лицу), сужавање перспективе, специфично употребљене ретардације и суспензије, а све са намером да се изазове шок, страх, језа, ужаснутост код читаоца).⁹

„Ужасна тишина, нагли налети ветра, шкрипање зарђалих шарки, лавиринт, тама, тајанствени шумови, одјец, уздаси... све су то мотиви које Волпол није измислио, већ је преузео из дотадашње књижевности, али их је нагомилао у знатно већем броју и организовао их на особен начин, помоћу побројаних реторичких средстава, у складу са новом естетском намером (изазивање страве) и тако је, практично,

⁴ Мислимо превасходно на песничко, приповедачко и драмско дело Ђуре Јакшића али и на неке песме и драме Лазе Костића, какве су *Спомен на Руварца* и *Максим Црнојевић*.

⁵ Глишићеве приповетке *Глава шећера* и *После деведесет година*, између осталих.

⁶ У распону у којем Црњанског разумевамо као аутора (пред)романтичарског сензибилитета.

⁷ О надреалистичкој фасцинацији готиком в. у: Andonovski 2017: 82–112.

⁸ Хипотеза да се још неке, овде необрађене, па чак и антологијске Андрићеве приповетке заснивају на готском доживљају света изнета је и појашњена у закључку рада.

⁹ В. детаљније у Ognjanović 2012.

зачео поетику хорора као жанра дефинисаног стравом као жељеним учинком текста организованог у складу са мотивиком и реториком најприкладнијим за ту сврху” (Ognjanović 2012: 188–189).

Истовремено, све су то мотиви који ће се кроз дугу и сложену историју готске књижевности пролазити кроз разноврсне трансформације, како у поетичком, тако и, симултано и узрочнопоследично, у идеолошком смислу.¹⁰ Тако на пример, са појавом романтизма који, узгред буди речено, изравно коинцидира с готиком, долази до метаморфозе једнодимензионалног лика зликовца у амбивалентну фигуру (нпр. лик Франкенштајновог чудовишта Мери Шели), Ен Редклиф уводи сада већ тако карактеристичне исцрпне описе језовитих хронотопа, док Едгар Алан По и сестре Бронте „премештају” готске заплете из временски и просторно измештеног средњовековља у америчку савременост, односно грађански породични оквир викторијанског доба, што је процес који ће довршити Дикенс у својим гротескним фантазмагоријама сабласне деветнаестовековне метрополе (Andonovski 2017: 93). „Нови контекст за нуминозно” (Ognjanović 2016: 314) условљава и нову слику стварности: натприродне појаве губе своју вредност и примат као такве, а фантастика уступа место узнемирујућој визији реалности која је већ по себи „ишчашена” и застрашујућа.¹¹ То је позиција која је, свакако, далеко од оне потекле из ране фазе готика, где наднаравни елементи заплета у епилошком хеппиенду подлежу накондним емпиријским дискредитацијама и рационализацијама.

Седамдесете године прошлог века доносе живо занимање за проучавање готске фикције, а тиме и потребу за њеном ревалоризацијом. Ово занимање траје до данас, када се чини да на Западу деветнаестовековни готик коначно бива лишен компромитујућег атрибута тривијалне књижевности.¹² Уз искуство психоанализе, марксизма, сексуалне револуције,

¹⁰ У анализи Андрићевих приповедака покушаћемо да уважимо све посебности како раног тако и зрелог готика и, када сама грађа то захтева, поетику хорора, не оптерећујући притом текст сувишним књижевноисторијским експликацијама везаним искључиво за феномен готске књижевности.

¹¹ Треба, међутим, имати на уму да се паралелно са овим процесима дестабилизације фантастичног одиграва и рађање хорор књижевности у којој су домени страве, ужаса и свакојаким бруталности, као и фантастике, дати радикално експлицитније, па се често готик сматра и његовом прототипском фазом. Прегледни карактер увода захтева да причу о готској фикцији кудикамо уопшtimo, генерализујемо и поједноставимо. За детаљнији, упућенији и акрибични увид у назначена питања упућујемо на студију Дејана Огњановића *Поетика хорора*.

¹² С пуним правом, неки теоретичари сматрају да је готски тип романа одиграо пресудну улогу у иновирању романескних облика, како у моменту када се појавио, тако и у 20. веку, посредством утицаја који је имао на авангардне романописце (о томе детаљније у: Andonovski 2017).

феминизма, Бахтинове теорије жанрова и дијалогизације, филмске уметности, деконструкције и студија културе, долазило се до сазнања да се иза неретко клишетизираних готских заплета и мизансцена сачињених од запоседнутих замкова, вампира и прогоњених девица, крију, као у каквој алегорији, приче о судбини модерног субјекта и Западне цивилизације. Девијантни готски наративи, према овим теоретичарима, на првом месту изражавају анксиозност модерности и то у моменту када изгледа као да је светлост Разума и просвећености коначно освојила свет. У томе је препозната готска субверзивност, еквивалентна оној уметничкој, филозофској и научној која ће теоријски бити артикулисана тек двеста година касније – постмодернистичкој.

Оно што, међутим, савремени проучаваоци често пренебрегавају у својој жељи да конструишу идеал(изова)ну, културноутопијску слику готика као бунтовног рођака реализма и директног потомка субверзивних уметничких пракси двадесетог и двадесетпрвог века (Gomel 2014: 11), јесте чињеница да су се ови револуционарни импулси готских аутора вероватно врло мало или нимало тицали. Горенаведена тумачења су, у најбољем случају, део *политичког несвесног* жанра и њих свакако ваља имати у виду поводом анализе Андрићевих приповедака, јер се, несумњиво, исти облици политичког несвесног и у тим делима објављују, одјекујући као семантичка резултанта рабљења готског „језика”. Ипак, чини се да у готској фикцији постоји нешто много важније што је Андрића привукло баш овом жанру, а то је чињеница да је за остваривање готских ефеката нужно исприповедати солидну, живу и узбудљиву причу. У сусрету са готским фикционалним светом, читалац се мора идентификовати, уживети, постати интегрални део тог света; аутор не сме оставити простора за скепсу, неверицу и дистанцу. А само вешто, уверљиво и сугестивно испредена приповест леди крв у читаочевим жилама: имагинарни књижевни светови тада постају стварност. Због тога се у испитивању начина на који писац конструише готске заплете највише има узети у обзир њихов однос са, условно речено, реалистичким уоквирењима одабраних приповедака, будући да је управо тај пресек посве контрастираних стилско-реторичких, светоназорних регистара и *режима истине*, међу којима је онај други (реалистички) Андрићу свакако ближи, извориште готских ефеката. То је истовремено место сусрета типично андрићевских наративних преокупација и основних готских тематско-мотивских упоришта, где повлашћени статус имају историја, психологија и фигура жене.

Напошетку, ваља упозорити: у досадашњим бављењима животом и делом нашег нобеловца, нисмо наишли на податак да је Андрић читао

готску књижевност. Оно што је извесно, јесте да је био страствени чита-лац Бодлера, песника за чију је поетску осећајност готски доживљај света Едгара Алана Поа био безмало пресудан. Још једна карика између готске литературе и Андрића могла би бити и прозна остварења Антуна Густава Матоша, једне од утицајнијих фигура у Андрићевој не само стваралачкој биографији. Уместо о непосредним читањима, утицајима и дијалозима, можда би пре требало говорити о некој врсти парадоксалне интертекстуалности (А. Јерков), у оквиру које два по свему различита литерарна феномена комуницирају у жељи да проговоре о стварности као о нашој највећој мистерији.

Готски простор у *Жени од слонове кости*

Поимањем Андрића искључиво као аутора специфично звуковске, реалистичко-миметичке, историографско-референцијалне провенијенције, занемарује се један број његових приповедака које бисмо у ширем смислу могли одредити као фантастички мотивисане, будући да су елементи фантастике, хорора или неког другог вида одступања од уобличења слике света сходно теорији одраза, често наткриљени сном или халуцинацијом. Шта је оно што, међутим, андрићевску ониричку фантастику разликује од слично уобличених приповести какве налазимо у, на пример, фантастичном реализму, где се садржаји сна или халуцинације појављују у виду тек привременог, субјективног и илузорног напуштања чврсто успостављене концепције реалности која се, линијом гносеолошко-епистемолошког стапања хоризоната свезнајуће наративне инстанце и имплицитне фигуре читаоца, неретко у иронијском духу, идеолошки реafirмише?¹³ Јер, приповетка *Жена од слонове кости* и започиње једним баш таквим маниром реалистичке прозе: иронијским дистанцирањем приповедача од теме приповедања која се темељи на невероватним и бизарним догодовштинама нискомиметски маркираног јунака. То дистанцирање изведено је такође традиционално: дијегетичким раслојавањем наративне целине кроз увођење двојице приповедача у првом лицу, при чему је функција првог у томе да, огласивши се у само једној, уводној реченици, сугерише потенцијалну неистинитост анегдоте иначе исприповедане тако да се у

¹³ На уму имамо *Браћу Карамазове*, где је Иванов сусрет са ђаволом објашњен његовим нервним растројством и дотад од очију читаоца брижљиво скриваном болешћу, док су, на пример, у антологијској *Глави шећера* Милована Глишића фантастични догађаји оправдани привремено измењеним стањем свести јунака. На сличан начин структурисан је и сказ гогољевског типа негован у српској књижевности, као и сама готска фикција у најранијим фазама њеног утемељења.

њену веродостојност не сумња.¹⁴ Па ипак, могуће је запитати се да ли, упркос оваквом устројавању наративних токова, Андрићева прича *делује* на нешто другачији начин од њених деветнаестовековних претходница.

Мимо „објективистички” постављеног оквира приповетке, у самом њеном језгру – онирички мотивисаним епизодама – препознају се одједи још једне традиције: традиције готске литературе. Тачније, заплет *Жене од слонове кости* организује се унутар спацијалних координата који су, у мањој или већој мери преображени, не само алузивни већ се и директно структуришу као топоси готика. И премда је приповетка из 1922. године лишена како јасне географске конкретизације (не реферише се ни на један реално постојећи топоним) тако и дескрипције места у којима се радња одвија (нема ни трага опсежнијем опису урбаног пејзажа, ноктурналног амбијента или ентеријера самачког стана у којем, кроз сан, фигура жене од слонове кости волшебено оживљава),¹⁵ њена просторна организација се, путем детаља или дискретно назначених, субјективно пројцираних атмосферично-амбијенталних обележја, открива као недвосмислено готска.¹⁶ Ако су Дикенс и Бодлер први „мапирали лавиринтску топографију новог града у којој су конвенционалне дистинкције унутра/споља, јавно/приватно, сопство/Други проблематизоване и друштвеним и технолошким променама” (Gomel 2014: 3), онда је Андрић вероватно први писац српске

¹⁴ Залог те веродостојности представља завршна реченица приповетке која фигурира као устаљени, формулаични исказ потекао из усменог (демонолошког) предања, чија основна улога и јесте у томе да посведочи неупитној истинитости упризороног, по правилу фантастичног догађаја: „Веруј ми, и сад стрепим од ђавољег посла те ноћи” (ЖСК [238], курзив наш). Насупрот финалној формули предања, прва реченица *Жене од слонове кости* („Ово ми је причао мој пријатељ: [...] (ЖСК 233)) поникла је из другачије традиције: она се исто тако може тумачити као својеврсна формула (Иванић 1976: 171), али формула која би припадала реалистичком наративном проседеу и казу као његовом парадигматичном облику. Овде остављамо по страни питање колико и сам сказ дугује предању у погледу структурисања и дијегетичког раслојавања наратије. Утицај усмене књижености на формирање сказа свакако је неупитан, као и могућност да се он употреби у различите сврхе („Сама формула [сказа] више није могла битно утицати ни на реалистички ни на романтични карактер дјела [...]” (Иванић 1976: 171)) али у овој Андрићевој приповеци несумњиво је да се првом реченицом зазива традиција реалистичке књижевности, док последња реферише на усмену традицију.

¹⁵ Овакви описи и локализације уобичајени су у готској књижевности, јер свако ближе одређење места унутар кога се радња одвија доприноси изградњи специфичне атмосфере карактеристичне за жанр. Просторне значајке су отуда, нужне у готским романима, и конститутивни су, ако не и кључни део њиховог штимунга, али и – што је још важније – својеврсни покретачи радње, док су у реалистичким романима оне или неутрални оквир фабуле или статична локација великих историјских догађаја (Shymchyshyn 2021: 16).

¹⁶ Град као маглом обавијен лавиринт или тамница из које је немогуће побећи и сеновита самачка соба овде упадљиво неприкладно називана *кућам*, део су типичне сценографије зрелог готика.

књижевности који је довео у везу такав доживљај метрополе са готским сентиментом и декором.

Оно што је, међутим, много важније од саме сценографије, односно пуког *места* у којем се радња одиграва, који, уосталом, код Андрића и јесте дат само на нивоу фрагментиране и кроз текст распршене скице, јесте конструкција *простора* као поља деловања идеолошких сила каквим се он открива у *Жени од слонове кости*:

„Замахнух и бацих жену свом снагом на улицу, и застадох, ослушкујући како ће да падне и прсне. Чекао сам, али сам чуо само како ми мукло бије срце, чуо сам и свој кратак, чест и одмерен дах, али нисам чуо да пада на камен и да се ломи жена од слонове кости. Трнци ме прођоше поново. Чекам, али жена не пада. Коса ми је на глави као лед, и боли. Погледах на мирну лампу, па на мрачну улицу. Куд је одлетела? Да ли то авети невидљиву игру воде? – То само начас помислих, јер ми се одмах поврати јасна, стара свест: да авети нема, и да је све што нам се дешава једна једина и велика стварност. Сав протрнуо, затворих прозор, седох поред лампе и сагнух главу под мишљу: да ћу је, извесно, још негде срести” (ЖСК [238]¹⁷).

Наведена сцена одиграва се након буђења приповедача-протагонисте, када се очекује да се сном децентрирани свет изнова „узглоби” у своје реално средиште. Није, међутим, случајно што се унутар овог епилошког преокрета, као тачка кулминације, појављује неочекивано и застрашујуће оглушење о закон гравитације – једног од револуционарних открића њутновске физике, тог темеља модерне науке. Тиме централни део *Жене од слонове кости* уметнички артикулише концепцију простора која је радикално антимиџетичка, с обзиром на то да реалистичка слика света почива на еуклидовско-њутновском сцијентистичко-идеолошком конструкту апсолутног времена и простора, који подразумева линеарност, каузалност и схватање историје као прогреса (Gomel 2014: 11). Уместо тога, Андрић нуди језовито-халуцинантну слику света: капиталистичку стварност као кошмар тоталне алијенације у коме, парадоксално, претерана жудња за Другим доводи до тога да Други постаје неподношљив.

Егзотична фигура жене од слонове кости евоцира управо таква политичка значења. У сентименталистичком кључу схваћена као Други који недостаје, она је заправо роба, фетишизирани објект који се *купује* не би ли надоместио стварну упражњеност места Другог. Приповедачев сан на плану имагинарног демонстрира како се искључени Други аветињски враћа као фантом, као онај који запоседа, прогања и узурпира интимни простор субјекта, што је предчено као реализација метафоре (тело Другог

¹⁷ На овај начин, обележавамо бројеве страна према следећем издању: Андрић, Иво. *Желена, жена које нема*. Београд: Просвета, 1976.

се заиста раствара, шири и испуњава простор приватности да би се приватна егзистенција јунака преточила у потпуну јавну изложеност). Однос субјекта до Другог у модернизму не може бити сентиментално-мелодрамски непроблематичан отуда што је Други, иако жељен, увек већ одбачен као опасност по унитарни доживљај сопства и реалности.

Наведена парадоксалност изражена је управо готском орнаментиком: „објективна” магловитост града из наизглед „представљачког” дела приче, транспозицијом у сан подлеже ониричкој (а)логици и трансформише се у фантастично деловање хофмановске фетишистичке фигуре која, обрушивши се на беспомоћног протагонисту, *оспољава* и метафоризује ни мање ни више него процес испуњења његове сопствене жеље у изопаченом, гротескном облику. Готска искривљеност *временпростора* приповедачевог сна, наративно опредмећена елиптично приказаним кретањем јунака кроз флуидне, протејске границе физичког света који се намах чини лавиринтски бесконачним а намах постаје клаустрофобичан, не одражава само позицију модернистичког субјекта, дијаметрално различиту од оне (пост) просветитељске. Њеним преливањем на домен јаве дестабилизује се и сама „објективна реалност” приповетке, дата у уводном делу као, премда субјективно, ипак још увек емпиријски утемељено просторно уоквирење.¹⁸ На тај начин, реалистичност Андрићеве приповетке антиградацијски „колабира”, остављајући прву реченицу приче, иницијалну формулу реализма дистанцираног приповедача, да лебди као празан, неостварени, анахрони али ипак свагда присутни, окоштали, „зомбирани” идеолошки означитељ.¹⁹ „Распета” између тог „позитивистичког” контекста, дистопијске, али још увек реалистички контурисане слике метрополе, готског простора централног, ониричког дела и његовог трансгресивног уплива на домен јаве, структура Андрићеве приповетке, могло би се рећи, *делује* не кроз детронизацију једног типа дискурса зарад устоличавања другог, већ кроз схизоидно сапостојање свих ових дискурса истовремено. По томе она и структурално „описује” позицију модернистичког субјекта, баш онако како је њени приповедачи отелотворују.

¹⁸ Претпостављамо да је у питању метропола судећи по томе што је *загушљиви град* (ЖСК 233) у коме јунак живи место сусрета различитих раса, као и по хиперболички представљеној градској вреви; Затим ту је и прецизно временско одређење – „Сећам се добро, мрак је падао” (ЖСК 233), „у јесењој магли” (ЖСК 233), детаљан попис ситних радњи које протагониста обавља у стану (ЖСК 233–234) итд.

¹⁹ И поред тога што је готска конструкција простора већма сугестивнији елемент наративе, не може се занемарити сенка скепсе којом је нијансира прва реченица приповетке отуда што она уопште и постоји у тексту, премда није неопходна: логика приповести њеним изостављањем не би била нарушена.

Вратимо ли се на наслеђене аспекте готика који ипак доминирају у приповеци, уз свест о његовом субверзивном односу наспрам владајуће идеолошке парадигме и научних достигнућа 19. века,²⁰ можемо закључити да се концепција простора у *Жени од слонове кости* значајно радикалније саодноси према духу епохе у коме дело настаје. Готска матрица је ту да обележи исклизнуће из реалистичко-миметичког, али се то исклизнуће не дешава у пољу које је хронотопично измештено,²¹ већ се одиграва управо у простору који припада савременој реалности; оно је њен конститутивни део. Пре него *Жену од слонове кости* осудимо као експресионистички експеримент или ексцесни излет у жанровску литературу, ваља се запитати не говори ли нам она нешто више о Андрићевом приповедачком опусу у целини, упркос тематско-мотивском и стилском регистру и сензибилитету који заиста и јесте некарактеристичан за аутора *Проклете авлије*. Другим речима, да ли Андрићева немиметичка концепција простора из приповедака ониричко-фантастичних, хорор садржина на неки начин коинцидира са концепцијом простора какву налазимо у оним приповеткама које бисмо могли одредити као реалистичне, или пак у романима? Питање остаје отворено за будућа обухватнија читања Андрићевог опуса.

Готско време у *Екскурзији*

Сагласно еволуцији хорор жанра и готске књижевности, према којој се теме и мотиви страве и ужаса из простора фантастике временом селе у хронотоп свакодневице, и Андрићева приповетка *Екскурзија* гради заплет служећи се немиметичким средствима, остајући притом уоквирена једном посве реалистичком сликом савременог света. За разлику од *Жене од слонове кости*, где реалистички интониран оквир и онирички уобличен централни део приповетке парадоксално коинцидирају у доживљају стварности који се показује као темељно и обеспокојавајуће амбивалентан, у *Екскурзији* је очувана јасна разграниченост традиционалне дихотомије сна

²⁰ Према мишљењу Младена Долара „Духови, вампири, зомбији цветају у ери када бисмо очекивали да су дефинитивно нестали. Доноси их модерност сама” (Dolar 1991). Реч је о томе да упоредо са демократизацијом, индустријализацијом, секуларизацијом и прогресом науке и позитивног знања које носи модерно доба, истовремено и парадоксално, долази и до појачаног интересовања за натприродно, стравично, необјашњиво, ирационално, перверзно, опсцено и патолошко; за све оно што је званични дискурс епохе потиснуо и искључио, учинио невидљивим и одсутним.

²¹ Амблематски пример ове измештености у готским романима је средњовековни замак, али је то такође и једна измештеност у ширем смислу: у просторе популарне културе и тривијалне књижевности.

и јаве са свим комплексима мотива и приповедачким поступцима који се на равни ове дихотомије и сами семантички прегрупишу. Иако је готски времепростор у обе приповетке установљен линијом ониричке мотиваације, стиче се утисак да је у познијем Андрићевом прозном остварењу за готику резервисан искључиво сан, док су онтолошке границе реалности миметички непомућене. У том гесту, могли бисмо препознати једно другачије (по)етичко опредељење од оног *политичког несвесног* имплицитно присутног у *Жени од слонове кости*.

Најуочљивија разлика међу поменутиим приповеткама јесте чињеница да су протагонисти приче из 1955. године – гимназијалке. Такве јунакиње смештене су у сасвим прикладан хронотоп екскурзије који подразумева веселу измештеност из онога што је познато и уобичајено; он у потпуности корелира са стањем свести „девојака у цвату”, чије је „буђење” (бића, тела, сексуалности) оличено у гипкости и слободи покрета, шалама, смеху и кикоту који уводним делом приче безбрижно одјекују.²² Овде је читалац далеко од озбиљности и дигнитета (додуше, како је примећено, дискретно иронизоване) теме *Жене од слонове кости* и усуда капуташа у модерн(истичк)ој метрополи. Управо супротно, хронотоп *Екскурзије* успоставља се на трагу идилично-комичног, здруживањем адолесцентске и феминине перспективе која је у хумористички нијансираном несагласју са универзализујуће управљеним и маскулино-рационалистички структурисаним гласом свезнајуће наративне инстанце.

С друге стране, опсесивна андрићевска тема – историја – појављује се као још једно дистинктивно обележје у односу на прву готску приповетку аутора *На Дрини ћуприје*. Осим што је супротстављена радикалном историзму *Жене од слонове кости*, *Екскурзија* доноси и потпуно нов третман историје, некарактеристичан за Андрићев опус.²³ Прецизније,

²² О „прикладности” говоримо из угла жанровске окоснице *Екскурзије*, која је дуг протореалистичкој варијанти тзв. *ћачке приповетке*. Жанр кроз који се може пратити смена поетичких парадигми 19. века – од романтизма ка реализму – најчешће је структуриран као прича са реалистичким уоквирењем, док је њен централни део утемељиван на „регресивним”, клишеираним романтичарским литерарним матрицама: „Живот нема самосталне вриједности ни достојанства да уђе у литературу уколико се не доведе на неки романтични образац” (Иванић 1979: 149). Са искуством поетичке и идеолошке повлашћености реализма (у смислу приповедног модуса, не стилске формације) у моменту стварања *Екскурзије*, Андрић значајно мења улоге и прерасподељује снаге: средишњи, амиметички, у овом случају готски део приповетке сада фигурира као привилегована противтежа окошталим стратегијама реалистичког приповедања.

²³ Занимљиво је приметити да је веза историографског *écriture* тако карактеристичног за нашег писца и готског уобличења теме прошлости и историје несразмерно ретка, штавише – *Екскурзија* је, колико нам је познато, усамљени случај у Андрићевом целокупном прозном стваралаштву. Његов однос према историји превасходно се може тумачити у контексту, како

она постаје окидач за настанак једног у потпуности готски конструисаног (анти)заплета и као таква, полигон је не историозофским или културолошким наративним „промишљањима”, својственим нашем писцу, већ превасходно стварању осећања страха и језе код читаоца у откривењу да се у историјским наративима *крије* нешто што је примордијално антифилософско и антикултуролошко.

Ако се у готској фикцији „прошлост враћа да би прогонила” (Вујошевић 2018: 66), поставља се питање зашто би таквој концепцији историје, доследно спроведеној у приповеци, претходио оквир који, својим хумористичким тоном, атмосфером веселе лакоће и безбрижности тинејџерског духа, као и самим јунакињама, ни по чему не наговештава тип заплета који ће уследити. Другим речима, какве то авети историје могу опседати једну девојчицу потпуно инфантилно незаокупљену, како сам увод наговештава, ичим другим до спољашњим и ефемерним сензацијама? И даље: зашто се један мртви везир, на реалистичко-миметичкој равни приче лапидарно окарактерисан тек неколиким ни по чему за имагинацију подстицајним биографским фактима, у сну „враћа” управо као најживље конструисан лик приповетке?

„Прошлост у готици није историографска реконструкција, није плод ’научног интереса’, рационалности романа, жеље да се прошлост представи као нешто убедљиво, већ је напротив присутна као нешто ’измештено’” (Вујошевић 2018 : 65). Ова „измештеност” историје у *Екскурзији* је сугерисана једним мотивом који *опализира* како на реалистичко-миметичкој тако и на ониричко-готској равни приповедања, фигурирајући притом као кључ за разумевање наративног устројства приповетке:

„Сањиве и тешке од многог хода и врелог дана, девојке су се истуширале у малом уредном купатилу, у ком је од велике чистоће и млечне светлости свака кап воде имала *опалан сјај*. А кад су одмах затим пале у пространи кревет са посве лаким покривачем и свежим снежнобелим чаршавом, на ком су седефна дугмета

је то Петар Цацић показао, предања, легенди и митова с једне и уметничкој обради историографских списа и извора с друге стране (на шта је указивао Мидхат Шамић). Немали утицај на Андрића у том смислу имали су и радови Вука Караџића са својим плутарховски инспирисаним биографијама – дакле, једна реалистичка традиција у литерарном обликовању историјско-политичких тема.

„Одсутност” готика као жанра у коме је „прошлост први пут постала темељни предмет фикције” (према Владушић 2018: 66) зачуђује управо јер је упадљиво пренебрегавање једног магистралног тока књижевног наслеђа. То пренебрегавање могло би се објаснити поетичким разлозима: Андрићева визија историје остварује се кроз приповедну стратегију „документарности” и референцијалности с једне и кроз естетику уживљавања и поистовећивања (у овом случају с прошлошћу) с друге стране. Таква визија искључује готско поимање историје које подразумева имагинирање прошлости са временске и идеолошке дистанце.

пресијавала истим *опалним сјајем* – заспале су у трен ока, обе у исти мах” (Е 199, курзиви наши).²⁴

Опални сјај, означитељ конзервативности, стерилности и ригидности духа београдске малограђанштине којој припада Анина тетка, „висока, седа и добро одевена госпођа (да, ’госпођа’, тако она назива сама себе и тако морају сви да јој кажу кад са њом разговарају!)” (Е 198), не задржава се, међутим, на једнозначности амблема. Транспонован у сан, он се преображава у *ретку кап опалне светлости* (Е 201) која повремено бљесне кроз таму Дамад Алипашине гробнице у којој је Олга заточена. Та светлост се ипак не доживљава као спас: она је пре симбол који упућује на постојање нечег узнемирујуће парадоксално сличног у београдској савремености и сновидном схематском заплету готике.²⁵

Готска „измештеност” историје у *Екскурзији* остварена је, путевима наговештеног и дискретног трансцендирања свакодневице, кроз ониричко извртање „чињеница” реалности у просторе сна: топос гробнице од културноисторијског артефакта који је посматран споља постаје клаустрофобична тамница младе Олге али и самог везира чија запечаћена и тек историографски релевантна биографија постаје најживље, отелотворено, *реално* присуство, директно угрожавајуће по егзистенцију јунакиње. *Музеји и установе* (Е 198) уводног дела приповетке у сну се трансформишу у пренаглашену и застрашујућу животност „мртве” прошлости оличену у вампирској фигури великог везира, који тек сада може одиста испричати своју повест скривену иза *црних слова на позлаћеној табли* (Е 197). „Смисао” историје је, дакле, нешто што остаје скривено у реалистичко-миметичком регистру приповетке а та скривеност је опредмећена *шестоугаоном, складном грађевином од белог камена* (Е 197) пред којом ученици зазиру али која их, истовремено, неодољиво привлачи због оног невидљивог, недохватног и *језивог* што се налази унутра. Она је мртва фасада *музеја и установа*, фиксирани или, бахтиновски речено, *монологизовани* феномен којем се може најдаље прићи у гносеолошким димензијама. Олгин кошмар демонстрација је трауматичног уласка у грађевину дискурса о прошлости као у континуирани, живи, амбивалентни процес који је заправо *зјан* у једном позитивном и хуманистичком разумевању историје.²⁶ Каузалност, линеарност и прогрес традиционално приписивани

²⁴ На овај начин обележавамо бројеве страна према следећем издању: Andrić, Ivo. *Deca*. Zagreb: Mladost, 1963.

²⁵ Прогоњена девојка/заточеница и наднаравни прогонитељ је типска ситуација готске прозе (в. у: Nogle 2012, Massé 1990: 679), као и лик демонског љубавника (Ognjanović 2016: 314).

²⁶ Ово разумевање исказано је кроз „текст превода, написаног црним словима на позлаћеној табли. (Дамад Али паша... освајач Мореје... Гази везир, високодостојни шехит... По-

историјском току и догађајима уклапају се у једну ширу, цивилизацијску визију темпоралности њутновског апсолутног времена која је, уосталом, идеолошки усађена и у поетику реализма. Отуда не изненађује што се Андрићева тежња ка другачијем погледу на историју остварује у оквирима готске имагинације која подразумева антирационалистичку и антимиметичку оријентацију у обради историјских тема.

Готска тамница, односно Дамад Алипашина гробница из које нема излаза, метафора је управо овог темпорално-хронолошког зјапа – црне рупе повесности,²⁷ а сам Турчин постаје онеобичено, застрашујуће персонификовано виђење историје дато у *Екскурзији*:

„Јест, он говори и креће се, али њој се стално чини да то из њега одјекује празнина, да се цео човек састоји од гомиле одела, накита и оружја, и да је све то мртво, празно и хладно као музејска лутка. И тај студени лутак, сав од неких шиљака и оштрина, са својим леденим дахом смрти и празнине, сад се примиче и некако већ издалека привија увлачи у њу” (Е 201).

Ако се опозиција унутра : споља појми као део традиционалне западне дихотомије и поделе на душу и тело, дух и материју, субјекат и објекат, онда се „перспективизација” Андрићеве приповетке²⁸ да читати у иронијски первертованом, готском кључу: у њој је ова дихотомија још увек начелно присутна, али темељно превреднована. Унутрашњост није трансцендентна нити се заснива на идеји некаквог апсолута (било у религијском или у фихтеовско-хегеловском смислу); она се назире у једној готској игри скривања и раскривања кроз коју се наслућује изворна празнина, контингентност, бесмисао историје. У крајњој консеквенци, дихотомија се и урушава, јер ипак, кроз Олгин сан, читалац се одиста сусреће са прећутаном, *правом* историјом Дамад Алипашиног погибија, исприповеданом

гинуо 13. августа 1716. под Петроварадином...)” (Е 197–198). Чином преношења у скраћеном облику, којим се, претпостављамо, подражава начин на који су га ученици прочитали, натпис на маузолеју је иронизован управо као сувопарно, мртво слово.

²⁷ Слично замку, једном од најважнијих топоса готске фикције, гробница је овде повезана са конотацијама „тираније, злочинства, опресије, притиска, клаустрофобије. То је потентан симбол који, зависно од школе мисли и интерпретације, може означавати: Закон Оца (за феминисткиње), Его и Ид (за психоаналитички настројене теоретичаре), односно феудални тирански поредак (из марксистичког угла)” (Огњановић 2012: 179).

²⁸ Ово су чиниоци те парадоксалне перспективизације: „упад” у недоступну унутрашњост маузолеја и недостатност њене спољашњости која скрива суштину, али која на епистемолошкој, реалистичко-миметичкој равни приповедања једина има документарну тежину историјског факта; структурална и идеолошка повлашћеност скривеног, опскурног, унутрашњег, која се коси са западноевропским рационализмом; сам (унутрашња, субјективна творевина) као пут досезања историјске „истине” и напослетку – сама фигура Дамад Алипаше, гаранта те „истине”, који постоји тек као оклоп, љуштура, скелет.

post mortem и отуда – једином аутентичном. *Истина* пашине историје због тога не упућује ни на унутрашњост ни на спољашњост већ је смештена тамо где најинтимнија унутрашњост кореспондира са спољашњошћу и постаје претећа, изазивајући ужас и тескобу (Dolar 1991).

Видели смо шта чини домен спољашњег у *Екскурзији* али шта је то што је интимно у овом сну о Алипаши и његовој историји? Шта је то унутрашње што *опализира* кроз спољашњост приповетке? Сан – који је већ у високом реализму одраз интимног и субјективног – уприличава се као двоструко мотивисан: с једне стране, он је психолошки „одговор” на Олгину безазлену шалу: позив упућен Дамад Алипаши: „– Господару, велики везире, устани, зове те твоја верна робиња...” (Е 198). С друге стране, он је, на изванредан начин, и деформисана слика београдске свакодневице: *опални сјај* који сева кроз таму гробнице несумњиво је онај исти који Олга види у купатилским капљицама и седефним дугмићима у ситнобуржоаском стану Анине тетке. Портрет „чудовишта”, или бар оно што нам приповедач и Олгин сан дозвољавају да видимо од њега, сачињен је од „гоmile одела, накита и оружја” који више нису „историјски” јуначки атрибути војсковође, већ постају *фаличке инсигније* готског љубавника-вампира; означитељи лиминалности и кризе који помућују идиличну представу раног девојаштва датог у уводу.²⁹ Другим речима, на једном свом нивоу, Олгин кошмар је евокација ропског положаја жене кроз (османску) историју, али исто тако и нејасна, интимна, сабласна слутња да модерност суштински није донела промене у том положају; да дух историје „прогања” савременост претећи да се понови. У том смислу, *Екскурзија* је и на „унутрашњем плану” заиста утемељена на готском доживљају историје:

„Прошлост је, попут вампира, лишена своје конкретне историје (они који се, у готском тексту, врате из мртвих као зомбији и вампири не настављају просто тамо гдје су стали у тренутку своје смрти, већ почињу да воде живот прогањајућих сабласти, постају љуштуре оног што су једном били). Прошлост у готици тако постаје нешто „вамписко”: „реликвије прошлости” које стално искрсавају у готској фикцији „испражњене су од свог претходног садржаја” (Hogle 2002: 16).

[...] Готика настаје не као историјски жанр већ као еманципаторска пародија, као травестија али и као израз анксиозности модерности. Када се каже да готика тематизује „испражњену прошлост” онда се под тим мисли да тај повратак у прошлост, то узимање тема из прошлости, није само себи циљ, да готика није тек жанр који је преокупиран прошлошћу ради неког историјског интереса, већ да је

²⁹ О лиминалности адолесценције и хетеротопији кризе речено је понешто у Fuko 2005: 32.

повратак у прошлост начин, средство да се говори о анксиозности модерности.” (Вујошевић 2018: 66, 68).³⁰

У неразмрсивом, опализирајућем чворишту унутрашњег и спољашњег, интимног и историјског, идиличног, савременог и ониричког, официјелна, „епска” историја се показује као наличје скривеног, „подземног тока” повести, јер у *Екскурзији* „епска” прича о ратним освајањима иде укорак са оном у историографском смислу мање видљивом биополитичком причом о односу моћи и (женског) тела.³¹ Жеља приповедања историје овде је изједначена са еротском, садистичком жељом експлоатације тела Другог, чија се права, застрашујућа природа не очитује у кошмарној сцени насиља, која и јесте тек одјек конзервативног, *цифрастог* *причања* Анине тетке „о оном што сада не ваља и оном што је некад било друкчије и боље [...]” (Е 199). Османска историја заиста запоседа дух модерног Београда – сугерише флоскула споредне јунакиње, а сам сан је управо бизарна материјализација њене сабласне перформативности. Он обележава не сазнање, већ језовиту слутњу коначног, трауматичног прекида идиличног времена детињства из уводног дела приче, што је опсесивна Андрићева тема овде исприповедана на сасвим нов, неочекиван, готски начин.

Апендикс. Од готског антијунака ка чудовишту хорора: *За логоровања*

Ова рана приповетка својеврсни је микрокосмос ликова и тематско-мотивског комплекса који ће доцније, у далеко развијенијем, наративно и семантички сложенијем виду, творити препознатљиви, типично андрићевски приповедни макрокосмос. Од типског лика тврдице који у озбиљну, мрачну, ратну приповест уноси хумористичке тонове (кадија) преко прецизне локализације радње (Први српски устанак, погранична Босна), стереотипних виђења Другог (у овом случају, слике Босне и њених становника дате из пашине визуре) и поетике трача и гласине који,

³⁰ У наведеном цитату Владимир Вујошевић говори о односу раног готика, насталог у протестантској Енглеској у епоси просветитељства, према средњовековној католичкој историји чији декор и амбијент раби за конструисање специфичне слике света. Упркос овим разликама, у Андрићевој приповести је присутна готово идентична дијалектика, с тим да се уместо католичког средњег века на полу „прогонитеља” налази османски освајач, док контекст представља послератни, модерни, европеизовани Београд који, метафорички казано, потискује своју Другост.

³¹ Једине две Андрићеве приповетке које на сличан начин приступају историји јесу антологијске *Аникина времена* и *Мара милосница*, али је у *Екскурзији* то учињено много експлицитније.

имплицитно, покрећу опет опсесивну тему о пореклу и природи приче и причања, па све до препознатљиве фигуре оријенталног крвника – *За логоровања* се заиста показује као амблематски Андрићев наратив. Ипак, постоји нешто необично у конструкцији саме приповетке; извесна дисхармонија као обележје структуре некарактеристично за писца „модерног класицизма” (Vučković 1974: 72) који је држао до аполонског склада и парнасовског савршенства форме у прерасподели наративних елемената и њихових финалних, доследних „разрешења”. Започињући као панорамска слика једног културноисторијског, прелазног периода за босанске муслимане, у освит Првог српског устанка, описујући војнички живот и дајући скицу биографије њиховог војсковође, зачињући уз то готово комедиографску студију менталитета једног сталежа (османске државне апаратуре), при чему се наративна картографија приповетке протеже од Цариграда, преко Једрена, Сарајева па све до Вишеграда, Сребренице и Србије, *За логоровања* отвара мноштво тема од којих само једна има свој епилог. Као да се читав историјско-политички, референцијални, „епски” миље наратије „улио” у камерну, језиву завршну сцену чији су учесници Мула Јусуф и његова беспомоћна жртва па готски „архетипски” заплет завређује поентирајућу улогу. Прича о револуцији, рату, политичким спекулацијама и војничким стратегијама добија особену поенту и постаје једноставно прича – о злу и насиљу. А протагониста те приче је управо један готски антијунак.

У литератури је већ примећено да је зачетак готске/хорор фикције код Срба уско повезан са фолклорним наслеђем (Jelisavčić 2019: 79, Дамјанов 2011: 75). Могло би се рећи да је оно што је за англосаксонске пионире раног готика представљало архетипско извориште – а то је средњовековна, католичка историја, односно превасходно њен „декор” – за ауторе српске књижевности била усмена традиција. Отуда не зачуђује што се у карактеризацији свог дијаболичног имама Андрић послужио управо предлошком из „обичаја и веровања народа српског”. Али, да ли бисмо заиста онда Мулу Јусуфа могли одредити као готског јунака, или је он напросто лик који настаје укрштањем фолклорних, бајроновско-романтичарских и гогољевско-глишићевских традицијских наноса у експресионистичком контексту двадесетих година прошлог столећа?

Мула Јусуф наликује демонској фигури: о томе сведочи на првом месту његов портрет као и биографија дата у опсежном аналептичком искораку из главног тока наратије о логоровању турске војске покрај Вишеграда. Његов физички лик несумњиво евоцира традиционалну представу ђавола или макар ђавољег изасланика из усмених предања. Па ипак,

већ и карактеристике које му приписује свезнајући приповедач указују на двосмисленост Јусуфове природе:

„Знао је многе језике и великом брзином учио нове. С великом вјештином и тачношћу је означавао мјене мјесеца и празнике, и предсказивао помрачења и све промјене. Имао је лаку руку за писмо и инструменте. Умио је да поправи сваки часовник и да расклапа и склапа пушке и кавене млинове. Писао је стихове, врло лаке и поучне, за софте, у седмерцу. Писао је (и само својим друговима читао) и неке шаљиве и преко сваке мјере безобразне стихове, неке од њих и на ’босанском језику, за Бошњаке’. Састављао је *тарихе* за надгробно камење. У томе му нико није био раван [...] Имао је грло гласовито, танко и јасно, да се распознавало између стотину других мујезина, а укујисао је са Цареве џамије само уз Рамазан и, ријетким згодама, салавате” (14)

Иако се и овде понављају одређене карактеристике које јунака приближавају хтонском свету (повезаност са лунарним принципом, развратно и blasfемично понашање), оне су већ у спрези са нечим што бисмо могли разумети као сугестију једне необичне рафинираности духа која ће бити тако својствена оријенталним крвницима из Андрићевих каснијих стваралачких фаза (пре свих тек годину дана „млађег” Мустафе Мацара). Мула Јусуф није само неугледни ђаво народног предања; он је истовремено и носилац уметничког сензибилитета, песник, стваралац, ерудита, филолог и астролог, неко ко поседује тајна знања и вештине које га чине изузетним. Али, он је исто тако и неко ко *пародира*, односно својом егзистенцијом афирмише бесрамну детронизацију културно-хуманистичких вредности чији је репрезент сам. У овом споју концепта гротескно изврнутог света и милтоновски инспирисане дијаболичне фигуре, сусрећу се гогољевско-глишићевска и романтичарска перспектива унутар структуре негативног јунака.

„У једној жалби ’сарајских угледних људи и старјешина’, којом су тражили да он буде смијењен, било је набројено, са ђивтинском пакошћу и опширношћу, све зло што се о њему знало. Ту се тврдило да је циганског поријекла. Да је из Стамбола као из Брусе морао да оде због ствари о којима се много не зна, али које су врло гадне и недостојне. 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. Истрага због ње запела је и легла, али док је вођена, кретала се непрестано око медресе. Да уопште живи неуредно и смијешно како се не приличи учену ни свештену лицу. Уписивале му се у гријех још многе ствари, сујевјерне и невјероватне. И због свега тога ’бијеса и незадовољства’, он би смијењен” (ЗЛ 15).³²

³² На овај начин, обележавамо бројеве страна према следећем издању: Иво Андрић, *Немирна година*. Београд: Просвета, 1978.

Наведени одељак, заснован на спекулацијама и гласинама које долазе од Јусуфових опонената, премда потврђује досад јасно успостављену негативну слику јунака таксативним пописивањем његових грехова из прошлости, истовремено на иронијски начин нијансира представу о њему. Андрићев имам је, дакле, човек са тајном истовремено конфигуриран као отелотворење границе: границе политичког и биографског, биографског и апокрифног, реалистичког и фантастичног, рационалног и хтонског, људског и бестијалног. Он је управо означитељ сабласне порозности ове границе, јер његова појава на сцени приповетке обележава провалу амбиваленције, како на структурном/жанровском тако и на плану карактеризације Јусуфовог лика. Та амбиваленција се, на хоризонту рецепције, огледа у немогућности да се читалац „разабере” у свету Андрићеве приповетке, будући да је стављен на позицију сведока перманентном потенцијалном исклизнућу наратива из референцијалног оквира приче, а да се то исклизнуће никада заиста не дешава.

За *логоровања* под својим наративним окриљем несумњиво здружује различите *канонске* традиције светске и наше књижевности, али то није оно што је пресудно у начину на који Андрићево дело *делује* на нас. Упркос разноликим и бројним референцама на усмену књижевност, њен тематско-мотивски проседе и начине његовог превредновања и преобликовања у традицији фолклорног реализма, у приповеци не увиђамо да ови елементи „имају јасну социјалну, психолошку, али и религијску утемељеност” (Поповић 2009: 76), или, једноставније казано – *За логоровања* није ни приповедање „на народну” нити подражавање иронијског или сатиричног отклона од уверљиво постављеног фолклорног обрасца, какво налазимо код Глишића и Гогоља. Па ипак, лик Муле Јусуфа не поседује ни парадоксалну привлачност бајроновског антијунака, мада је њему, рекло би се, структурално најближи.³³ У поређењу са другим Андрићевим *оријенталним крвницима*, какви су Мустафа Маџар и Челеби Хафиз из приповетке *Труп*, Јусуфу мањка дубине и психолошког рељефа, будући да је из његове биографије искључен моменат ирационалне метаморфозе која карактерише поменуте јунаке и позива на интерпретацију и докучивање психологије лика. Разлика, чини се, не проистиче из еволуцијских разлога већ из интенције:³⁴ Мула Јусуф је замишљен као јунак који је од почетка

³³ Бајроновски антијунак често и јесте структуриран управо као готски јунак (Stoddart 1998: 112).

³⁴ У прилог овој тврдњи је чињеница да је Андрић већ у првој својој објављеној приповеци *Пут Алије Берзелеза* показао завидан таленат у сликању дубинске психологије протагонисте, као и у исте године објављеном *Мустафи Маџару*.

до краја исти, али вишедимензионалан управо због сукоба различитих перспектива кроз које је карактерисан. У тим перспективама уочљива је упадљива, радикална антипсихологизација: јунак је дат као неприступачан *изнутра*, сведен на своју наказну појавност и недела обавијена велом легенди и тлапњи. Другим речима, Мула Јусуф као *личност* не постоји: он је сабласт.

Не случајно, одмах након што ће скицирати сабласни портрет, приповедач прелази на опис атмосфере и понашања војника у логору. Започињући дескрипцијом пејзажа, односно временских (не)прилика, он уоквирује слику војске која нестрпљиво ишчекује долазак џебане: ишчекивање и доколица прилика су да се испољи анимална природа Турака.

„Једног јутра нађоше једног дјечака мртва, страшно изнакажена, испод ћуприје. Дијете је било турско. Наста узбуна. Тада паша посла поново сеиза у Сарајево да се похита са џебаном” (ЗЛ 17).

Имају ли Јусуфов портрет и стање у логору и око њега икакве узрочно-последичне везе? Да ли је мула, као хтонична фигура, окидач спарине и неплодности земље која, вели приповедач на самом крају овог пасажа, и сама „под њима”, Турцима, „труне и смрди” (ЗЛ 17); да ли је он та демонска стихија која нагони војнике да зверски убијају, одсецају главе, набијају на колац, да од њихове људскости остају само *уста и стомаци*; да ли, као такав, има учешћа у *заборављању молитви*, побачајима и самртничкој агонији међу престрављеним хришћанским женама? Или је читав тај приказ од спарушених семена, усмрделог логора и убогих, малоумних хришћана тек подесан, „реалан” оквир, плодно тло за појаву јунака какав је Мула Јусуф? На овој равни сучељавања митско-фолклорне и гротескно-реалистичке мотивације, или кроз њихов парадоксални дијалектички укрштај/окршај, где се оне међусобно поништавају али и, истовремено, оснажују и подупиру, наративни ток Андрићеве приповетке креира место за одашиљање *готских ефеката нарације*. То место је позиционирано у самом средишту структуре Јусуфовог лика.

Ђавољи изасланик, вампир, вукодлак, нечастиви у руху духовника – све су то одреднице пореклом из фолклорне традиције, рабљене у романтизму и фолклорном/фантастичном реализму, али у Андрићевој приповеци су несумњиво производ готске имагинације. Јер, последња сцена, у којој се Мула Јусуф разоткрива у свој својој чудовишности, фигурира као природни и једини могући завршетак, готово „понављајући”, на нивоу приповедања, саму еволуцију жанра од раног готика Волпола и Полидорија до коначног рађања књижевности страве и ужаса. Демонизам готског антијунака у приповеци је дат тек у облику индикатора, имплицитно, кроз

портрет (ћосавост, вампирски зуби, неугледност), особине (развратност), проблематични говор других (циганско порекло, убиства); он остаје као нејасна слутња и наговештај нечег одиста монструозног што се крије у јунаку; другим речима, читаоцу недостаје поглед *изблиза* како би језовитост наговештаја била укинута у извесности коначне спознаје Јусуфове праве природе. Реципијент је у готском „саспенсу”: сталној стрепњи и ишчекивању пред нечим неодређеним; пред, речено је већ, самом границом. У епилошкој сцени се, у једном преокрету који потврђује све време подгреване али не и до краја нарацијом утемељене читалачке слутње, раскрива јунак не само изблиза, стапањем његове сопствене и перспективе приповедача у трећем лицу,³⁵ већ и једном типичном наративном техником хорор књижевности: око приповедача, а тиме и око читаоца, поистовећено је са погледом саме жртве упућеним насилнику.³⁶ Нису, дакле, наглашено еротизовани вампиризам и хтонична димензија приповедног простора и времена оно што Мулу Јусуфа чини јунаком на размеђи готика и хорора, јер наведени ефекат жанровске литературе

„не зависи само од одабира мотива (ликови, амбијенти) и ситуација, већ можда још и више од начина на који су ови представљени читаоцу тако да је његова неверица суспендована а дистанца према артифицијелности фикције којој се одаје сведена на минимум, или избрисана” (Ognjanović 2006: 188).

Упркос завршном, у жанровском смислу стравичном, изравном суочавању са чудовиштем, *За логоровања* остаје готска прича утолико што ужас чији је носилац мулин лик остаје до краја амбивалентно интониран. И поред демонских индикатора (два вампирска зуба која вире, первертовани еротизам, крв из грла жртве), упризорени злочин, као и његов починилац, опстојава у оквирима реалистичко-миметичког, чак брутално натуралистичког представљања једног свакако монструозног али ипак појмљивог, артикулисаног, у основи садистичког чина, који се, као такав, уклапа у шири, друштвено-политичко-ратни, „референцијални” контекст приповетке, који сада досеже још једну границу – доброг укуса.³⁷ Да ли је Андрићева уметничка визија била да сугерише како у самој реалности постоје ствари тако зверске и монструозне, па отуда није нужно стварати

³⁵ „Ту има рука да путује, преко тих бедара и бокова. Никад краја! То је топло а глатко као лед” (20).

³⁶ „Зумираност” и „залеђеност” „кадра” сигнал су овог поистовећења приповедача, жртве и читаоца: „Мула се укочи, глава му се завали, лице посивље, модре вјеђе спустише се дубоко. Из отворених уста су му вирила два зуба. Тако остаде часак, онда се стресе и бијесно журну на дјевојку” (21).

³⁷ Хорор књижевност и готик често додирују или се свесно поигравају управо са овом границом.

посебне, немогуће светове којима би се њихово постојање оправдало? Или још радикалније: не препознајемо ли управо у доменима најгрубље *материјалности*, објективности, реалности нашег света темеље оног нестварног и ирационалног што се унутар њега на махове објављује? *За логоровања* оставља ова питања отвореним, још једном се афирмишући као готски инспирисана приповест.

Закључна разматрања

Напоследку, преостаје да се запитам да ли се – ако под готском фикцијом не подразумевамо само књижевноисторијске и жанровске стереотипије: свет настањен духовима, вампирима, вукодлацима и језивим живим статуама, омеђен гробовима и сабласним местима којих у приповеткама нашег нобеловца има, мора се признати, сразмерно мало – одиста може говорити о израженом присуству готске имажинације у Андрићевом стваралачком генију? Сходно свему досад назначеном, ако се готик доживи као специфичан поглед на свет са својственим му концептима времена и простора, особеном визијом историје, филозофијом, психологијом, идеологијом и неизбежним, и одвише сугестивним амбијенталним обележјима и бизарним сентиментима, онда се приповетке као што су *Жена од слонове кости*, *Екскурзија* и *За логоровања* никако не могу сматрати изолованим случајевима у приповедачкој поетици нашег писца. Подсетимо ли се теме проклетства породичног наслеђа и зазорног понављања историје у *Аникиним временима*, мрачног католицизма *Маре милоснице*, бизарне сликовности и *ултимативне хорор приче – фројдовско-лакановске психоанализе* (Dolar 1991) протагонисте дате у аналептичким епизодама *Смрти у Синановој текији*,³⁸ пародизације и усложњавања видова демонизма у *У воденици*, те амбивалентне, силенске представе готског замка у *Излету*³⁹ или пак сабласно-језовитих фантазматских ефеката *Јелене, жене које нема* и *Панораме*, увидећемо да је, чак и у нешто разубуђенијем облику, готска традиција „допирала” до Андрића и оставила трага у његовом стваралаштву, чак и у делима која данас сматрамо антологијским и „прочитаним”.

Тако схваћен, тај „подземни ток” пишневог опуса престаје бити опскурна претпоставка партикуларног читалачког искуства и уклапа се, као књижевна чињеница, у једно шире разумевање Андрићеве приповедачке праксе која се заснива на креирању фикционалних светова утемељених

³⁸ Опсежније у: Стевић 2021.

³⁹ В. у: Стевић 2024.

у реалистичко-миметичким, рационалистичким, готово логичко-каузалистичким премисама, унутар којих се, ненадано, отвара наративна „пукотина” из које пробијају неочекивани језик и значења: *нешто* ирационално, примордијално, необјашњиво, застрашујуће. Облици у којем се ово неодређено *нешто* неретко обзнањује јесте тематско-мотивски комплекс, стратегија приповедања, осећајност и доживљај света и сопства поникао управо из традиције готске литературе.

Извори

Andrić 1963: Ivo Andrić, *Deca*. Zagreb: Mladost.

Андрић 1976: Иво Андрић, *Јелена, жена које нема*. Београд: Просвета.

Андрић, 1978: Иво Андрић, *Немирна година*. Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

Andonovski 2017: Biljana Andonovski, *Poetika nadrealističkog (anti) romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet.

Вујошевић 2018: Владимир Вујошевић, *Готски мотиви у прози Фленери О'Конор*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.

Vučković 1974: Radovan Vučković, *Velika sinteza*. Sarajevo: Svjetlost.

Gomel 2014: Elana Gomel, *Narrative Space and Time*. New York, London: Routledge.

Дамјанов 2011: Сава Дамјанов. *Вртови нестварног*. Београд: Службени гласник.

Dolar 1991: Mladen Dolar, „'I shall be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny”. *Rendering the Real*. Vol. 58: 5–23.

Иванић 1976: Душан Иванић, *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Jelisavčić 2019: Marijana Jelisavčić, „Srpska horror priča nekad i sad”. *Studenckie Zeszyty Naukowe Instytutu Filologii Słowiańskiej UJ*. 1, 11: 77–85.

Massé 1990: Michelle Massé, „Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and the Things that go bump in the Night”. *Signs*. Vol. 15, No. 4: 679–709.

Ognjanović 2006: Dejan Ognjanović, „Politika tela i estetika straha”. *Polja*. 439: 35–47.

Ognjanović 2012: Dejan Ognjanović, „'Otrantski zamak' i retorika horora”. *Philologia Mediana*. Irena Arsić (ur.). Year IV, Vol. 4. Niš: University of Niš (177–191).

Ognjanović 2016: Dejan Ognjanović, „Šeridan le Fanu: Slikar demon-skog” (pogovor). *Karmila i druge priče strave*. Šeridan le Fanu. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo (311–338).

Поповић 2009: Тања Поповић, „Глишић, Гогољ, сказ и ђаво”. *Глишић и Домановић 1908–2008*. Научни скупови САНУ, књ. СХХIII, Одељење језика и књижевности, књ. 19, Београд (61–77).

Стевић 2021: Ана Стевић, „Као два неразумљива и тајна слова: постика несвесног у ’Смрти у Синановој текији’”. *Свеске*. Год. 40, св. 38: 135–164.

Стевић 2024: Ана Стевић, „О причи и ћутању: ’Излет’ Иве Андрића. *Свеске*. Год. 43, св. 41: 111–133.

Stoddart 1998: Helen Stoddart, „The Demonic”. *The Handbook to Gothic Literature*. Marie Mulvey-Roberts (ed.). London: Palgrave Macmillan (111–115).

Shymchyshyn 2021: Mariya Shymchyshyn, „Geocriticism at the Cross-roads: An Overview”. *Spatial Literary Studies*. Robert T. Tally Jr. (ed.). New York, London: Routledge (13–31).

Fuko 2005: Mišel Fuko, *Hrestomatija*. Novi Sad: Vojvođanska sociološka organizacija.

Hogle 2012: Jerrold Hogle, „Introduction: the Gothic in western culture”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Jerrold Hogle (ed.). New York: Cambridge University Press.

Holland, Sherman 1977: Norman Holland, Leona Sherman, „Gothic Possibilities”. *New Literary History*. Vol. 8, No. 2, *Explorations in Literary History*: 279–294.

Ana D. Stević

GOTHIC IMAGINATION IN ANDRIC’S SHORT STORIES

Summary

The paper analyzes the constitutive elements of Ivo Andric’s gothic fiction. Gothic chronotopes, motifs, vividness, and characters appear in some of his narrative works, creating unified gothic narratives (*The Ivory Woman*, *The Excursion*) or stories containing gothic elements (*In the Camp*). It examines the ways in which they are shaped, their function, effects, psychological and ideological implications. It also draws a few conclusions regarding the position that these gothic-inspired fictional worlds take in Andric’s narrative opus. The paper is based on a firm belief that the latent gothic narrative tradition also had

a significant echo and role in enriching Andric's "synthetic" poetics, his vision of the world, human nature and history, which is pointed out in the given interpretations of the selected short stories.

Keywords: gothic fiction, gothic space, gothic time, gothic anti-hero, *The Ivory Woman*, *The Excursion*, *In the Camp*, Ivo Andric.