

Бранко М. ВРАНЕШ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 7. 3. 2026.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

РАНА „КОМЕДИЈА” ИВЕ АНДРИЋА

У раду се критички анализира рецепција и предлаже афирмативна интерпретација Андрићеве једночинке под накнадно дописаним насловом *Крај комедије*, коју је Предраг Палавестра постхумно објавио у *Свескама Задужбине Иве Андрића* 1985. године. Андрићев драмолет, који је највероватније настао у периоду између 1914. и 1918. године, углавном је негативно вреднован. *Крај комедије* ипак завређује подробније тумачење, па и упоредно читање са драмом *Маска* Милоша Црњанског, нарочито када је реч о статусу жанра комедије у раном Андрићевом опусу, положају Срба у Европи, односу мушког и женског принципа, итд.

Кључне речи: Иво Андрић (1892–1975), Милош Црњански (1893–1977), *Крај комедије*, *Маска*, рецепција, драма, модернизам.

Андрићева једночинка у рукопису, са накнадно дописаним насловом *Крај комедије*, премда објављена у *Свескама Задужбине Иве Андрића* сада већ далеке 1985. године, недовољно је позната књижевној јавности. Приређивач рукописа, Предраг Палавестра, датирао је Андрићев драмолет у период између 1914. и 1918. године, одричући му сваку књижевну вредност:

Уметничка вредност Андрићеве необјављене једночинке *Крај комедије* сасвим је незнатна и писац није погрешно што ју је „заборавио” међу необјављеним рукописима и белешкама (мада је није уништио!). Драмолет са изразитим почетничким слабостима и наивном конструкцијом, невештом драматургијом, статичним ликовима, извештаченим дијалогом, танушним љубавним заплетом (окрутна неверница и повређени, љубоморни сањар) и неуверљивим, театралним расплетом, указује на још неразвијен и неоднегован укус очигледно младог, незрелог и невештог писца (Палавестра 1985: 104–105).

Палавестра ипак признаје да се у Андрићевом драмолету „наслућују (...) извесни бледи обриси Андрићеве духовне галаксије: разочарање, меланхолија, пораз живота, несналажење у свету окрутности, жена као неприступачна и зла тајна, немогућност да се оствари велика и чиста љубав” (Палавестра

* brankovranes@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0834-7140>

1985: 106). Познаваоци Андрићевог опуса лако ће препознати ове одлике у чувеној приповеци „Пут Алије Ђерзелеза” из 1918. године, али се оне са једнако права могу довести у везу и са Андрићевом првом књигом песама у прози. Тим пре што се у драмолет *Конац комедије*, по свему судећи, уплела и пишчева „лична сентиментална веза (чији се траг назире и у *Ex Pontu*)” (Палавестра 1985: 106). Палавестра алудира на пијанисткињу Јелену Ижиковску, коју је Андрић упознао у Кракову 1914. године. У рукопису Андрићеве једночинке, која говори о несрећеној љубави јунака према Пољакињи Ванди Витковски, пронађено је писмо Јелене Ижиковске, тада Жулавске, од 15. новембра 1961. године. Андрић је ово писмо, вероватно са разлогом, годинама чувао међу страницама своје прве „комедије”. „Чак ни то мистично треперење око песникове личне тајне”, из Палавестрине перспективе, „нимало не доприноси значају и вредности Андрићевог драмског покушаја” (Палавестра 1985: 107).

Палавестрино тумачење и вредновање предодредило је рецепцију и успоставило својеврстан хоризонт очекивања књижевних и позоришних критичара од Андрићеве постхумно објављене драме у наредним деценијама. Петар Зеџ се у монографији *Андрићев театар сенки* из 1994. године увелико ослања на Палавестрину оцену када описује „драмолет слабашне драматуршке конструкције, натегнутог дијалога, исфорсиране декламаторске реторике, бледих карактера, неразвијене драмске радње” (Зеџ 1994: 151). Иако је уврстио Андрићеву једночинку у антологију *Кратке, краће и најкраће драме на свету* из 2008. године, Јован Ћирилов истиче да *Конац комедије* „без икакве сумње није неко ремек дело нашег јединог нобеловца Иве Андрића” (Ћирилов 2008: 87). Андрићев драмолет „лепа је бизарност” (Ћирилов 2008: 87) за приређивача антологије, који са извесним задовољством подвлачи да на својој првој једночинки писац „очигледно није радио деценијама, ако је уопште на њој радио откако је ставио на хартију” (Ћирилов 2008: 87). Андрић је, наиме, Ћирилову често сугерисао да не жури са објављивањем својих рукописа (Ћирилов 2008: 87).

Савремени тумачи углавном се нису бавили тумачењем и вредновањем Андрићеве прве драме, понекад и зато што нису били свесни да ова једночинка заиста постоји, те да је средином осамдесетих година објављена у *Свескама Задужбине Иве Андрића*. Бранко Тошовић у студији о аустроугарском периоду живота и стваралаштва великог писца у пролазу констатује да се у драмском жанру „Андрић (...) окушао само једном, и не баш успјешно” (Тошовић 2011: 55). У књизи *Драматуршки постскрипtum* из 2014. године Зоран Ђерић позива се на сведочанство Милоша Црњанског о драми коју је Андрић читао крајем 1918. и почетком 1919. године, мислећи да „та драма, уколико је и постојала, није сачувана, односно, није до данас позната” (Ђерић 2014: 182). Силвија Новак Бајцар у монографији *Јелена, жена које има: краковска биографије Иве Андрића* из 2015. године развила је и документовала Палавестрину опаску о Јелени Ижиковски и могућој аутобиографској подлози драмолета *Конац комедије* (Новак Бајцар 2015: 19–26). Јелена Марићевић је 2016. године, у приказу монографије Силвије Новак Бајцар,

поменула могући утицај песме „Лепа Ванда“ Милорада Митровића из 1899. године, која говори о лепој и фаталној пољској племкињи Ванди, на Андрићеву једночинку (Марићевић 2016: 382). Милена Кулић је у књизи *Лет Минервине сове: огледи о позоришној уметности* из 2017. године поткрепила досадашње интерпретације *Краја комедије* сведочанствима, разговорима и писмима Иве Андрића, Ива Војновића и Милоша Црњанског (Кулић 2017: 17–24).

Студија Александра Јеркова „Свршетак комедије и зачетак трагедије: Маска Милоша Црњанског и *Крај комедије* Ива Андрића, двотекст о истини (српске) књижевности” из 2024. године представља изузетак по питању разумевања и вредновања Андрићевог драмолета. Аутору студије није разумљив „низ оцена које је, одмах након што је драму затекао у оставштини, изрекао Предраг Палавестра којем припада заслуга за објављивање овога дела и напомене које драмолет повезују са Ивом Војновићем” (Јерков 2024: 498). „Један од најбољих тумача Андрићевог дела”, сматра Јерков, „у брзини оцењивања је погрешно”, а „[п]осебно је Палавестра претерао говорећи како тај драмски покушај ’сведочи да ни највећи мајстори нису имали лак и успешан почетак и да у књижевном послу нико не пролази без пораза и без промашаја’” (Јерков 2024: 499; уп. Палавестра 1985: 107). „Питање је колико се [Палавестра] за овакве судове могао искупити додавши, помало по узору на Андрића”, а помало по узору на Николу Милошевића (Милошевић 1976), „и то да ’нико из живота не оде без неке напуклине у души и без скривене, потиснуте туге за недосегнутим и неоствареним’” (Јерков 2024: 499; уп. Палавестра 1985: 107). Палавестра претпоставља и правда ниску вредност Андрићевог драмолета логиком књижевног развоја, па чак и неумитношћу људске судбине као такве. Јерков, на основу сличних претпоставки, изводи супротан закључак: „Остала је далеко од Палавестриног времена мисао да је у недосегнутом и неоствареном мера свега онога што се учинило, и обратно” (Јерков 2024: 499).

Крај комедије заузима значајно место у Андрићевом опусу, које Палавестра јесте увидео, али није довољно ценио (уп. Палавестра 1985: 106). Палавестра је остао равнодушан на младалачко наслуђивање крупних тема Андрићеве прозе и готово „мистичну” повезаност драмолета са фигуром Јелене Ижиковске, премда „[о]бликовање лика Ванде можда даје другачију димензију имажинацији Јелене” (Јерков 2024: 497). „Једно је”, с правом напомиње Јерков, „ако је *жена које нема* идеализована женска прилика, а друго уколико строгост, дистантност или окрутност заснивају то *нема*” (Јерков 2024: 497–498). Било је потребно другачије разумети вредносну хијерархију између написаних и ненаписаних пишчевих дела или барем оставити више простора за „*историј[у] онога чега нема*” (Јерков 2024: 495) да би „Андрићев добро скривени драмолет” (Јерков 2024: 492) засијао пуним сјајем:

Андрићев *Крај комедије* је његово прво ненаписано или необјављено дело. Драмолет је заправо једна драмска сцена којој је могао да претходи, или да за њом следи, шири драмски захват. У том случају *Крај комедије* је Андрићево *ненаписано дело*, а уколико се схвати као довршена микроцелина, онда је Андрићево *необјављено дело*. То има значаја за

Андрићев опус који је обележило оно што је ненаписано и оно што је необјављено (Јерков 2024: 494).

У прву групу можемо сврстати Андрићева „ненаписана дела, рецимо *На сунчаној страни* и *Омер-паша Латас*, или *Знакови поред пута*”, која се разликују „од необјављених дела, попут поезије нађене у оставштини и *Куће на осами*” (Јерков 2024: 494). Историјат Андрићевих ненаписаних дела, ма колико на први поглед био изазован за разматрање, постаје нарочито занимљив када се у овај низ укључе „чудесни томови *Сеоба* које Црњански није написао, а који су нам толико потребни колико нам је потребно да знамо за себе, да себе спознамо и да се разаберемо у историји и савремености” (Јерков 2024: 495).¹

Андрићев први драмски покушај, независно од крупних методолошких дилема и питања естетске успелости, треба поредити са првом драмом Милоша Црњанског *Маска* из 1918. године, која носи поднаслов *поетична комедија* (уп. Црњански 1994: 71). Андрићев драмолет тиме и нешто губи и нешто добија. С једне стране, „[с]прам *Маске* која поставља неразрешиве дилеме, Андрићев *Конац комедије* делује као незнатна проба пера” (Јерков 2024: 494). С друге стране, прва драма Црњанског „отвара могућност другачијег читања Андрићевог *Конца комедије*” тако што „спасава и обнавља важност овог ситног драмског захвата” (Јерков 2024: 480). Бројне одлике Андрићевог драмолета долазе до изражаја када се читају у истом контексту са *Маском* Црњанског. Посебну пажњу тумача захтева амбивалентан однос према жанру комедије и проблему смеха у раним комадима Андрића и Црњанског, који показује важне сличности и разлике између погледа на свет двојице младих писаца:

Маска је крај комедије и почетак трагедије. Иако Андрићева драма до тог трагичког не досеже, и она упућује у том смеру јер даје слику једне епохе и отпора нужним променама који мора имати трагичне последице. (...) Крај *хисторијске комедије* и зачетак *историјске трагедије* Милоша Црњанског и зачудо *Конац комедије* Иве Андрића на чудан и сасвим неочекиван начин воде дијалог о односу комедије и трагедије, крају комедије, зачетку трагедије и ономе што остаје између њих (Јерков 2024: 505).

Јерков поставља „питање односа *конца комедије* и *почетка трагедије*” (Јерков 2024: 482) тако што разматра „однос Андрићеве изневерене трагедије и изневерене комедије Милоша Црњанског” (Јерков 2024: 482). Овај однос подразумевао је читав низ сродности између књижевних особености *Конца комедије* и елемената ране поетике Милоша Црњанског, који су добро познати проучаваоцима *Маске* (уп. Филипов Радуловић 2024). Декадентни амбијент високог друштва, незавидан положај Срба у Европи, контраст између „мушке туге” и женске сензуалности, карактеризација Ванде Витковски и Генералице, симболика маске и „профил[а] Палас Атене” (Андрић 1985: 101), места су на којима се аутори *Конца комедије* и *Маске* истовремено сусрећу

¹ Друго је питање да ли су књижевноисторијски и (пост)херменеутички увиди у *оно чега нема* производ „реконструкције” или „конструкције” тумача (уп. Вранеш 2023; уп. Вранеш 2024).

и разилазе. Нарочито је занимљиво упоредити узвик протагонисте драмолета *Конац комедије* „мишићи, мишићи, мишићи” са чувеним узвиком јунака *Романа о Лондону* „коит, коит, коит” (Црњански 2006: 220). Поређења ове врсте, чак и када су прожета неопходним опрезом, могу нас испунити узбуђењем какво се осећа само при сусрету са неоткривеним аспектима великих опуса и неистраженим дијалозима великих писаца, попут Иве Андрића и Милоша Црњанског.

Андрићев комад приказује раскид интимне везе између двадесетосмогодишњег јунака Станковића и двадесетчетворогодишње пољске пијанисткиње Ванде Витковски. Главница текста несумњиво припада Иви Андрићу, а накнадне исправке, дописане реченице, па чак и сам наслов драмолета Палавестра приписује Иви Војновићу.² Иако је вероватно мудрије заснивати тумачење драмолета *Конац комедије* на Андрићевом руком исписаним редовима, треба имати у виду чињеницу да је рукопис сачуван са унетим интервенцијама. Радња се одвија у Станковићевом стану у Пољској, при чему амбијент просторије са клавиром, честе алузије на Вандину популарност и живот по салонима, упућују на више ешалоне пољског друштва. Приказани догађаји обухватају четвртину часа током једне јесење вечери. Овако кратак временски распон, који кореспондира са бурном природом збивања у драмолету, илустрован је двома, наизглед успутним, репликама јунака.³ Писац је очито поклонио дужну пажњу композицији драмолета, а утиснуо је лични печат и на остале елементе драмске технике.

Дидаскалија са прве странице рукописа садржи карактеристичан андрићевски опис, који се може пронаћи у пишчевим прозним остварењима, а најчешће почива на уопштавању, психолошком нијансирању и симболичком кодирању упечатљивог детаља, као што је приказ Вандиног смеха са почетка драмолета:

Wanda се смеје. – Као код људи који мало говоре, на њој је најкарактеристичнији њен смјех. Тај смјех почиње у великим мирним тамноплавим очима и отале се лагано шири по цијелом правилном и великом лицу док се сав не усредоточи у бјелини крупних дугих лијепих зуби који се онда још дуго бјеласају влажни и насмијани (Андрић 1985: 99).

Симболика белих и крупних зуба већ је привукла пажњу тумача,⁴ али се она убрзо уклапа у опозицију између здравља и муке, смеха и бола, опортунизма и романтизма, коју млади Андрић поступно гради и градира кроз читав текст. Главни јунак драмолета одлучно се сврстава на страну, а можда

² „На основу упоређења са аутографима Иве Војновића”, према Палавестрином мишљењу, „могло би се претпоставити да су наслов и исправке дописани управо његовом руком” (Палавестра 1985: 105).

³ Упоредити Станковићеве реплике: „Да, досадно је; несносан је барбарин, а и шест сати се примиче. Ваља ти скоро ићи” (Андрић 1985: 101). Затим, на самом крају драмолета: „Већ је шест и четврт!” (Андрић 1985: 103).

⁴ Упоредити: „Насмејани зуби’ представљају правог писца, песника који је већ био познат, па чак и признат. То што су зуби влажни, може да повеже ову слику са симболичким обрисима женског бића не само у Андрићевом опусу, где ово није једина влажност уста, усана и ево зуба која остаје у памћењу, већ може да подсети и на Бору Станковића, којег је Андрић посебно ценио као мајстора приповедача” (Јерков 2024: 499–500).

и прејудииира појаву, Андрићеве „браћ[е] (...) у болу и нади” (Андрић 2019: 11) из књиге *Ex Ponto*:

Чуј ме, Wanda, знам да нећеш разумјети ништа од свега што ћу ти рећи, јер ти не разумијеш ништа што је изван твог бистрог мозга, твог здравог стомака и твојих бијелих зуби. Ти не можеш разумјети ништа, баш ништа од свега што може да мучи и разједа душу једног човјека (Андрић 1985: 100).

Индивидуалним психолошким разликама између Станковића и Ванде придружују се класне и културолошке, што показује свест младог писца о друштвеном контексту и националном идентитету. У више наврата се, у оквиру монолога протагонисте, успоставља опозиција између Србије и Европе, националног и монденског, варварства и цивилизације. Писац драмолета ову опозицију разуме у духу русоизма, који „доброг дивљака” поистовећује са аутентичношћу, а „цивилизованог” човека са лицемерјем и декаденцијом. Стога не треба да нас изненади ни присуство познатог романтичарског топо-са *фаталне жене* у Станковићевом коментару:

Да, досадно је; несносан је барбарин, а и шест сати се примиче. Ваља ти скоро ићи. Alessandretti и Laud већ удешавају чело и виолину и чека пун салон жена које ће ти завидјети и мушкараца који ће ти се дивити. Чекају већ да донесеш свој профил Палас Атене, да се појави женски Наполеон, али прије него одеш хоћу да ме чујеш, последњи пут, али да чујеш све, јер не могу да носим у себи неријешених питања. — Мораш да ме чујеш јер сам одлучио да се ослободим ропства твојом нијемом и хладном божанству, одлучио сам и — одмах се ослободио. Већ дуго гушим у себи одвратност и гњев гледајући те у правом свијетлу у ком те овако из далека видим, а данас је дан кад се говори истина која се иначе у себи крије и носи као бол (Андрић 1985: 101–102).

Поента Станковићевог монолога далеко је од поистовећења истине и бола у књизи *Ex Ponto*,⁵ али није сасвим лишена религиозног подтекста „разговора с душом” (уп. Бартуловић 1918) из Андрићевих раних песама у прози. Крупним речима као што су душа, свет, Бог и човечанство, које се увелико подударају са кључним речима Андрићеве лирике, осликава се трагички идеализам главног јунака наспрам комичног материјализма високог друштва. Опсесија душом супротставља се опсесији телом, а мушки принцип по истом основу опонира женском:

Јест, ја знам добро да си ти, слављена, свемоћна, даровита, и позната жена, створење без душе, без срца, без мисли, и сав твој таленат и сви твоји успјеси то су само мишићи, мишићи, мишићи!

(...)

Јест мишићи; бифтеци, јаја, тенис, млијеко, купељ и и шетње. (*Лице му се мрачи и пуно мирније, готово сажално.*) Твоја премоћ над нама свима је у том што ти имаш више крви него ико од нас, а немаш душе која би ти отежавала пут; не пречи те сумња ни самилост. За тебе не постоји свијет, ни Бог, ни човечанство, за тебе постоји само једна снажња, шутљива, добро његована звјерка која се иначе зове Wanda Witkowska (Андрић 1985: 102).

Можда и највећа мана Андрићевог драмолета и јесте претерано ослањање на бинарне опозиције. Крај Андрићеве „комедије” пати од истог

⁵ Упоредити: „И што погледам све је пјесма и чега год се такнем све је бол.” (Андрић 2019: 82)

недостатка. У Станковићевим репликама са завршетка драмолета нарочито се потенцира „црта патријархалне и фалогоцентричне културе” и сувише очигледно наглашава „разлика самоосвешћеног мушкарца који зна истину и себе успоставља у моћи као истину, и жене која је ’снажна, спретна, окрутна и равнодушна животиња која се бави музиком’” (Јерков 2024: 500):

Госпођица Wanda Witkowska која није никад вољела, ни разумила, ни пожалила жива човјека, која зна само себе и своје ноте, тенис и енглески и – опет себе. – И ради тога јер носиш у себи душу као ледену пустињу, јер пролазиш између људи као топла лешина и не познајеш ни патње, ни гријеха, ни љубави, ради тога сам те, ето, замрзео искрено и дубоко и та мржња ме је ослободила оног чара ког намећеш својом надмоћном личношћу сваком кога сретнеш, та мржња је у мени расла док, ево, нисам могао да ти кажем све и да те избришем из свог живота. А сада (он се диже и гласом који је страхан и кратак као глас грома који удари посве близу нас. Геста) – – Ван! (Андрић 1985: 102–103).

На овај начин поједностављује се потенцијална вишеслојност драмског заплета и бира страна унутар драмског сукоба, а „слика Ванде као неке нове врсте *la belle dame sans merci* у предвечерје новог доба (...) руши се тиме што је њу могуће одагнати једним реским ’ван’” (Јерков 2024: 501). У питању је, с правом закључује Јерков, „готово мелодрамска црта, терет наслеђа деветнаестог века” (Јерков 2024: 502). Последњи редови Андрићевог драмолета посебно су „оптерећени” наслеђем мелодраме, али се, можда управо зато што у њима „[и]ма нечег апсолутно одвратног” (Јерков 2024: 502), не могу лако заборавити:

Wanda (промијењено): Ја – –

Станковић (прекидајући и к[ao] з[ope]): Шта ти? – „Ја”! Овдје је од данас само једно „ја” (геста), само једно од данас па заувјек, а „ти”, „ти” ће се макнути (геста). Госпођице Wanda Witkowska, смркава се; није лијепо да вас мрак затече у кући страног господина. Већ је шест и четврт! (Андрић 1985: 103).

Зашто се, у последњој сцени, протагониста Андрићевог драмолета, настојећи да отера и дискредитује своју супарницу, позива на друштвене норме исте оне цивилизације коју претходно одбацује? Смемо ли тумачењу краја Андрићеве једночинке у мелодрамском кључу супротставити могућност пишчевог цинизма и аутоироније у коју нехотице запада јунак *Краја комедије*? Или се Станковић средствима западне етикеције, на циничан начин, бори против ње саме? Мала је шанса да је писац био ироничан према главном јунаку своје драме. Могућност да се разоткрије комичност незадовољног љубавника, који напада неверну драгу оптужбама и од ње тражи да њега остави, а поготово могућност да се женска сексуалност ослободи окова патријархалних норми и еманципује, у више наврата, по свему судећи свесно, није искоришћена. Иако Ванда на Станковићеве прекоре одговара „с индигнацијом” (Андрић 1985: 101), драмски сукоб између љубавника брзо се разрешава у корист „[в]ласт[и] над истином”, коју „Станковић тако мушки суверено објављује” (Јерков 2024: 500). „У Станковићевој опсесивној уверености како он зна, поседује и изриче истину”, Јерковљевим речима, „обликује се фигура моћи”, при чему „[п]роблем истине” постаје крунски „драмски разлог за свршетак комедије” (Јерков 2024: 500). Корелацију између изрицања истине

и удаљавања од жанра комедије илуструје реакција Ванде након Станковићевог монолога, која се управо тада „први пут заборавила *насмјати*” (Андрић 1985: 103 – курзив је наш).

Питање истине представља основни филозофски проблем и прикривено композиционо начело Андрићевог комада. Андрићева „комедија” започиње говорењем истине „као у бунилу” (Андрић 1985: 99).⁶ Појам истине потом се у Андрићевом драмолету цепа на два пола. На једној страни стоји Вандина „адвокатска” истина, која у дубљем смислу те речи и није истинита, а на другој Станковићева „гола и бесрамна” истина, која „није нигдје штампана” (Андрић 1985: 101). Станковићева истина не може се, другим речима, научити из књига, нити прочитати у новинама, не мари за друштвене норме и подразумева лични ангажман појединца. Ова „народска”, „пучанска” истина, која несумњиво садржи елементе националне самосвести и националног поноса, конфронтира се са истином привилегованих друштвених сталежа и „развијених” култура. Разлику између реторичке и егзистенцијалне дефиниције истине у Андрићевом комаду, по природи ствари, успоставља главни јунак:

О, имаш право: никад ме ниси звала, да, ти увјек имаш право; страшно, ледено, крваво право. Ти ме ниси звала, јер твоја уста и твоје руке не умију никога звати. Да, ти имаш адвокатски право, али преда мном немаш право.

(...)

Да, доста барбаре, доста пучанине, ти си неугодан, ти си гласан, говориш истину која није нигдје штампана, која је гола и бесрамна (Андрић 1985: 101).

Завршне сцене Андрићевог драмолета отуда се могу протумачити као цинично разоткривање истине или разоткривање циничног бића истине, која се назире испод маске високог друштва у тренутку великог емотивног набоја. Читава Андрићева „комедија”, усталом, одвија се на „дан кад се говори истина која се иначе у себи крије и носи као бол” (Андрић 1985: 102).

Младом писцу било је више стало до саопштавања ове болне истине, него до књижевног обликовања односа између истине и бола. Ако драма Црњанског, „приказујући политички амбијент и положај политичких првака, научника и стваралаца раскрива и приказује истину положаја српске нације у Аустрији и Аустро-Угарској” и тиме „заправо гради кардинални цинизам српског положаја” (Јерков 2024: 490), Андрићев драмолет остаје у оквирима психолошке мотивације односа између истине и цинизма. Има у Андрићевом драмолету културноисторијске скепсе, филозофског потенцијала и стилског умећа, има познавања логике књижевних жанрова комедије и трагедије, па и смелости младог писца да изневери хоризонт очекивања своје публике. Има и сувишног патоса и мелодрамског заноса, који проистичу из потребе да се о свету мисли у бинарним опозицијама са претераном децидношћу и доследношћу. Има свега онога чега мора бити на почетку књижевног пута великог писца.

⁶ Упоредити: „*Wanda*: Као у бунилу говориш. / *Станковић*: Али истину.” (Андрић 1985: 99)

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1985:** [И. Андрић], Андрићева једночинка *Крај комедије*, Приредио за штампу Предраг Палавестра, *Свеске Задужбине Иве Андрића* III–IV/3 (октобар), 99–103.
- Андрић 2019:** И. Андрић, Иво, *Ex Ponto*, Приредила Јана Алексић, Београд: Задужбина Иве Андрића. [Критичко издање дела Иве Андрића: књига 13]
- Бартуловић 1918:** N. Bartulović, *Razgovori s dušom*, U: I. Andrić, *Ex Ponto*, Zagreb: Književni jug, 5–15.
- Вранеш 2023:** Б. Вранеш, *Критичари у дијалогу: Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*, Београд: Савез славистичких друштава Србије.
- Вранеш 2023:** Б. Вранеш, Постхерменеутика Александра Јеркова и радикална слобода тумачења, У: Д. Јовановић (ур.), *Критички атлас описан Јерковом: зборник радова*, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 25–34.
- Ђерић 2014:** З. Ђерић, *Драматуршки постскрипtum*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Зец 1994:** Р. Зец, *Andrićev teatar senki*, Beograd: Rad.
- Јерков 2024:** А. Јерков, Свршетак комедије и почетак трагедије: *Маска Милоша Црњанског и Крај комедије Ива Андрића*, двотекст о истини (српске) књижевности, У: В. Бајчета (ур.), *Драма Михизовог доба: зборник радова са других Михизових сусрета (2023)*, Нови Сад: Матица српска; Ириг: Српска читаоница, 477–511.
- Кулић 2017:** М. Kulić, *Let Minervine sove: ogledi o pozorišnoj umetnosti*, Krajevac: SKC, 13–40.
- Марићевић 2016:** Ј. Марићевић, Мапа љубави које има, *Летопис Матице српске* 497/3 (март), 379–384.
- Милошевић 1976:** N. Milošević, Ivo Andrić i njegova „bodlja u srcu”, U: R. Popović (ur.), *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika*, Beograd: Sloboda, 193–206.
- Новак Бајцар 2015:** S. Novak Bajcar, *Jelena, žena koje ima: krakovska biografija Ive Andrića*, Beograd: Službeni glasnik.
- Палавестра 1985:** П. Палавестра, Андрићев драмски покушај [Коментар уз необјављени драмски текст *Крај комедије*], *Свеске Задужбине Иве Андрића* III–IV/3 (октобар): 104–107.
- Тошовић 2011:** В. Tošović, Austrougarski period života i stvaralaštva Iva Andrića (1892–1922), In: В. Tošović (Hg./Ur.), *Die k. u. k. Periode in Leben und Schaffen von Ivo Andrić (1892–1922). Austrougarski period u životu i djelu Iva Andrića (1892–1922)*, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz; Beograd: Beogradska knjiga, 47–67.
- Ћирилов 2008:** Ј. Ћирилов (прир.), *Кратке, краће и најкраће драме на свету: антологија*, Вршац: Ков.
- Филипов Радуловић 2024:** С. Д. Филипов Радуловић, Шта је комично у поетичној комедији Милоша Црњанског?, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 53/2, 255–264.

Црњански 1994: М. Црњански, *Маска [1918&1923]*, Приређивање, белешке, коментари и поговор Гојко Тешић, Предговор Милорад Павић, Београд: Агенција „Драганић”.

Црњански 2006: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Приредио Светозар Кољевић у сарадњи са Зораном Мутићем, Ивом Славнићем и Богданом Ракићем, Дела Милоша Црњанског, Том дванаести, Књиге 24. и 25, Београд: Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом; Lausanne: L’Age d’Homme.

Branko M. Vraneš

THE EARLY “COMEDY” OF IVO ANDRIĆ

Summary

The paper critically analyzes the reception and proposes an affirmative interpretation of Andrić’s one-act play under the later added title *Konac komedije*, which Predrag Palavestra posthumously published in *Sveske Zaduzbine Ive Andrića* from 1985. Andrić’s play, which was most likely written between 1914 and 1918, has mostly been negatively evaluated. *Konac komedije*, nevertheless, deserves a more detailed interpretation, and a comparison with Miloš Crnjanski’s play *Mask*, especially when it comes to the status of the comedy genre in Andrić’s early opus, the position of Serbs in Europe, the relationship between the male and female principles, etc.

Keywords: Ivo Andrić (1892–1975), Miloš Crnjanski (1893–1977), *The End of Comedy*, *Mask*, reception, drama, modernism.