

Радивоје МИКИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

МОРФОЛОШКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ *КУЋЕ НА ОСАМИ*

У раду се осветљавају оне морфолошке карактеристике новела из циклуса *Кућа на осами* које су од значаја за сагледавања специфичности једног облика повезивања већег броја наративних текстова који је чест у српској књижевности XX века. Исто тако, осветљени су и типови сижеа којима се Андрић служи у обликовању појединих новела (авантуристичко-пустоловни сиже, путопис као основа приче, облици тзв. популарне књижевности и сл.), једнако као што је указано и на настојање да се поетичка проблематика укључи у тематску сферу појединих новела.

Кључне речи: Иво Андрић, српска књижевност, морфологија књижевног текста, циклус прича, коментар, сиже, приповедач, интонација.

Кад у напоменама уз неко од постхумно објављених издања Сабраних дела Иве Андрића у књизи *Кућа на осами* сретне приређивачку напомену: „У заоставштини је нађена необјављена, за штампу припремљена збирка од дванаест прича са 'Уводом' који је такође нека врста приче”, читалац не може а да пажњу не посвети и оном додатном обавештењу „ниједна од ових прича није била објављена за живота”¹, пошто она указује и на посебан ауторов однос према причама које чине ову збирку, али и на чињеницу да је реч о оном типу композиције који се најпрецизније може означити као циклус прича а са којим већина наших прозних писаца није имала нити непосредна нити нека већа искуства. Приређивачка напомена нам даје и прво морфолошко обавештење – она, полазећи, сасвим очигледно, од екстензивности текста, говори о причама а не о приповеткама,

¹ Сви наводи из *Куће на осами* су дати према издању: Иво Андрић „Сабрана дела”, књига четрнаеста, Удружени издавачи, Београд, 1981.

и то причама које „Увод” (и сам одређен као прича) повезује у целину, претвара у циклус. А кад год је у књижевности реч о циклусу као о особеном облику повезивања већег броја текстова, асоцијације нам, барем кад је о нашој књижевној традицији реч, најпре крену ка епици, а потом ка модерној поезији, ка чињеници да песници, посебно они од симболизма наовамо, циклус користе као посебан облик повезивања већег броја песама (а неки међу њима, као Момчило Настасијевић или Васко Попа, циклусу дају доминантну композициону улогу у својим опусима). Сасвим је очигледно да они тим целинама настоје да, онолико колико је то могуће, надокнаде нестанак великих облика као што су еп или романтичарска поема, али логично се намеће и питање које, на овај или онај начин, води ка морфолошкој сфери књижевних текстова: шта приповедачи намеравају да постигну користећи циклусну организацију већег броја прича?

У тражењу одговора на ово питање можемо поћи и ка књизи *Божји људи* Борисава Станковића, објављеној готово на самом почетку прошлог века, пошто нам она показује како приповедач један релативно велики број прича, укупно их је 21, повезује преко елемената који захватају и тематику и морфолошки аспект приповедног текста (у питању су, једном речи, приче о једној сасвим особеној врсти људи из чаршијског света старог Враћа и, по правилу, то су кратке и сасвим кратке приче у којима се даје рекапитулација једног необичног животног пута, на чијем је почетку био срећан и срећен породични живот, а на крају је, најчешће, реч о некој врсти менталног слома, који директно води на друштвену маргину), али можемо поћи и ка *Баити сљезове боје* Бранка Ћопића, књизи у којој је први циклус, „Јутра плавог сљеза”, заснован на оном типу евокације који је Емил Штајгер означио као кретање ка „остацима рајског постојања” и ка књизи *Петријин венац* Драгослава Михаиловића, књизи у којој пет приповедних целина, од којих је за једну овај писац добио баш Андрићеву награду за приповетку, обликују роман, пошто је сасвим очигледно да свих пет целина повезује истоветна приповедачка перспектива којој је основна димензија то што тежи да прерасте у казивање, то што настоји да, низом елемената, обнови оно што Ејхенбаум назива „праситуација приповедања”, једнако као што у *Петријиним венцима* постоји и јединство причом захваћеног простора и времена и настојање да прича добије димензију исприповедане биографије, која се сва сплиће од трагичког материјала, од сваковрсних недаћа у животу једне жене (уз све то, Михаиловићева књига посредно даје и оправдање другом називу за приповедни циклус – венац приповедака).

И кад смо већ код термилолошких недоумица, тачније код проблема: да ли говорити о циклусу или о венцу приповедака, можда се треба подсетити и оне области у науци о књижевности која је далеко разрађенија – поетике лирског циклуса. „Посматрајући лирски циклус као одређено

мноштво узајамно повезаних поетских текстова”, Елени Апостолос Стерјопулу ће, „по интензитету интертекстуалних веза”, издвојити „три степена повезаности лирског циклуса” и означити их као максимално повезани циклус, довољно повезани циклус и минимално повезани циклус, при чему је основна одлика максимално повезаног циклуса то што је „сваки појединачни текст повезан непосредним односима са другим текстовима датог циклуса”, док је у довољно повезаном циклусу „сваки поетски текст повезан непосредним односом у најмању руку с једним од текстова датог циклусног низа”, а у минимално повезаном циклусу срећемо такву текстуалну организацију у којој песме једна с другом нису повезане унутарњим смисаоним везама, већ по одређеном прилично спољашњем обележју (на пример, заједничком темом, хронолошким редоследом и сл.)². Мада је јако тешко ове дистинкције примењивати на приповедне циклусе, чини се да би *Кућа на осами* могла да се посматра из најмање две перспективе – и као довољно повезани циклус и као минимално повезани циклус, пошто између појединих прича у овом циклусу постоје и непосредне везе кад је у питању тип сижеа заснованог на „уживању у јаким или изразитим карактерима” што Е. М. Мелетински сматра типичном одликом романтичарске новеле (примера ради, приче „Животи” и „Љубави” су повезане и укључивањем сродних сижејних али и укључивањем неких жанровских подударности, будући да је приповедач, у основи, путописац, неко ко током путовања долази у прилику да види оно о чему се у причи говори, док опет између прича „Геометар и Јулка” и „Циркус” постоје и тематске подударности а постоји и блискост сижеа ономе што се може одредити као мелодрамско – „Изазивање „чистих и јаким осећања” – то је основни естетски задатак мелодраме, каже Сергеј Балухати.³ А кад напустимо сферу теоријским истраживањима подстакнутих погледа на морфолошки аспект прича из *Куће на осами*, видимо да Андрић свој приповедни циклус до краја не остварује ни на један од ова два у српској књижевности до сада репрезентативна начина, посебно кад је у питању чисто тематска сфера, мада, кад је реч о самој композицији, нешто је уочљивија веза са Станковићевим *Божјим људима*. Наиме, ако у *Божјим људима* уводна прича „Задушница”, кад је у питању чисто композициони аспект, има улогу тзв. предњег оквира, пошто читаоца доводи на место на коме се најчешће могу срести божји људи, а то је градско гробље, а посебно оно што се на гробљу збива у време задушница, ако се у том уводу, исто тако, показује да су управо ти божји људи веза између света живих и света мртвих и да зато жене на гробљу, пошто је њима у том ритуалу и додељена најважнија улога, и

² Елени Апостолос Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса*, Народна књига/Алфа, Београд, 2003, 136–137.

³ Сергеј Балухати: „Према поетици мелодраме” у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миоциновић, Нолит, Београд, 1981, 428.

теже да спремна јела и послатице даду „највише просјацима и другим убогим људима. Јер велe: да што се тад њима, за покој душа мртвих да, да они поједу, попију, као да се самим мртвима дало, као да се они, мртви, дигли из гробова те сами они јели, пили и крепили се”. А ове приповедачеве речи се ослањају на чињеницу да је код Јужних Словена широко распрострањено уверење „да је пред сваким покојником на „ономе” свету постављен сто, на коме су управо она јела која му је родбина донела на задушнице”⁴. Божји људи су за приповедача и средство које му омогућује да учини видљивом границу између сфере профаног и сфере сакралног, зато се и истиче да јунаци у наслову одређени као божји људи, због тога што себе доживљавају као оне који припадају сфери „нечистог”, не улазе у цркву већ остају напољу „гледајући на гробље, слушајући појање из цркве, чак се неки од њих и крсте. Суманути већ не. Они, онако полунаги, као бежећи испред нечега, грче се унезверено и уплашено гледајући на гробље, плач, упаљене свеће”.

Сасвим је очигледно да Станковић овде као да је имао у виду оно што је истакао Емил Диркем – да „у историји људске мисли нема примера двеју категорија ствари које се међусобно толико разликују и тако оштро супротстављају”, као профано и сакрално. Исти феномен је Мирча Елијаде означио као „нехомогеност простора” у доживљају религиозног човека⁵, наводећи као пример за то цркву у модерном граду. Наиме, Елијаде каже како „за верника, та црква учествује у једном другом простору но што је то улица у којој се она налази”. Поред тога што у уводној причи наговештава основне тематске елементе, поред тога што показује да ћемо кроз приче сретати два оштро раздвојена света, и истичући да се моћне и угледне хације само пред божјим људима стављају у подређену улогу, улогу оних који су спремни да служе, да извршавају оно што се од њих тражи, Станковић одмах указује и на круг јунака који припада једном од тих светова, свету божјих људи: „И док траје плач, служба у цркви, док не почне да се препојава и раздаје сви су они тамо, на улазу, око порте. Ту Менко, Таја, Наза, Стеван, Љуба... Сви они”. Руски формалисти су за овај књижевни поступак окупљања већег броја јунака на једном месту пронашли име „књижевна крчма”, имајући пре свега у виду чињеницу да примена овог поступка не тражи било који вид мотивације присуства већег броја људи различитих судбина на одређеном месту, пошто је то место такво да се на њему баш и могу наћи различити људи. Борисав Станковић се у *Божјим људима* служи управо тим поступком, окупљајући око гробља и цркве све јунаке *Божјих људи*, све оне који, стицајем прилика, баш на том месту узи-

⁴ Словенска митологија, енциклопедијски речник, ZEPTEK BOOK WORLD, Београд, 2001, 186.

⁵ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад–Сремски Карловци, 2003, 78.

мају храну и пиће од људи из варошког света. Али се поступком књижевне крчме послужио још један велики српски приповедач – Иво Андрић, у *Кући на осами*. Андрић и иначе воли да своје јунаке веже за неки простор (*Проклета авлија*) или неку грађевину (*На Дрини ћуприја*) или за специфичан стицај историјских околности (*Травничка хроника*) и да тако њихово постојање у књижевној сфери подвргне и некој врсти симболизације која, на крају свог кретања, врло често, стиже до митолошког градива, као што је то, врло уверљиво, показао Петар Цацић у свом тумачењу романа *На Дрини ћуприја*. У циклусу прича *Кућа на осами* приповедач, мотивишући и своју просторну позицију и све оно што му она омогућава, смешта се у једну сарајевску кућу, у којој је „пре неколико година провео цело лето”. И као што је код Андрића врло често случај, и у овом циклусу прича реч је о приповедном кретању кроз свет успомена, о захватању онога што већ припада некој врсти прошлости („Ово су сећања из те куће и из тог времена”), само што је то кретање приказано и као једна врста избора, пошто у приче нису уведена сва сећања већ само она „о којима могу да говорим и умет нешто да кажем”. Стављајући нам до знања и то да је у кући било и посетилаца који нису ушли у приче, Андрић је, нема сумње, желео да укаже на особен однос између књижевног текста и тзв. грађе, односно збивања у ономе што зовемо стварност у свој њеној разноликости, у свој њеној многообличности, једнако као што је сам књижевни текст довео у непосредну везу са приповедачевом моћи да о нечему говори или не говори, што је, нема сумње, једна врста полемички интонираног односа према концепцији књижевног стварања склоној да апсолутизује приповедача и његову способност да рукује „оружјем напетости”, како је суштину приповедачког умећа одредио Е. М. Форстер.

Исто тако, остајући у оној тематској сфери која се може одредити као поетичка, говорећи о томе како се његов рад у „једносратној кући на стрмом Алифаковцу” одвија на два начина, приповедач нас, што код Андрића није чест случај, експлицитно уводи у опис различитих начина реализације приповедног чина. Наиме, приповедач нам скреће пажњу на то да некад рано ујутру он тражи јуче прекинуту нит приче, – „ослушкупјем да ли се јавља у мени њен глас” и како је он тада „спреман да се сав претворим у причу”, а ако му све то измакне „ја ћу се наћи у знаној соби, онакав какав сам у „личној карти” или у списку станара своје куће” и пред њим ће се појавити „смртоносна пустош времена која одједном гаси сву радост живота, а нас убија полако”.Једном речи, овде је прича нека врста бекства из света у коме сам приповедач живи, она је средство које приповедачу омогућава да се нађе „на дну неког светлосног океана” (што је, у ствари, метафорична ознака за ону слику света коју гради књижевни текст). Истичући и ону другу могућност: „Али бива да мој дан отпочне и друкчије, да не вребам и очекујем ја моје приче него оне мене,

и то многе одједном”, приповедач себе приказује као неког ко и пре него што се пробудио среће „испрекидане нити отпочетих прича” и он мора да се труди да ухвати „што више појединости” и да баци што год може „на спремљену хартију”.

А кад, макар за тренутак, проблем морфолошких карактеристика *Куће на осами* опет пренесемо у књижевно-теоријску сферу, чини се да нам од највеће помоћи могу бити ставови М. А. Петровског. Расправљајући у огледу *Морфологија новеле* о основним одликама ове књижевне врсте, М. А. Петровски, најпре истиче да „узети као појмови, роман и новела су два типа организације приповедања. Њихов однос је однос екстензивног према интензивном, широког према сажетом. Роман се пружа у ширину, тежи да обухвати што је могуће више и, прелазећи утврђене границе, лако прелази у хронику. Новела тежи краткоћи, сажетости, и иза њених утврђених граница налази се анегдота. Романсијером као да владају центрифугалне а новелистом – центрипеталне силе”⁶. И кад је већ на овај начин успоставио разлику између новеле и романа, Петровски сматра да се може говорити и о још неким важним одликама новеле и романа: „Ниједан роман не треба да буде срачунат на потпуно јединство ефеката, јер је роман књига за дуго читање „у себи”, које се може прекинути затварањем књиге и бављењем другим пословима, а затим се поново вратити и читати даље, не памтећи сасвим јасно све што је претходило: у самој уметничкој перцепцији овде имамо низ утисака који припадају прошлости као неодвојива компонента те перцепције”⁷. Сасвим је очигледно да добар део аргументације коју износи Петровски потиче из једног веома познатог извора, из огледа *Филозофија композиције* Е.А. Поа, на кога се Петровски у свом огледу касније и изричито позива. Наиме, описујући како је градио своју песму „Гавран”, По је, између осталог, истицао као посебан проблем и дужину песме, сматрајући да песма која се не може прочитати у једном маху, без прекидања, у нашем доживљају трпи последице деловања извануметничких фактора који нарушавају наш читалачки доживљај. И зато је По сматрао да је најбоље за песму изабрати ону дужину која је подесна за читање у једном маху.

А управо то, по мишљењу Петровског, треба да одликује и новелу: „новела као кратка прича рачуна на непрекидност и јединство ефеката, на читање (или слушање) одједном, како каже Едгар По. Новела се сагледава једним чином и то сагледавање постулира специфичну структурираност новеле, због чега њену архитектонику не треба посматрати само као неважан детаљ него као битан моменат њене организације”⁸. А у организацији

⁶ М. А. Петровски, *Морфологија новеле*, превела Радмила Мечанин, Градина, Ниш, год. XVII, број 7–8, 1982, 194.

⁷ Исто, 194.

⁸ Исто, 194.

новеле посебно је важан однос форме и сижеа: „Самим тим, новела истовремено треба да се одређује и од стране свог сижеа и од стране форме којом је он изложен. То двоје заједно и чини структуру новеле⁹. И пошто је новелу одредио као ону врсту приповедне књижевности коју одликује краткоћа, није нимало случајно што Петровски истиче да „краткоћа новеле као затворене приче захтева и свој посебан, специфичан, сажет, интензиван сиже. Приповедање о једном догађају је – чиста форма затворене приче. Замислимо сада да је тај догађај такав да у себе укључује целокупан смисао датог живота, његов тоталитет”¹⁰. Нема никакве сумње да се све приче из циклуса *Кућа на осами* могу посматрати као новеле у оном смислу у коме је новелу одредио М. А. Петровски, пошто их одликује краткоћа, „непрекидност и јединство ефеката”, а нарочито потреба да се изгради „сажет, интензиван сиже”, као у причама „Алипаша” или „Робиња”. А опет у причама „Бонвалпаша” „Барон” или „Зуја” видљиво је настојање да се предочи „целокупан смисао датог живота, његов тоталитет”, поред осталог и тако што ће прича имати барем два временска плана подесна да прикажу оне промене у јунаковом животу које имају судбински значај (као што је силовање главне јунакиње у новели „Зуја”).

Ако је у „Уводу” за приче у циклусу *Кућа на осами* један од смисаоних акцената и онај који указује на то да нам Андрић најчешће и најрадије говори о нечему што се догодило у прошлости, па макар та прошлост захватала и оно што се, како сам приповедач истиче, збило „пре неколико година”, а што показује и зашто је у говору у Стокхолму Андрић у подтекст поставио себи тако драгог Марка Аурелија и његово уверење да онај ко је добро разумео један тренутак може да разбере сва времена јер „све је истог порекла и исте врсте”, онда никако није случајно ни то што у опису „једноспратне куће на стрмом Алифаковцу” средишње место добија овај податак: „Изнутра као и споља јасно се чита судар двеју епоха и произвољна мешавина разних стилова, па ипак све се то слива у атмосферу топлог људског пребивалишта”. Додајући уз ово запажање и похвалу онима који, за разлику од њега, стално живе у тој кући: „Види се да становници ове куће не држе много до спољњег изгледа ствари, ни до њихових назива, али зато умеју да узму све што те ствари могу да пруже за скроман, миран и удобан живот људима којима је више стало до живота него до оног што се о њему може смислити, казати или написати”, Андрић у своје казивање уводи нешто што код њега није тако честа појава – готово експлицитну полемичност која је, овога пута, окренута ка самој књижевној интерпретацији животне емпирије и њених састојака. Наиме, ако „једноспратну кућу на стрмом Алифаковцу” приказује као типичан знак

⁹ Исто, 194.

¹⁰ Исто, 195.

прелазног времена, времена о коме, по приповедачевом уверењу, најбоље говори балкон на кући: „По конструкцији и величини он личи на босанске диванхане, али није грађен као оне од природног белог дрвета, него је обојен тамнозеленом бојом, и ограда му није од облич „трабозана”, него од плоснатих дасака резаних као на балконима алпијских кућа”, онда је и свет јунака морао бити тако конципиран да и сам буде слика прелазног времена. А кад описује балкон на кући, Андрић не описује само део куће који је мешавина различитих начина градње, већ он чини и нешто друго – мотивише разлоге због којих пред приповедача излазе и људи који, као Алипаша Ризванбеговић Сточевић, припадају тзв. турским временима и људи који, као барон Дорн, симболизују присуство Аустрије у Босни.

А то значи да је Иво Андрић у причама које чине циклус *Кућа на осами*, као и у неким другим својим делима, одлучио да у средиште своје пажње постави прелазно време као време у коме се сусрећу два цивилизацијска хоризонта и, из њих изведена, два начина живота и њима примерени типови људских судбина. На то нам указује још једно место из „Увода”. Наиме, говорећи о чудном изгледу „једноспратне куће на стрмом Алифаковцу”, указујући још једном на мешавину стилова градње, приповедач ће рећи: „Да је било само десетак година раније (мисли се на време подизање куће – Р. М.), та зграда би била зидана потпуно на стари турски начин, као већина кућа на Алифаковцу, а не на „швапски”, како су грађене куће у равници око Миљацке”. И отуда никако није случајно то што је на почетак стављена прича са типично авантуристичким сижеом „Бонвалпаша”, прича о човеку који по пореклу припада високом француском племству, али који се, сплетом околности, на путу ка Цариграду, нашао у Босни и постао турски официр. Гледан из перспективе Андрићевог опуса у целини, Бонвалпаша спада у ону категорију јунака коју често срећемо. А реч је о људима који постају конвертити, прелазе из једног верског и националног идентитета у други, само што је овде повод за тај прелазак један лични разлог, потреба Бонвалпаше да се освети Аустријанцима који су изневерили његова очекивања. И кад је већ реч о Бонвалпаши и као официру и као човеку који се нашао између две ривалски постављене царевине, треба рећи да се приче у циклусу *Кућа на осами*, гледано из тематске перспективе, могу поделити на приче које приказују тзв. турска времена у Босни („Бонвалпаша”, „Алипаша”, „Робиња”, „Прича” и, донекле, „Зуја”) и приче у којима је реч или о времену кад Аустрија долази у те крајеве или уопште о догађајима у тзв. модерном свету („Барон”, „Геометар и Јулка”, „Циркус”, „Јаков, друг из детињства”, „Животи”, „Љубави”).

А ове на основу самом причом захваћеног времена разлике између новела у циклусу *Кућа на осами* утичу и на најважнији елемент књижевног поступка, на тип сижеа. Ако је у причи „Бонвалпаша” реч о типично авантуристичком сижеу, пошто је јунак обликован по моделу лутајућег витеза,

који, без обзира на високо порекло, не преза ни од тога да постане обичан најамни ратник и насилник, онда је, примера ради, у причи „Алипаша” реч о сижеу који се, у другачијој врсти обраде, може срести и у неким другим Андрићевим приповеткама и романима. Једноставно речено, у питању је прича о стицању и губљењу власти и утицаја, често повезана и са губљењем живота, али увек праћена и оним што самим актерима или није уопште или није довољно видљиво и зато чак и они најопрезнији и најлукавији, као што је био Алипаша Ризванбеговић Сточевић, бивају најпре надмудрени, потом побеђени, и, на крају, понижени и убијени на помало неприличан начин. Кад је, пак, у питању повезивање сижеа неке приче и друштвеног амбијента, посебно је занимљива новела „Прича”. Постављајући у средиште свог интересовања човека који, због онога што је обележило судбину његове породице, не жели у причу, приповедач нам приказује убиство његовог оца, Хамидаге Шкара, извршено у типично оријенталном маниру, убиство које постаје подлога на којој млада Хамидагина жена показује спремност да, због љубави према мужу, потпуно изађе из оквира строгих правила која регулишу понашање жене у исламском свету (она, наиме, до убијеног мужа који лежи испред куће долази откривена, вероватно и несвесна да је тиме „погазила све прописе и обзире”), а његов син, очито се и сам плашећи било чега што је у ма каквој вези са влашћу и јавним пословима, не жели да прихвати јавну службу и дозвољава да му живот прође у причању прича, и сам „сав као нека прича”. Могло би се рећи да је новела „Прича” у циклусу *Кућа на осами* јединствена и по томе што се у њој теми приче и приповедања уопште даје оно место које та тема има у роману *Проклета авлија*.

Говорећи о Андрићевом отпору да открива појединости везане за проблеме уметничког стварања, Иво Тартаља ће у књизи *Приповедачева естетика* рећи: „Иако откривање процеса уметничког стварања осећа као опасност, аутор *Куће на осами* под одређеним условима ту опасност прихвата”¹¹, што нам и омогућава да овај циклус прича посматрамо и као редак пример пищевог пристајања да експлицитније зађе у питања везана за причање прича. А управо та тема има веома важно место у новели „Прича” која је, с морфолошког аспекта, важна и због тога што се поетичка проблематика излаже у чисто приповедној форми, и што је однос према причи и причању приказан као нешто што суштински одређује судбину једног јунака. Приказујући судбину Ибрахим ефендије, приповедач ће јунакову карактеризацију дати у сасвим сажетом облику: „Чудан човек. Из добре и имућне куће, и школе је учио, али неким послом, оним што се зове „озбиљан посао”, није се никад бавио нити се примао неког задужења”. Додуше, из ових неколико појединости се и не види зашто је

¹¹ Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, Нолит, Београд, 1979, 329.

Ибрахим ефендија изабрао баш могућност да међу људима буде познат као „духовито причало”, али се из приче о судбини његовог оца, Хамидаге Шкара, то итекако добро види. Ибрахим ефендија је још један од Андрићевих јунака које је страх од последица натерао да се не само одрекну сваке каријере већ и да се окрену причању прича које, барем на први поглед, немају непосредне везе са околностима у којима они живе. А као приповедач, Ибрахим ефендија има једну необичну способност, „способност да слушаоце увек изненади нечим – познатим”. Стављајући баш овај детаљ у први план, приповедач жели да још једном укаже на приповедачку вештину Ибрахим ефендије – он пажњу слушалаца не привлачи оним о чему говори већ начином на који о томе говори, својим приповедачким умећем, једноставније речено. Том умећу упућена је и ова похвала: „На жалост, његове су приче, као многа усмена казивања, непоновљиве. При сваком покушају да се оне пренесу остаје само суви костур, и ви се и сами чудите и у чуду питате како и када су се, у току препричавања, изгубили животни сокови и велика драж Ибрахим ефендијине приче”. Ово место из Андрићеве приче као да је, у једном свом аспект, преузето из сасвим кратког огледа Бориса Ејхенбаума *Илузија приповедања*, пошто и Ејхенбаум настоји да укаже на разлику између усменог приповедања и приповедања у, како би он рекао, књишкој сфери, али је перспектива из које се гледа на причање код Андрића сложенија, посебно тамо где се помињу „животни сокови” у Ибрахим ефендијиним причама који нестају при сваком покушају бележења његових прича.

Сасвим је очигледно да у новели „Прича” срећемо тему коју је, поводом романа *Проклета авлија*, покренуо Иво Тартаља позивајући се притом на Томаса Мана и његов роман *Изабраник* и уводећи у расправу „дух приповести”, као ону инстанцу која се суштински оглашава из сваке приче онако како се тај дух приповести „оваплотио у лику босанског фрањевца који у манастирској ћелији прича своје успомене из тамновања у Цариграду и прогонства у Акри”¹². Захваљујући тој појединости, у овој причи имамо необичан контраст – убиство изведено онако како се у оријенталном амбијенту то и очекује и реакцију Хамидагине жене која је, у таквој средини, потпуно неочекивана. А то нам указује на још једну карактеристику прича из циклуса *Кућа на осами*, сиже је у њима обликован и тако да верно представи један друштвени амбијент, а посебно тип власти и механизме помоћу којих се та власт стиче, увећава и, на крају, губи. У причама у којима је приказан живот у Италији или Француској, и у којима се јављају и црте путописних текстова, текстова које је наша књижевна авангарда са периферије преместила у центар и у њима дала неколико уистину репрезентативних остварења („Љубав у Тоскани”, „Африка”),

¹² Исто, 128.

срећемо врсту сижеа који је карактеристичан за романтичарску новелу, новелу у којој „самоиницијатива јунака је ограничена разним силама, деформисана”¹³. На постојање „духа приповести” у новели „Прича” директно упућују приповедачеве речи у којима се указује на основну одлику Ибрахим ефендијиних прича: „Слушајући његова причања изгледа вам да то живот, богати и разнолики живот, прича сам о себи, а Ибрахим ефендија упада само с времена на време, на пресудним местима, са реч-две, као да је и сам слушаоца: „Ето сад!”, „Чуј ово!”, „Нуто, види””. Овај приповедачев коментар призива у наш видокруг једно важно запажање које је изнео Иво Тартаља. Наиме, бавећи се, између осталог, и семантиком имена појединих јунака у роману *Проклета авлија* (а реч је о одељку „Семантика имена” у књизи *Приповедачева естетика*), Тартаља ће посебан значај дати чињеници да име човека који до најситнијих појединости може да прича и о ономе што се одвијало без сведока (као што је било последње саслушање Ђамил ефендије, саслушање после којег он нестаје из авлије) „на хебрејском значи живот”. О последњим тренуцима Ђамил ефендијиног боравка у затворској ћелији, дакле, преведено у чисто симболичку сферу, говори живот, једнако као што Ибрахим ефендијине приче прича сам живот, сам „дух приповести”. А све то је знак да Андрић за приповедачко умеће везује и једну чисто мистичку димензију, пошто у самој причи, између осталог, види и способност проницања, одгонетања онога што је, по својој природи, тајанствено, а на то је већ у тумачењима *Проклете авлије* указивано. А Ибрахим ефендија је био толико добар приповедач и зато што је умео да своје слушаоце изненађује „нечим познатим” али и зато што су његове приче биле такве да је у њима било „триста чуда и свакојаког јада, али још више смеха”. У тим причама „има кривица и криваца, насилника, глупака и варалица, има добричина, жртава људске глупости и људске потребе за варањем других и себе, али све је то осветљено нарочитим начином причања, па иако може да растужи човека, не може да га увреди и обесхрабри”. Ако се, другим речима, у Ибрахим ефендијиним причама као јунаци појављују све оне врсте људи и догађаја о којима говоре и други приповедачи, у причама тих других приповедача нема оног „нарочитог начина причања” који користи Ибрахим ефендија који, причајући, може „да растужи човека” али не може „да га увреди ни обесхрабри”, једино може да „засмеје га у сваком случају”. А пошто, како каже М.М. Бахтин, смех „снижава и материјализује”, није нимало случајно што „неки прваци, државни службеници и „људи од посла” нису добро примали ни Ибрахим ефендију ни његове приче”, пошто су у тим причама „налазили повода за љутњу и осуду, иако не би умели право да кажу зашто”. И тако долазимо

¹³ Е. М. Мелетински, *Историјска поетика новеле*, превела Радмила Мечанин, Матица српска, Нови Сад, 1996, 220.

у привидно парадоксалну ситуацију – човек који је зазирао од власти и њених носилаца, човек који се није прихватао ниједног јавног посла и који је једино пристајао да прича приче наилази на „љутњу и осуду”. А можда он наилази на „љутњу и шалу” баш зато што све „претвара у причу и окреће на шалу”, пошто у чаршији још живи прича о необичном убиству његовог оца и о потпуно неочекиваном поступку његове мајке, а управо та околност показује да прича може да надживи своје актере и прилике у којима је настала, једнако као што у причи неки догађај или нека личност може да добије хуморну интерпретацију, да из сфере онога што је „горе” буде спуштена у сферу онога што је „доле”, што значи да прича, без обзира на то којим се тоном приповедач служи, увек садржи интерпретацију онога о чему говори, а сама интерпретација барем по једног актера није и не може бити повољна, а то, изгледа, добро знају и тога се плаше „неки прваци, државни службеници и људи од посла”. А то сазнање додатно појачава и чињеница да је Ибрахим ефендијин отац убијен не у неком случајном и бесмисленом уличном сукобу већ у добро испланираној акцији иза које је стајао највиши представник царске власти у Травнику, везир Целалудин паша, који је „позвао себи у Травник прваке из целе земље, и на превару их све поклао као немоћну јагњад”.

Као мудар човек који добро познаје и власт и њене начине обрачуна са противницима, Хамидага Шкаро не само што се није одазвао везировом позиву већ је и друге прваке наговарао да не иду и поред тога „отворено је износио своје мишљење и осуђивао везирова недела”. И пошто у новели „Прича” врло важно место имају и они делови у којима се коментарише и понашање јунака и општа атмосфера, после описа онога што је чинио Хамидага долази и овај опис колективног страха и његовог утицаја на понашање људи: „Уплашени, али жељни правде и одмазде, људи су га слушали како говори оно што сви мисле а нико не сме да каже”. Ако је Хамидага слободно говорио о везировим нечасним поступцима од којих је најважнија превара коју је извео са првацима, могао је то да чини „свега неколико дана”, јер је везир, настојећи да спречи сваку критику онога што чини, послао своје људе да на улици убију непослушног и храброг Хамидагу. И ова епизода везана за Хамидагину судбину показује да се у новели „Прича” Андрић служи поступком „текст у тексту”, односно прича у причи, поступком који је он широко примењивао и у приповеткама и у романима. Уметнута прича, прича која говори о судбини Хамидаге Шкара, тачније, о његовој смрти, спада у тзв. поучне приче. Димензија поучности те приче видно је истакнута у коментару коју следи после приповедачеве констатације да је убиство на улици било доказ да је „смрт дошла из Травника по Хамидагу Шкару” и да „то је био јасан знак времена”. А то је знак времена у коме су се „царски намесници у Босни претворили [...] у обичне крвнике, који долазе не да примењују закон и штите грађане,

него да убијају прваке, било у самом везирском конаку у Травнику, било посредно, преко најмљених убица, по свим местима ове земље”. Хамидага је само једна од жртава и тог времена и такве власти, али је његова смрт пример да се непослушност не трпи и да никаква побуна није могућа. Једини који је на прави начин прихватио поуку из приче о Хамидаги је његов син Ибрахим ефендија, човек који је, бежећи од власти и онога што она носи, пристао да му прича постане оно најважније.

И мада су и његове приче изазивале подозрење и подсмех носилаца власти, он причања није могао да се одрекне: „Све то није могло утицати на Ибрахим ефендију ни да не прича ни да прича другачије”. А Ибрахим ефендија не само што прича приче већ он „не брине о судбини својих прича и о томе како их људи дочекују и тумаче. Не брани их и не објашњава. Смешка се и ћути, или прича нове”. Ибрахим ефендија се понаша као писац који одбија да се укључи у тумачење својих творевина, он приче препушта својим слушаоцима. И та оданост причању прича је таква и толика да приповедач за Ибрахим ефендију каже: „Тако му је живот прошао у причи, сав као нека прича”. Нема сумње да овде не срећемо обичну информацију о књижевном јунаку и некој његовој склоности, овде је реч о двоструком тумачењу – и начина на који је живео Ибрахим ефендија и типа живота којим је живео овај необични човек, живота који се претворио у једну поучну причу о страху и ономе што из страха може да се роди. Отуда је сасвим логично што је овај опис Ибрахим ефендијиног начина живота пропраћен још једним важним коментаром: „Уместо такозваног стварног живота, чији је ударац осетио још у мајчиној утроби, саградио је себи другу стварност, сачињену од прича. Тим причама о оном што је могло бити а никад није било, и што је често истинитије и лепше од свега што је било, он као да се заклањао од оног што је свакодневно „заиста” бивало око њега. Тако је избегао живот и преварио судбину”. Додајући уз овај коментар и напомену да Ибрахим ефендија „већ близу педесет година лежи у гробљу на Алифаковцу. Али живи још понекад и понегде, као прича”, приповедач жели да се, још једном, врати причи као главном јунаку и да покаже зашто се одлучио да у ову новелу, преломљено кроз специфичну тачку гледишта, угради и познато место из Аристотеловог дела: „Јер историчар и песник не разликују се по томе што први пише у прози, а други у стиховима – јер би се и дела Херодотова могла дати у стиховима, па би она исто тако била историја у стиховима, као и у прози – него се разликују по томе што један говори о ономе што се истински догодило, а други о ономе што се могло догодити”.¹⁴ Ибрахим ефендија, дакле прича о „оном што је могло бити а никад није било, и што је често

¹⁴ Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Рад, Београд, 1982, 48.

истинитије и лепше од свега што је било”, показујући тиме зашто му није потребан ни стварни свет ни живот у њему.

Новела „Прича” показује још једну важну карактеристику Андрићевог начина градње приповедања. Наиме, Андрић излагање поетичких питања увек поставља у сасвим конкретан егзистенцијални контекст, функцију приче повезује са животним приликама у којима се нашао син убијеног Хамидаге Шкара. И то никако није могло бити случајно. И у беседи у Стокхолму, Андрић је приповедање, колико год је могао, повезивао са служењем људима и њиховим животима. А кад је писао циклус прича у којима је настојао да прикаже сву разноликост људских судбина, независно од тога да ли је позорница на коју су оне смештена Босна или Италија и Француска, Андрић је настојао да покаже своју вештину у коришћењу различитих типова сижеа, једнако као што је и своје јунаке приказао као људе са врло различитим карактерима. А све то је тражило и различите облике приповедања и Андрић је у циклусу новела *Кућа на осами* показао да може да се служи, из перспективе историјске поетике гледано, и тзв. романтичарском новелом („Љубави”) и тзв. реалистичком новелом („Зуја”), једнако као што је показао да може да гради приче са сложену временском организацијом („Алипаша”, „Зуја”), једнако као што може да приказује и тзв. спољашњи свет („Алипаша”) али и да се усредсређује на суптилну анализу унутарњег света књижевног јунака („Барон”, „Љубави”). А све то доприноси и сложености слике света у новелама које чине *Кућу на осами* и суптилности приповедних поступака и средстава којима се до те сложености долази. И ако новеле из циклуса *Кућа на осами* не спадају у сам врх Андрићевих приповедачких остварења, оне показују нешто за укупан утисак о Андрићу као приповедачу веома важно – реч је о писцу који је умео да користи и оне морфолошке категорије (циклус) које у српској књижевности користе највећи приповедачи.