

СВЕ СКА  
ЖОС К  
ВЕ СКА  
СКА

---

Задужбине  
Иве  
Андрића  
13 | 1997

*Из садржаја* Рукописи Три дечака Двестота годишњица Велике  
Енциклопедије Тумачења Вучинић Клуге Екман Вахтел Детелић  
Росић Муниф Документи Ризвић У Андрићевом кругу Група  
сарајевских књижевника Осврти Летопис

# СВЕСКЕ

## Задужбине Иве Андрића

---

Година XVI, свеска 13,  
Београд, фебруар 1997.

### *Уређују*

Предраг Палавестра (главни и одговорни уредник),  
Милутин Петровић, Никша Стипчевић,  
Иво Тартаља

*Издавачки савет Центра за документацију  
Задужбине Иве Андрића*

Никша Стипчевић (председник),  
Радован Поповић, Жанета Букић Перишић (секретар)

*Графичка оџрема*  
Богдан Кршић

*Свеске Задужбине Иве Андрића*  
излазе по потреби, најмање једном годишње

*Издаје Задужбина Иве Андрића*  
Београд, Милутина Бојића, 4, телефони 347-988, 331-736

*Рукописи*  
Иво Андрић  
Три дечака  
7

Предраг Палавестра  
Трагови Андрићевих предказања  
16

Ivo Andrić  
Dvestota godišnjica Velike Enciklopedije  
21

*Тумачења*  
Вејн С. Вучинић  
Иво Андрић и његово доба  
27

Rolf Diter-Kluge  
Delo Ive Andrića sa zapadnog gledišta  
73

Томас Екман  
Приповетке Иве Андрића  
у контексту јужнословенске прозне традиције  
90

Ендру Вахтел  
Замишљање Југославије:  
историјска археологија Иве Андрића  
105

Мирјана Детелић  
Туђинка и странац  
124

Татјана Росић  
Замрачење  
139

Абдел Рахман Муниф  
Иво Андрић и приче из Босне  
143

*Документи*  
Muhsin Rizvić  
Bosanski muslimani u Andrićeve svijetu  
159

*У Андрићевом кругу*  
Станиша Тутњевих  
Иво Андрић и Група сарајевских књижевника  
179

*Осврћи*  
Зденка Петковић  
Нова читања Андрића  
205

Душан Глишовић  
Симпозијум о Андрићу  
за време санкција 1992. године  
212

*Лейојис*  
Павле Угринов  
Андрићево двострано огледало  
221

Богдан А. Поповић  
In memoriam  
Иван В. Лалић (1931–1996)  
223

Бојан Јовановић  
In memoriam  
Петар Џаџић (1929–1996)  
227

Преглед важнијих догађаја  
од марта до новембра 1996. године  
232

*РУКОПИСИ*

Мирјана Детелић

## ТУЋИНКА И СТРАНАЦ

још једно читање *Аникиних времена*

Приповетку *Аникина времена*, као уосталом и све друго што је Андрић написао, могуће је читати на више начина. Различита читања, наравно, подразумевају и различита тумачења, па се тако за *Аникина времена* нуди више "кључева" – антрополошки,<sup>1</sup> метафизички,<sup>2</sup> архетипско-митолошки<sup>3</sup> и други – зависно од тога за чим се иде и чему читање треба да служи. Међутим, каква год та служба била, сви текстови о овој приповеци имају једну заједничку црту утолико што у први план, без изузетка, изводе мотив жене као извора, носиоца и жртве зла, жене као зле фасцинације и стихије, амбивалентног "вечито женског" које је изгубило свој позитивни пол и остало са-

1 На пример: Никола Милошевић, *Један антрополошки вид Андрићеве књижевне стваралаштва*, у зборнику: *Иво Андрић*, Институт за теорију књижевности и уметности, Посебна издања 1, Београд, 1962, стр. 43–79 (о *Аникиним временима* на стр. 48, 49, 70, 71). У ову класу сврставамо и психоаналитичке огледе као што су: Радоман Кордић, "С оне стране структуре (*Аникина времена* Иве Андрића)", *Археологија књижевне дела*, Београд, 1975, стр. 92–122; Војин Матић, *Жена као фасцинација*, Књижевност, 1992, 8–9–10, стр. 1114–1122; и сличне, будући да се психоаналитички приступ књижевном делу или књижевном јунаку углавном везује за посебна антрополошка питања.

2 На пример: Милослав Шутић, *Археолошки обрасци у приповедачкој прози* (Иво Андрић, *Чудо у Олову*), Књижевна историја, 1982, XV, 57/58, стр. 143–163 (*Аника*, стр. 145: родитељски грех као фатум); Љубиша Јеремић, *Трагично виђење у Андрићевим приповекама*, Књижевна историја, 1992, XXIV, 88, стр. 353–371 (*Аника*, стр. 360: одсуство метафизичког трагизма) и сл.

3 На пример: Петар Цашић, *Храсћова жреда у каменој кацији*, Београд, 1983, стр. 141–149; Оливера Секулић, *Аникина времена. Идеја и уметничка транспозиција*, Књижевност, 1991, 6, стр. 628–632 и сл.

мо разорна сила.<sup>4</sup> Тако се, током шест деценија,<sup>5</sup> у омеђеном простору књижевне критике непланирано створила парадигматска ситуација: чим се каже "Аникина времена", одмах се зна о чему ће бити реч.

Кад се оваква парадигма јави у контексту усмене књижевности, где се и очекује, она тамо онда има своје име,<sup>6</sup> закономерна је и изузетно значајна јер носи информацију којом се дефинише жанр.<sup>7</sup> Ван тог контекста, у условима за које се подразумева да су метајезички и металитерарни, ова важна информација се губи а парадигма постаје шаблон. За разлику од креативно потентних клишеа усмене уметности речи, критички шаблони су инертни: они теже да сваком новом истраживању наметну готова решења, те се због тога или преузимају какви јесу, или се не узимају уопште. То је можда разлог што се *Аникина времена* углавном утапају у огледе и студије са ширим или сводним темама, где најчешће служе као посредни доказ или као илустрација преко споредног проблема, као да сама по себи немају шта да понуде у прилог бољем познавању Андрићевог приповедачког поступка. А ипак ово дело, ако се прочита без предрасуда, добија на значају као један у ограниченом низу текстова преко којих је могуће реконструисати Андрићеве стваралачке везе са поетиком усмене књижевности. Ову тврдњу, дакако, треба и доказати.

Кад постоје основане претпоставке да су у неки текст уграђени елементи усмене поетике – а *Аникина времена* јесу такав случај – најједноставнији начин да се то провери јесте претраживање текста по оним параметрима који модел усмене књижевности у највећој мери одвајају од њог супротног, ауторског књижевног модела. Како се и из пре-

4 Као главна тема, ово се јавља у радовима Станка Кораћа (*Жена у Андрићевим приповекама*, Зборник радова о Иви Андрићу, САНУ, Посебна издања DV, Одељење језика и књижевности 30, Београд, 1979, стр. 549–582) и Радмиле Горуп (*Жене у Андрићевом делу*, Свеске Задужбине Иве Андрића, 1996, XV, 2, стр. 253–269), на пример.

5 Међу првима о *Аникиним временима* пише Милан Богдановић ("Приповетке Иве Андрића", СКГ, н. с., XXXIV, 1, стр. 58–64) још 1931, када је приповетка и објављена.

6 Клише уводне формуле.

7 Уводна формула ту функционише као пребацивач. Види о томе: Новица Петковић, *Огледи из српске поезије*, Београд, 1990, стр. 24; Мирјана Детелић, *Ка поезици еске формуле*, Књижевна историја, 1995, XXVII, 97, стр. 321–347.

тходног пасуса делимично може видети, најмаркантнији такав параметар је клише. Приповедне врсте усмене књижевности (епска поезија, бајке, предања и приче) заправо су премрежене клишеима, и то у свим аналитички релевантним равнима: од структуре текста и његове композиције, све до стиха и језика.<sup>8</sup> У самом тексту, значај, обим и врсту клишеа одређује његова намена, а она је у правом смислу речи неодвојива од форме коју ће клише добити и од позиције у којој ће се јавити. Место, форма и функција су – дакле – његове основне одреднице. Захваљујући њима, клише у усменој књижевности стиче још једну изузетно значајну особину, а то је пресељивост. На плану структуре текста то се најбоље види у оквирним и унутрашњим формулама, а на тематском плану у сижејним јединицама или језгрима, које смо навикли да препознајемо у апстрактном виду као бинарне опозиције изведене из темељних категорија традицијске културе (своје-туђе, добро-зло, живот-смрт и тако даље). Уграђена у веће или мање мотивске целине, ова језгра – прелазећи из једног жанра у други – чувају полазну информацију и преносе је у нову средину, где се она (увек непогрешиво) декодира као једино прихватљиво разрешење постављеног сукоба, односно као *заузимање става* који мора бити у складу са *утврђеним културним вредностима*. То значи да ће се сукоб између *свој* и *иђуђе* увек решити у корист *своја*, било шта да је у питању: двобој између Марка Краљевића и Мусе кеседије, окршај "трећег сина" са змајем, надмудривање између светог Петра и ђавола, довијање светог Јована и ђавола око крађе и прекрађе сунца, и тако даље. Дакле, као сигнал о који не сме бити оглушења јер долази из области надређених културних вредности, овај поступак у књижевности неминовно доводи до стварања клишеа и чини њихову употребу незаобилазном.

Иако је замислити да се овако дефинисани клишеи могу селити не само из жанра у жанр, већ и из једног модела књижевности у други. Њихову сеобу у таквим случајевима прате различити ауторски захвати мањег или већег обима, углавном упућени на релативизацију заузетог става и на проблематизацију утврђених културних вред-

8 О клишеима у усменој лирици види, на пример: Г. И. Мальцев, *Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики*, Ленинград, 1989.

ности. И поменута парадигма *Аникиних времена*, о жени као злу, испуњава све услове да се упише у преузимања ове врсте: у бинарним разврставањима усмене културе патријархалног типа, жена у начелу, насупрот позитивно означеном мушкарцу, подлеже негативној карактеризацији и сврстава се у одговарајуће низове (у области сакралног – као хтонски принцип, а у општем случају – као туђе, одакле се, према потреби и зависно од контекста, грана у зло→смрт→ таму→ воду→ леву страну→ доњи свет→ стихију и тако даље).<sup>9</sup> Пажљивим читањем могу се, затим, утврдити и ауторске интервенције које Андрић уноси у свој главни лик. Без обзира на општи став касабе (који је свакако у складу са утврђеним културним вредностима) – да је зло које Аника отеловљује послано као искушење и, према томе, апсолутно па му једино бог може стати на пут – сам текст доводи у питање овај исказ и чини га противречним у два кључна момента. Један је чувено и много навођено место којим је обележен почетак Аникиног личног краја ("Освапио би се ко би ме убио"), а други ретко помињан, готово неуочен преломни тренутак који означава сам почетак, боље рећи увод у почетак Аникиног спектакуларног одметништва:

"Кад га је /Михаила – М. Д./ Плема још једном звала Аники, одговорио је да не може доћи. Кад је, уочи Ђурђевдана, поново дошла да га пита за теферич, одговорио је да неће ићи. Још му је једном Аника поручила, сутрадан по Ђурђевдану, 'да каже хоће ли доћи или неће'. 'Не могу', одговорио је, и остао у очекивању догађаја као што се очекује ударац. (Као тешки

9 Ова су раздвајања у правом смислу начелна, могло би се чак рећи и механичка. Она, наравно, имају књижевне корелативе које није тешко препознати у злим мајкама ("Јован и дивски старјешина") и чедоморкама ("Бог никоме дужан не остаје"), неверним женама којих су пуне епске песме, вештицама којих су пуне бајке и тако даље. Усмена књижевност, међутим, даје и друге могућности: почев од *две* жене (једна "адамско" а друга "орјатско" колено), па све до правих епских јунакиња какве су сестра цара Душана, царица Милица, мајка Југовића, Анђелија љуба Дмитра Јакшића и друге. Између ова два модела нижу се многобројне неопредељене или тек посредно дефинисане бајколике принцезе, девојке без руку, епске невесте и заручнице, закључно са вилама и ликовима-симболима (Косовка девојка, на пример) у које су уграђена многа стара и сложена значења која тек треба откривати.

болесници, он је могао да мисли само на себе; ни помишљао није, ни наслутити није могао шта се у то време дешава са Аником.)<sup>10</sup>

Овај кратак пасус од свега пет реченица даје заправо потпун увид у обим и врсту интервенција које су извршене на преузетом клишеу "жена је зло".<sup>11</sup>

10 Стр. 42. Сви цитати дају се према издању: Иво Андрић, *Јелена, жена које нема*, Приповетке III, *Аникина времена*, стр. 9–89, Сабрана дела Иве Андрића, књига седма, Београд, 1977.

11 Будући да ће се даље у тексту понудити прилично детаљна анализа *Аниких времена*, у овом часу добро би било укратко се подсетити главних елемената њихове фабуле и формалног склопа. Приповетка је врло јасно издељена на три дела, од којих је први обележен само општим насловом (*Аникина времена*), а друга два римским бројевима (I и II). Ненумерисани део, уводни, доноси причу о томе како је поп Вујадин (син попа Косте, унук попа Јакше "Бакона" и праунук добрунског проте Мелентија) "преврнуо" и завршио живот као умоболник у једној сарајевској болници. Како није имао мушке деце већ само две ћерке, његовим одласком из света поповска породица Порубовића је заправо истражена. Први нумерисани део приповетке (I) враћа приповедање на почетак низа догађаја чији је коначни исход описан у Вујадиновом крају. То је прича о Кривојелчевој ћерци Аники, њеној прекомерној лепоти и несрећи која је из тога произашла и за њу и за читаву касабу. Хронологија приповедања је следећа: укратко се извештава о Аникином пореклу и одрастању у касаби, о изненадном, епифанијском дејству њене нагло доспеле лепоте, о значајном сусрету између Анике и Михаила Странца на црквеним вратима о Богојављењу, о њиховој тек зачетој и очекиваној, али Михаиловом кривоцом неоствареној љубавној вези; од тог момента приповедање се интензивно бави Михаилом, његовим животом пре доласка у касабу и разлозима који мотивишу његово неадекватно понашање према Аники; реагујући на Михаилово одбијање, Аника се прозли и "објави", отворивши своју кућу као јавну. Овај део приповетке завршава се кратком причом о "Тијаниној узбуни", низу догађаја сличне етиологије, који је касабу потресао много генерација пре Аникиног времена. Део обележен бројем II почиње Аникиним ратом против добрунског проте Мелентија. Тај се рат води око превласти над телом и душом протиног сина Јакше и Аника у њему побеђује. Касабом дефинитивно овладава хаос и свима, укључујући и Анику, постаје јасно да се он може сузбити само Аникином смрћу. Михаило преузима на себе улогу целата и готово се ритуално спрема да убије Анику, али то пре њега учини Аникин малоумни брат Лале. Пошто је убиство извршено, Лале и Михаило нестају из касабе, а живот се постепено уређује и постаје опет какав је пре био.

Оквирна ситуација очигледно није мењана: однос мушкарац-жена постављен је у складу са извором из којег се преузима, будући да се и угао гледања и становиште одређују из мушке позиције. Иако најизразитије упућује на клише, овај сегмент Андрићевог текста добија заправо снагу из парадокса: јунак, према чијим је мерама и потребама клише створен, не одговара моделу и изневерава његова очекивања. И заиста, Михаило, као носилац повлашћеног, позитивног и активног принципа, повлачи се онда кад не би смео, показује се слаб тамо где би морао да буде чврст и, за све то, свесно прима кривицу на себе (градација његовог повлачења у том смислу је изразито економично, а савршено функционално средство: *не може доћи, неће нићи, "не моћу"*<sup>12</sup> са очекивањем удараца). Тако, једна поред друге, живе остају две приповедне могућности: линија преузетог обрасца која се, због јунаковог одступања од очекиваног, преводи у пасиван модус (њен је корелатив касаба према чијим се нормативима одређује мера одступања), и линија девијације у којој се једним погрешним избором активира ланац погрешних догађаја. Утопљена у образац, Аника овде сасвим регуларно припада првој приповедној линији и (последњи пут у тексту) остаје пасивна: делује само преко посредника, нуди *ћри љуџа* могућност поравнања и не сноси никакву одговорност за оно што ће доћи.<sup>13</sup> Сва је акција, дакле, препуштена мушкарацу, па се тиме и одговорност за оно што следи у потпуности пребацује на њега, што се с посебном тежином потврђује реченицом у загради: тешки болесници мисле само на себе – и то је изнето као чињеница, а не као оправдање.<sup>14</sup>

Као што је познато, у пасусу који смо овде навели, парадигма "жена је зло" поставља се заправо као реплика

12 Прелаз на "Ја-исказ" има посебну тежину о чему видети, на пример: Иво Тартаља, *Језгро приповедачеве естетике*, Зборник радова о Иви Андрићу, САНУ, 1979, стр. 235–296.

13 Конотације трокраког позивања су многобројне и значајне саме по себи. У контексту који овде имају, оне ипак нису активирани и – вероватно са свесном пишчевом намером – остају у пољу неусмерених асоцијација из хришћанског круга.

14 Свако други може без последица бити слаб на такав начин, само носилац позитивног начела не – јер последице начелних поремећаја воде у хаос и не подлежу контроли. У самој основи, дакле, Андрићев ауторски став се не разликује од традицијског, али – за разлику од усмене књижевности где се то *не може догодити* – он има сваку слободу да јунака пребаца на негативну страну.

Михаиловог драматичног искуства са Крстиницом и Крстом, односно са убиством у хану које, касније у тексту, добија значај опесивног низа: жена→смрт→нож→вода. Такве или сличне низове навикли смо да срећемо и препознајемо у различитим жанровима усмене књижевности, нарочито у епизи, где њихови песнички корелативи могу бити од најфиније врсте.<sup>15</sup> У Андрићевом тексту, издвојеност овог догађаја је таква и толика да, у суштини, ни не тражи неко посебно тумачење већ се самим приповедањем формира као образац према којем ће се одмеравати и претходне и потоње појаве исте означености. Другим речима, лудило попа Вујадина са почетка приповетке и Аникина смрт на њеном крају чине, са овим Михаиловим доживљајем, три наглашене тачке<sup>16</sup> на истој приповедној равни, и њих није тешко повезати у осу око које се изграђује структура *Аникиних времена*.<sup>17</sup>

15 Линија: жена→нож→смрт уписана је, на пример, у лик "млада Павловице" из песме "Бог ником дужан не остаје"; линија: жена→вода→коњ→смрт→васкрсење у лик "племените Бугарке девојке" из песама о женидби Антуна, сина Ива Сењанина. О овим и другим могућим корелацијама види: М. Детелић, *Мишкци простиор и еџика*, Београд, 1992.

16 Оне, наравно, нису једине, што ће се и показати у даљој анализи. Овим само скрећемо пажњу да, као и иначе у приповедачком поступку, ни све равни приповедања, ни све тачке у оквиру једне исте равни, не могу имати једнак значај.

17 Потврда за то добија се пажљивим читањем. У случају попа Вујадина карактеристични су следећи пасажии: "**Жене**, које и на селу стварају добар или рђав глас, говориле су за поп-Вујадина да му **киша** из чела бије..." (стр. 10); "... по читав сат стајао **је**/ сакривен у сенци поред прозора и вребао да види сеоске **жене** како пролазе на **реку** да испирају рубље" (у следећој реченици каже се да их је, скривен, "називао гласно најпогрднијим речима" – стр. 12–13); "Дуго је лежао тако, раширених руку **као разапет, прикован** неизмерно тежином својих рођених мишића и костију." (стр. 17); "... он нађе и у мраку, на полици, велики фочански **пож**, и, стиснувши га чврсто, побеже у ноћ." (стр. 20); "Ту је, мумлајући једнако, хладио **водом** груди и чело, као да испира рану." (стр. 20). За Аникину смрт, где се жена нема зашто посебно помињати јер је присутна као **мртво тело** које је "свуда, на поду, на душеклуку и на јастуцима прислоњеним уза зид" (стр. 85), наводи би морали бити обимнији, па их дајемо више у назнакама (сцена је, уосталом, добро позната и често навођена у литератури): "У танком пепелу лежао је бачен црни пекарски **пож**, **крвав** до дршка" (стр. 84); "... погледа још једном **крвав** **пож** у пепелу ... узне тај **пож** ... и задену себи за појас, поред свога **великог** **пожа** који је био спремио за ово јутро" (стр. 85); "Напољу је излазило сунце ...

Такође у овом тренутку – који се по значају не може мерити ни са чим другим у приповеци – Андрић још једном поступа на исти начин и у миран ток своје приче уноси посебну врсту удвајања чиме, без видљивог реза, успева да одвоји јунака од клишеа у који га је претходно увукао:

"И он цео ту је без значења и невидљиво ситан, као повод и средство. Јер, то су неки велики рачуни, које он не познаје, а које су Крста и Крстиница одавно размрсивали, и сада ево коначно пресекали ... осећао је да се око њега стегла замка коју вуку, свако на своју страну, муж и жена, у дубокој и старој мржњи која је већа и јача и од њих и од њега." (стр. 34)

Клише је овде очигледно неопходан да би се положај јунака у опозицији *мушко-женско* довео у питање и одредио као неадекватан, погрешан, сувишан, или већ како год. То својство начетости и измештености захвата све мушке ликове у оној приповедној равни коју смо горе истакли, укључујући ту – осим попа Вујадина – још и Калуђера из приче о "Тијаниној узбуни", а посредно и у друкчијем контексту такође и жртве пале у Аникином рагу против касабе, почев од прете добрунок до малоумног Лала.<sup>18</sup> Тако се насупрот релативизованој парадигми "жена је зло" формира друга, такође изнутра оспорена и проблематична, парадигма "мушкарац је њена жртва". Све је, дакле, доведено у питање и постављено пред криво огледало, чиме и јесу омогућене тако различите а – узете свака за себе – једнако убедљиве врсте читања и тумачења ове приповетке. Када се линија ликова као искошених пројекција једном формира, у тексту какав је Андрићев (и сложен и једноставан истовремено), заоста није тешко, уз само мало опреза, наћи и без великог насиља издвојити потврде и за психоанализу, и за антропологију, и за архетипове, и за митологију, и – вероватно – за још понешто слично. Лакоћа

"Чесма је жуборила гласно." (стр. 85); "Лудак није ни погледао Михаила, који је прошао поред њега и брзим кораком сизилом **ка потоку**, над којим је још владала јутарња сенка." (стр. 85).

18 Жртвама се у овом смислу могу сматрати само они мушки ликови којима Аникина смрт није донела ни олакшање, ни добробит, ни смирење: Тана кујунџија, луди Назиф, безимени Турчин из Рудог, и слични. Сасвим на крају тог низа, окрзнути али ипак погођени, могли би се наћи газда Петар Филиповић и газда Никола Суботић.

са којом се то може извести заправо је први знак и опомена да се иза свега можда крије нека замка.

Пажљиви посматрач морао би одмах приметити да је *искошена* пројекција релативан појам који подразумева постојање *праве* слике, реперне вредности према којој се одмерава угао одступања, или – у друкчијем контексту – мера ишчашења и моменат искривљености. Кроз *Аникина времена*, од прве до последње реченице, провучен је читав систем клишеа чија је једина функција да обезбеде такву поредбену вредност. Све што се у приповеци, макар и најмање и најнезнатније, може омеђити и издвојити као носилац или чинилац хаоса, добија ту ознаку и осваја свој смисао само на основу поређења са њему паралелним носиоцима и чиниоцима реда, груписаним у противстављен низ. Примери које смо до сада наводили доста добро показују како се овај систем ставља у дејство. Из њих се, ипак, није могло уочити да – самим тим што постоје – ови супротни нивои, зато што су динамични а не инертни, ступају у односе интеракције и корелације, одакле неминовно следи она посебна врста приповедања коју препознајемо по парним мотивима. Међутим, и формирање парова, само по себи, има два аналошка модуса: по сличности и по различитости. Андрићев текст је карактеристичан по томе што узима оба и ниједном не даје предност. Тако се спрам мршаваг, бледог, повученог и ћутљивог попа Вујадина (пре него што је полудео) ставља његов отац поп Коста, гојазан, весео, паметан и речит (стр. 10); али се спрам лудог попа Вујадина, који у мраку своје собе из пушке пуца на Тасића гумно (стр. 19), ставља његов ментално здрав но гневом обузет прадеда, прота добрунски, који – такође у мраку – посеже за пушком не би ли пуцао на Анику и свога сина Јакшу (стр. 67). Доследно спроведен,<sup>19</sup> овај поступак премрежује текст паровима тачака које се згушњавају од

19 Јасно је да се сви примери, попут овог с поп-Вујадином, не могу навести јер би требало цитирати приповетку у целини. Дајемо зато само неке назнаке: Вујадинов сусрет са странцима у шуми (стр. 16) – Јакшино бекство у "црну шуму" (71); чобанска ватра у планини која се надалеко види и крај које ухвате попа Вујадина (стр. 21) – ватра коју у црној шуми пали Јакша али га никад не ухвате (стр. 71); дуван који Михаило почиње да пуши после убиства да би се ослободио ноћне море (ватра-вода, стр. 37) – дуван који Михаило пуши на Стражишту пред одлуку да убије Анику (живот-смрт, стр. 81); "брза вода" у коју кајмакам гледа чудећи се што "од толике лепоте" Аникине ништа није остало (стр. 87) – "мутна вода" у коју је Михаило пропао, по речима газда-Николе (стр. 89) и тако даље.

периферије ка центру, па је логично очекивати да ће се у средишту приче наћи бар једно језгро у којем се ове супротне тачке доводе у толику близину да се поклапају. Ако га нађемо, то ће онда бити знак да у тексту заиста постоји неки елемент усмене поетике који Андрић преузима непромењен – дакле, без оспоравања и без искривљења.

У самом центру *Аникиних времена*, чак и физички гледано – на самој половини, издвојена из околине чаробним формулама причања и приповедања,<sup>20</sup> "Тијанина узбуна" представља такво језгро. Све што се пре и после ње имало рећи о мушкарцима и женама, њиховом сукобу, хаосу који он изазива и реду који се потом успоставља – згуснуто је овде у једну страну текста, чија је функција само на први поглед обављена онда кад се, установљењем праобрасца, у структуру ликова уведе архетип, а померањем приповедачког времена за још једну степеницу уназад заснује митска темпорална цикличност.<sup>21</sup> То је оно што се нуди одмах и што нико, заправо, не може да не види. Такође се одмах нуди, али не изазива толику глад за тумачењем, клише жене која је "као куга или поплава нека, затворила чаршију; ... док једног дана није ишчезла, нагло као што се и појавила" (стр. 49). Најмање занимања изазива несрећни Коста звани Грк, касније познат као Калуђер, који из две мале пушке убија Тијану у "шумарку испод Старог града" (стр. 50).<sup>22</sup> Најзад, детаљ који не занима никога – судећи, бар, по радовима који су нама дош-

20 Уводна формула: "У вези с Аником препричавала се много пута 'Тијанина узбуна', коју нико не памти, али је знају по причањима старијих." (стр. 49) Завршна формула: "(углавном, сви су ти дућански разговори, као и све домаће несреће, личили један на други)" (стр. 50).

21 Све је то заправо већ обављено, мање упадљиво али зато много боље, у епизоди са убиством у Крстинице хану: "муж и жена, у дубокој и старој мржњи која је већа и јача и од њих", и од јунака, и – подразумева се – и од писца и од читаоца.

22 Просто се не да објаснити индиферентност према овом лику и околности да он жену јури док је не стигне и не убије из пиштоља. У *Омер-пашини Лајласу*, епизода под насловом "Костак Ненишану" са упадљиво сличним заплетом, изазвала је много веће интересовање, мада ни њу нико није повезао са сличним детаљем из *Смрти* и *Синановој текији* за коју се по правилу везује само прва слика женског леша који је вода наплавила, а заборавља се каснија појава жене која бежи пред прогонитељима и пада пред врата текије.



ли до руку – јесте топоним "Тијанин гроб", место на којем је, бежећи, пала и била убијена, на којем су је потом закопали, оно исто на којем се њен убица три дана касније "сам преклао" и на којем су га, заједно са Тијаном, сахранили (стр. 50). Све је, дакле, ту: жена, вода, смрт и хаос на једној страни, а мушкарац, калуђер, пушка, нож и шума на другој. Ове раздвојене линије завршавају се и спајају хумком у шуми – што је неминовно, јер кад се језгро неке приповести овако издвоји, оно је онда оквир не само себи него и причи чији се центар на њему држи.<sup>23</sup>

Тиме што смо одредили средиште приповетке и дефинисали његову функцију као оквирну, заправо смо направили први корак ка откривању општег плана њене структуре. Када се, уз то, сетимо да је приповедање симетрично и оријентисано ка центру, лако нам је претпоставити да у *Аникиним временима* морамо наћи још најмање две конструктивно значајне тачке: једну на почетку и другу на крају текста. Ту нас, међутим, чека изненађење. Оно чиме приповетка почиње, прича о попу Вујадину, шаље сигнал сувише слаб и у односу на снагу центра ка коме је усмерен, и у односу на тачку из које креће (прва конструктивна граница), и – најзад – у односу на своју корелативну позицију, тј. на крај приповетке (друга конструктивна граница). Једна друга прича, пак, прича о Аники и Михаилу, шаље одговарајући иницијални сигнал и поклапа се са крајем приповедања на прави начин. Оставимо попа Вујадина за тренутак пострани и погледајмо каква би се слика добила ако анализа крене од ове друге приче.

23 Обично се сматра обрнуто: да је Аникина прича оквир за "Тијанину узбуну", а прича о попу Вујадину оквир за Анику. Вујадинова прича тешко може бити оквир било за шта (осим ако се, као њен други крај, не узме напомена газда-Петра да "стотину година треба да се њен /Аникин/ отров слегне" – стр. 88, па се онда – рецимо код Цацића и Секулићеве – израчуна да се Вујадиново доба поклапа са тих сто година). Ништа овом тумачењу не смета, осим што је помало натегнуто. С друге стране, ако аутор води причу до половине, па је ту прекине и исприча, укратко, исту такву причу у целини, он је заправо дао оквир ономе о чему говори, јер нема никакве сумње да ће се и започета прича завршити на исти начин: зато се "кратак садржај" и даје. Према томе, овај центар – да употребимо једну ванкњижевну метафору – није од оних уобичајених који "експлодирају" ширећи се у концентричним круговима ка периферији приче, већ мало ређи случај "имплозије" која делује привлачећи ка центру материју са периферије.

Прво што се у тој причи саопштава јесте да је "Аника ратовала са целим хришћанским светом и свима световним и духовним властима, а нарочито са добрунским протом Мелентијем" (стр. 23). Друго што се о Аники каже јесте да је била дете које "стрчи из реда и изазива несреће и забуне", да је била "чудновата" и да јој је мајка, доведена "из света", имала нешто туђинско и уплашено у држању (стр. 24–25). Најзад, када се помене последњи пут у низу, Аника је неко ко изгледа као "из туђег света" (стр. 26). У четири наврата, дакле, на само две стране текста, приповедач упорно настоји да у први план извуче туђинску компоненту у лику своје јунакиње и тек када то постигне, дозвољено нам је да схватимо чему је тај поступак имао да служи:

"А Аника је прошла кроз светину полако, новим ко-раком и у новом лику, не гледајући ни преда се и ни у кога од оних што су у њу гледали, него право у врата на порти према којима је ишла. На вратима се сусрете, судари готово, са једним мушкарцем. То је био Михаило Николин, звани Странац. Малко се збунише и зауставише, више он него она, и пређоше праг, једно мимо другог, готово у исти мах." (стр. 26)

Све што ће касабу потом задесити, проистиче из овог сусрета туђинке и Странца на црквеним вратима. Чак и ту, или поготову ту, Андрић инсистира на двострукој аналогiji: Аника је *своја* која постаје *џуђа*, а Михаило је *странац* који се у почетку прима "непријатељски и с неповерењем" (стр. 30), а касније као *свој*. Време у које се ово двоје сусрећу је Богојављење, необично по томе што је "вода из које су вадиле крст била ... потпуно без леда, зелена и немирна, као у пролеће" (стр. 25). Када се сви догађаји испуне и оба странца нестану из касаве (као што "куга или поплава" затвори чаршију па једног дана ишчезне "нагло као што се и појавила"), за њима остане само помен о води, "брзој" – која пролази као и велика лепота, и "мутној" – у коју човек "пропада" као да га није ни било.

Сада отприлике знамо какав се то рат води "са целим хришћанским светом" и, што је важније, ко га води. Сукоб између свога и туђег не може, међутим, ни у усменој традицији а још мање у Андрићевом тексту, остати апстрактан ни у једном сегменту. Али, док се у делима усмене књижевности веза са традицијом чува и подразумева па се не мора помињати ни на који начин, приповедач *Ани-*

киних времена лишен је ове погодности и мора да именује сваку фазу свога пута од општег ка посебном: хришћански свет, световне и духовне власти, проту Мелентија. Андрић је, ипак, сувише добар приповедач да би, надокнађујући један структурни низ, прекидао други: један прота, макар и добрунски, није довољан корелатив целом хришћанском свету. Начелна вредност уграђена у категорију *своје* има, стога, више носилаца – у шта смо се већ уверили (Коста Калуђер, Јакша Бакон, поп Коста, поп Вујадин). Тако се насупрот линији *женског хаоса* која започиње рат, формира линија *мушког реда* која је у рат увучена. Између њих остаје Михаило Странац који није ни овде ни онде, ни сасвим своје ни потпуно туђе. Једини рат који он може несметано да води је сукоб са самим собом. Приповедни корелатив Михаиловог неопредељеног положаја не задржава се само на искривљењима и одступањима од очекиваног угла пројекције, међу којима смо нека показали, већ захвата и много дубље, нарочито кроз његове многобројне а увек истородне везе са водом и тамом (мрак, залазак сунца, свитање). Још само два мушка лика долазе у овако близак додир са водом. Један је кајмакам који има "страст за топле изворе".<sup>24</sup> Његов положај човека који припада туђем свету али остаје у касабима, чини га ближим Аники него било коме другом лику у приповеци,<sup>25</sup> а у рату против "целог хришћанског света" он је, по природи ствари, ближи *и туђем* него *својем*, у најбољем случају индиферентан. Други мушкарац који има приступ води јесте поп Вујадин кад почне да луди.

Није случај да нам се прича о оном лету "кад је поп Вујадин преврнуо" враћа у овом, "воденом" контексту. Она је, хронолошки гледано, епилог "Аникине узбуне", извештај о истрази куће Порубовића, где поп Вујадин –

24 "Тражио их је и обилазио где год би чуо да их има; и где год би нашао извор топле воде, подизао би га и саградио чесму или бању о свом трошку" (стр. 54–55).

25 Не само по томе што је њему једином дато да се суочи са Аникином лепотом и да је препозна као "велико складно тело, свечано у свом миру, споро у покретима ... без жеље и потребе да се равна према другима, као богата царица: довољно само себи, ... нема потребе да ма шта показује, живи у ћутању и презире туђу потребу за говором" (стр. 60), већ је и он сам сличним средствима дефинисан: "од своје мајке, која је била Соколовићка, наследио *l'je/* велику и господску равнодушност за све ствари" (стр. 54); "Говорио је без покрета ..." (стр. 54); "Али је сматрао да у касабима нема никога с ким би вредело поразговарати о томе" (стр. 87).

који има само женску децу – пошто се сусрео са странцима у шуми, одлази из живота и из касаве са очима крвавим и мутним као што су Аникине и Крстиничине пре тога биле. Као и други пре нас, питамо се зашто је било потребно да епилог дође на почетак приповедања. Петар Дацић, на пример, сматра да је "приповедачка схема уоквирене приче ... неодвојива од народног приповедања" те да "свака фолклорна повест неизбежно усваја онакву композицију ... где се решење заплета радње појављује пре саме приче": "савременост открива последице, узрок тражимо техником 'враћања уназад'."<sup>26</sup> Чак и уз оgradu да у фолклору наведени случај није општи те да има и друкчијих а легитимних решења, ово би тумачење било ваљано кад би *Аникина времена* била фолклорна прича. Она то, ипак, нису, па ћемо морати да тражимо даље.

Покушајмо да питање поставимо овако: шта би се десило са структуром приповетке да је епилог остављен тамо где му је место, тј. на крају? Природно, био би ослабљен сигнал финалне конструктивне границе текста, а тиме би се изгубила снажна парадигма "брзих" и "мутних" вода које односе јунаке из касаве, из приповетке и из човековог света уопште.<sup>27</sup> Осим тога, нарушила би се равнотежа у којој ове воде стоје са "поплавом и кугом" из центра и са "зеленим и немирним" водама на почетку приче о Аники и Михаилу. Затим, Аникина смрт од руке малоумног брата не би, кроз суманутог Тијаниног убицу, имала пандан у покушају лудог попа да убије све жене на свету, већ би се нашао у средини између Калуђера и Вујадина, а то би читавој приповеци дало сасвим други смисао. Назад, ни сам "центар" не би више био у средини него много ближе почетку приче, због чега приповедање не би више могло да буде симетрично, нити би оријентација парних тачака могла да се згушњава ка средишту, па ни самих тачака више не би било. Добила би се, дакле, нека сасвим друга прича. С друге стране, поучени искуством са ремећењем реда на крају приче, не можемо чак ни претпоставити да је иницијална позиција неосетљива на овакве промене, односно да им се прилагођава спонтано. Ако је, у интересу приповедања, свесно ослабио иницијални си-

26 *Нав. дело*, стр. 141.

27 О једнакости касаве и света види нпр. Т. В. Цивјан, *Горе и воде – иширијер балканског света*, Свеске Задужбине Иве Андрића, 1994, XII–XIII, 9–10, стр. 322–326. У знатно ширем контексту, исти аутор посматра овај однос у делу *Литературне оновы балканской модели мира*, Москва, 1990.

гнал своје приповетке, Андрић је сасвим сигурно на правом месту морао накнадно да га ојача, да га подупре и истакне текстом који ће се чврсто везати за средиште – најбоље формулом, онако како је и "Тијанина узбуна" најављена. Тако, наравно, и бива, не само уз помоћ кратког записа Муле Мехмеда датог под цитатом, већ – пре свега и највише – управо формулом: "и тако се сазнаде за давно заборављена Аникина времена. Ево како је било" (стр. 23). Испред овако ојачаног почетка приповести могуће је (теоријски) поставити неограничен број одговарајућих текстова, а да се природа и функција иницијалног сигнала нимало не поремети. Промене, наравно, треба очекивати у структури текста.

Најзад, управо је структура *Аниких времена* основа са које се може говорити о вези између усмене поетике и Андрићевог приповедачког поступка. Изразита сегментација текста, наглашена и формалном деобом приповетке и нумерацијом њених делова, истицање граничних позиција и њихово додатно обележавање језичким клишеима, уз одржавање централне симетрије и згушњавање приповедног материјала од периферије ка средишту – све то говори о приповедном склопу који свесно рачуна на ону нарочиту врсту упоришних тачака каквом се најчешће одликује усмено приповедање. Читање Андрићевих "турских" приповедака и хроника увек је, као што се добро зна, праћено утиском да нам се у ствари нуди запис усмених прича и казивања. Утисак је, наравно, тачан, а тешкоће заправо настају онда кад треба издвојити елементе којима би се његова тачност доказала. Парцијални одговори у којима се аргументација зауставља на језику, стилу, мотивима, фабули, "атмосфери", жанру и сличном очигледно не задовољавају не само зато што их је тешко бранити, већ и зато што у самој ствари, ма како озбиљно третирани, увек носе присенак произвољности. Уз то, због природе посла којим се бави, аналитичар, на жалост, лако пада у замку своје професије и заборавља да су термини којима оперише само конвенције чија се вредност оног часа кад се закорачи у домен усмене уметности речи мора сваки пут изнова вишеструко проверавати. Талентовани писац, међутим, лако избегава опасности ове врсте и, моћима које потичу од његовог дара, без посредника допире до суштине усмености и њених поетичких начела. Шта даље са тим бива, како се усмена језгра преводје у други књижевни модел, шта у њему раде и какав значај имају, у целости зависи од писца и његових потајних намера.