

Милена Ивановић  
Универзитет у Источном Сарајеву  
Педагошки факултет у Бијелини

УДК: 821.163.41.09-93-32 Андрић И.  
ИД БРОЈ: 203716108  
Оригинални научни рад  
Примљен: 14. маја 2013.  
Прихваћен: 20. септембра 2013.

## ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКИ ОДНОСИ У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВИЈЕТКАМА ЗА ДЈЕЦУ

*Апстракт:* У Андрићевом стваралаштву веома је битан проблем простор – вријеме, односно хронотоп у Бахтиновом смислу. На укрштању времена и простора на различитим нивоима Андрић гради причу о животу човјека, чије је извориште сваког страдања у дјетињству. Андрићеве приповијетке за дјецу из збирке *Деца* дају нека од рјешења на загонетку коју представља човјек са простора Босне, али и дјетињство као почетак свих животних стаза. Простор и вријеме у приповијеткама за дјецу дати су из угла дјетета, они се преобликују и преосмишљавају углавном кроз игру, кроз различите видове игре. Посебно мјесто међу овим приповијеткама припада причи *Аска и вук*, гдје простор дешавања означавамо као митски.

*Кључне ријечи:* Андрићеве приповијетке за дјецу, хронотоп, дјечија перспектива

У Андрићевом стваралаштву веома је битан проблем простор – вријеме, односно хронотоп у Бахтиновом смислу. Хронотоп је термин Михаила Бахтина који означава „суштинску узајамну везу временских и просторних односа“ (Бахтин 1989: 193) и „материјализацију времена у простору“ (Исто: 379).

Бахтин сматра да „у границама једног дела и у границама стваралаштва једног аутора примећујемо мноштво хронотопа и сложене, специфичне за једно дело или аутора, корелације међу њима, при чему обично један од њих фигурира као оквирни, или доминантни. Хронотопи се могу укључивати један у други, постојати упоредо, преплитати се, смењивати, суочавати, супротстављати се или бити у сложенијим узајамним односима“ (Исто: 382).

Појам хронотопа Вучковић објашњава као „ознаку за укрштање временских и просторних равни у једној тачки, у којој се згушњавају простор и време“ (Вучковић 2008: 89).

Основна карактеристична особина умјетничког простора и времена је исте селективност. „Суштински односи темпоралне и просторне уметничке асимилације (хронотопи) у књижевним делима реализују се обједињено, спајањем простора и времена на смислен и конкретан начин“ (Росић 2010: 23).

Категорије простора и времена као елементи књижевне композиције могу бити полазиште у изучавању законитости функционисања књижевно-естетске цјелине. Компоновање основних елемената романескне композиције, категорија времена и простора, међусобно је условљено. Сјећањима која су увијек временска категорија потребан је простор. Кроз сјећање се рекреира вриједносна и емпатичка димензија, при чему се лични предмети могу тумачити као арсенали сјећања и метафорика заборав. Сјећање је временска категорија која рекреира прошлост простора и њему је неопходан простор (види: Фаранго 2007: 84).

Хронотопом су у књижевности прецизно одређени и типови жанрова (Бахтин 2000: 219), као и функције књижевних ликова. Приповиједање у књижевности се увијек одвија у времену, у складу са хронолошким редослиједом стања прошлости, садашњости, и будућности. Умјетност поезије и прозе незамислива је ван просторно-временског оквира, јер „време и уметнички простор омогућују перцепцију целовите слике уметничке стварности и композиционе организованости дела. Уметнички простор је модел света дат од стране аутора језиком представљања простора. Простор укључује облике постојања материјалних објеката и процесе; време – облике секвенцијалних промена стања“ (Росић 2010: 23).

На укрштању времена и простора на различитим нивоима Андрић гради причу о животу босанског човјека, али и човјека уопште. Познати писац се често из перспективе садашњости враћа у прошлост, прича је саопштена у форми сјећања, евоцирања успомена из раног периода младости или из дјетињства. Простор у коме смјешта своје приче осим Вишеграда и околине често је Сарајево, али и мањи градови у Босни. У појединим дјелима, радња је смјештена у новије вријеме нпр. за вријеме Првог свјетског рата, послје њега, у међуратном периоду, након Другог свјетског рата. Питање хронотопа за себе веже и значење, боље речено значење (често представљено симболима као његовим маркерима) и хронотоп су у међусобној корелацији. Путем важних симбола за своју поетику као што су: мост, стаза, али и камен, кула, ријека (односно вода) и других Андрић повезује архетипско са свакидашњим, колективно са појединачним, легенду повезује са стварношћу, правећи тако укрштаје и преплитаје које његовом књижевном дјелу дају посебан тон и угођај.

У оквиру приповједака за дјецу<sup>1</sup> хронотоп је представљен из угла дјетета и у томе је разлика између ових приповједака и оних које именујемо као приповијетке за одрасле. И у овим приповијеткама хронотоп касабе је веома присутан. Често ту касабу можемо препознати као Вишеград имајући у виду Андрићеву биографију.<sup>2</sup> У случају другог важног мјеста Андрићевог одрастања – Сарајева, препознавање је лакше јер је град назначен (нпр. дјечак Латковић из приповијетке „Књига“ похађа гимназију коју можемо препознати као сличну ако не и исту ону гимназију коју је сам писац похађао и из које није понио добра искуства), спомиње се махала на Бјелавима, што је дио Сарајева. Лични пишчев доживљај касабе, вишеградске, односно сарајевске могао је послужити као грађа за простор у коме обитавају јунаци његових приповједака „Књига“, „Деца“, „Прозор“, „На обали“, „У завади са светом“, „Излет“, „Панорама“, „Мила и Прелац“. Касаба је и реалан градски простор у коме се рађа, живи, умире, у коме се води свакидашња борба за живот и опстанак, без обзира којој конфесији припада појединац, али и простор у коме царује малограђанштина, учмалост, успореност, средина која се опире било каквој промјени, у којој вријеме није битан фактор. На основу начина на који појединац доживљава ту исту касабу, говоримо о његовом субјективном доживљају простора. Марко, јунак приповијетке „На обали“ касабу (коју препознајемо као Вишеград) доживљава као тамницу, као простор који га ограничава, а живот којим живи он и његови као паћенички. Домаћи простор у овом случају није простор радости, сигурности, спокојства, уточишта како бисмо очекивали. Он је управо супротан. Туђи простор, мјесто дјечаковог школовања (Сарајево), за који бисмо очекивали да је омражен, несигуран, непријатељски, пријетећи, је простор који он доживљава као близак. У овој приповијети имамо још једну важну опозицију: лијева обала ријеке – десна обала ријеке. Ријека је овдје граница, односно линија „у односу на коју све постаје или лево или десно, или горе или доле, или свето или профано“ (Детелић 1992: 22). Марко живи на лијевој обали, која је представљена као каменита, пуста, шкрта за све оне који од ње покушавају нешто извући за живот. Такав физички простор одговара менталном простору њених становника, који таворе у биједи, а да размјера те биједи и нису свјесни, нису спремни ништа да мијењају тјешаћи се надом у бољи живот који ће једном доћи. Марков животни простор

---

<sup>1</sup> Предмет нашег интересовања су приповијетке за дјецу из збирке *Деца*, изузев приповиједака „Змија“ и „Писмо из 1920“.

<sup>2</sup> О томе да је Андрић, можда и несвјесно, усклађивао властити лик са ликом дјечака о коме приповиједа, кога понекад именује (Марко, Лазар, Петар) а тиме и говорио о простору свога одрастања – Вишеграду који је именован као касаба, варош или варошица писао је Радован Вучковић (Вучковић 2006).

јесте метонимија његовог живота, а пејзаж метафора његовог расположења (Лешић 2008: 377).

Десна обала ријеке је простор бујне вегетације, богатијег и садржајнијег живота, срећнијих људи, простор промјена. Опозиција лијево – десно, иначе, означава однос женског наспрам мушког, затвореног у себе и отвореног према напоље, однос нечистог и чистог. У неким свјетским језицима десна страна је исто што и права страна (Станковић-Шошо 2006: 99). Ове све опозиције препознајемо у приповиједи „На обали“.

У приповиједи „Деца“ амбијент босанске касабе представља градску средину која је најприје својом скученошћу опозиција селу. Касаба је даље простор гдје доминира менталитет супарништва, зависти, ситних интереса, једном ријечју сурова средина коју одликује малограђанштина. Село је амбијент примјеренији човјеку, ту се осјећа слободније, ближи је природи, људи су због тешких послова принуђени да више сарађују, упућенији су једни на друге. Касаба има још једну важну карактеристику: то је простор гдје се сусрећу и живе људи различити по поријеклу, вјери, статусу, животним навикама, које су само судбина и случај спојили. На такав простор и такву атмосферу међуљудских односа ни дјеца нису могла остати имуна. Агресија дјечака из дружине и Мила и Палике може дјелимично бити и одраз понашања одраслих.

Прича је смјештена у претпрољећно вријеме, кад није још прошла зима, а ни стигло прољеће, у вријеме кад дјеца немају чиме да се баве, када у досади покушавају да осмисле свој дан. Огољени пејзаж је у сагласју са унутрашњим свијетом малих јунака који је без боје, облика, смисла, циља, који је обезличен и на одређени начин дехуманизован.

Сам пут до мјеста гдје дружина треба да се сукоби са Јеврејима садржи занимљиве просторне одреднице: ријеку и раскрсницу. Ријека и прелаз преко ријеке симболишу повезивање различитих страна, обала које самостално егзистирају, али и теже једна другој. Раскрсница, пак, има посебну симболику: то је „сусретиште времена и простора (...) симбол избора, али и јединства супротности“ (МРТС 2000: 117). Управо на раскрсници се дјечаци заустављају, распоређују и припремају оружје за напад на мале Јевреје. Од раскрснице пут води низбрдо, симболизује спуштање које се манифестује суровим нападом на недужну јеврејску дјецу. Јевреје налазе поред чесме, дакле воде, која у хришћанској традицији између осталог означава „регенерацију, обнову, очишћење“ (Исто: 155). Ово значење је важно за дјечака, јунака приче, јер ће управо ова авантура значити његово отрежњење, очишћење од лоших мисли, сусрет са својом људском суштином. Тренутак преокрета је суочавање са лицем прогоњеног, тренутак кад је од безименог, безличног плијена мали Јевреј постао људско биће, и то прогоњено људско биће.

У приповиједи „Кула“ говоримо, пак, о хронотопу куле, простору старе турске барутане која се док траје дјечија игра преображава у неземаљски простор у коме вријеме стоји. Простор куле ограничен је физички, али у доживљају учесника у игри он је безграничан простор слободе. Све изван куле је простор ограничења, забрана, испразности, бесмисла, јер је то простор обичног свакидашњег живота од кога дјечаци, налазе уточиште у кули. „Цео живот оног првог света био је њему и његовим друговима досадан, изгледао неважан и нестваран, а прави, главни, истински свет – била је кула“, гдје су дјечаци проводили „дуге, светле и лепе сате доживљавајући само ретко и тамне тренутке које и најлепша игра понекад доноси (Андрић 1988: 12). Дјеца, за разлику од одраслих о несавршености живота не размишљају, она је исправљају у тренутку кад је примижете. „без потпуне рационализације о недовољности света у коме живи, дете тај свет мења у игри и ствара магијски свет играчку“ (Јовановић 2001: 31).

Кула симболише и затворен, заштићен простор, издвојен од остатка свијета двоструким каменим зидом, али и тамом која је ту владала и дању. Опозиција свјетло – тама наглашена је и податком да су се ту гнијездиле и слијепи мишеви.

Тај простор подразумијева и временску дистанцу у односу на стварност коју живе сви они извана куле. Вријеме које влада у кули је јуначко, давно вријеме које не познаје проблеме свакодневице, јер се из те перспективе чине банални и недостојни. Значи, улазећи у кулу дјечаци излазе из оквира реалног времена и простора и улазе у паралелан, митски свијет који је понајприје простор игре, али и простор жеља.

У приповиједи „Панорама“ поставља се опозиција стварни свијет – свијет панораме, али и простор босанске варошице наспрам простора од Бразила до Цејлона. Стварни свијет је затечен, задат а крут, он нема осјећаја за слику, боју, звук који дирну струне душе и што је најгоре – он функционише по диктату силе, новца, власти, имања и разума, свега страног дјечаку, јунаку приче. Наспрам овога свијета имамо слику свијета са богатством, љепотом и радошћу, које се мијењају по диктату срца и чула, гдје управо срце и чула представљају окосницу и разлог свему. Први свијет је свијет рационалног, разума, промишљености и рачуна, а други свијет чула, маште, срца и осјећаја. Опозиција би се могла одредити и као свијет обичног, срећеног, сигурног у шаблоне сведеног људског живота наспрам живота који сваким тренем може бити другачији зависно од импулса онога који га живи.

Простор босанске варошице супротстављен је простору од Бразила до Цејлона, које раздваја пола земаљске кугле. Миноран простор површином је и простор скучености, ограничења у физичком и духовном смислу. Насупрот овоме простору имамо простор огромних размјера, који нуди мо-

гућност да се и физичка и духовна снага размахне. Посебно је важна опозиција свој – туђ, која овдје нема уобичајено значење. Најчешће одредница *свој* симболише *сијурносѝ, уѝочиишѝе, ѝоѝлину дома*, подразумејева окружење које је *разумљиво, родбинско, граѝо* и *блиско*. У овом случају сва та очекивана значења су промијењена у своје супротности, па одредница *свој* за себе веже значења *уѝроженосѝи, неразумѝјевања, сѝраноѝ, омраженоѝ* и *одбојноѝ*, дакле сва она значења које бисмо по дефиницији везали за одредницу *ѝуђ*.

Друга важна опозиција је стварно вријеме наспрам фиктивног времена. Оба времена су у непрекидном протицању и у њима се може разлучити оно што је прошлост од онога што је садашњост, односно у фиктивном времену онога што је будућност. Фиктивно вријеме почиње као паралелно вријеме објективном времену да би почело све брже и брже протицати, тачније наилазимо на временске одсјечке који су поглед у будућност, најава догађаја.

У метафизичком смислу наличје панораме је наглашено једним описом земаљске пустоши која се јавила у дјечаковом сну. Тај кошмар је донио слику голе планине, велике удаљености људских насеља, мрачну атмосферу у којој је он сам био прикован за једно мјесто. Космичка језа и уклетост сна досежу врхунац у ријечима које се чују из грмљавине: „Тврдио си да волиш свет и никад ти га није било доста. Ево ти га сад, нагледај га се, и види шта си волео!“ (Андрић 1988: 136) Ако овај кошмар схватимо као слику разголићеног свијета, све оно што панорама нуди јесте „замамљива варка“.

Прича „Панорама“ поставља питање шта је свијет а шта слика свијета, шта је и гдје је граница између стварног и нестварног, рационалног и ирационалног, јаве и сна. То питање се приповједачу јавља у стотинама видова и остаје без правог рјешења.

Мотив сусрета је важан за хронотоп, и врло често означава заплет. „На путу пресецају се у једној временској и просторној тачки просторне и временске стазе различитих људи, представника свих сталежа, стања, вера, националности, узраста (...) овде могу настати свакојаки контрасти, срести се и уплести различите судбине“ (Бахтин 1989: 373).

У приповиједи „Излет“ заплет почиње управо након сусрета са старцем Леком. Младић заспи под зидинама Добруна и снови сан везан за владарску породицу древног града. Мјесто гдје се младић налази је пресудно да би његова машта дала себи маха, јер, како каже Андрић: „ништа не подстиче у нама рад наше маште и ништа није узбудљивије него гледати старе цивилизације на њиховом извору који је одавно пресахнуо“ (Андрић 1981: 326). Према пишчевом мишљењу, поменути „путеви маште“ личе на „лабиринт“ и нису увијек „лаки ни пријатни“, као што ће бити управо ови сањани под зидинама средњовјековног Добруна.

Сан дјечака уводи у средиште приче: кнегиња Павловићка, млада су-пруга остарјелог владара добрунског града, изгубила је прстен током јутарњег умивања. Она је пријеке нарави, хировита, са наглим изливима страшног бијеса. Прича каже даље да је кнегиња за крађу оптужила младу сироту дјевојку Јелену, која је у тој кући била више посвојеница него слушкиња али која је господарици била трн у оку, јер је за разлику од ње била вриједна, добра и омиљена. Слиједи опис безуспјешне потраге за прстеном која је довела до Јелениног самоубиства, јер дјевојка није знала како да се више избори са суровом и насртљивом владарком. Кнегиња је прстен пронашла у порубу своје хаљине непосредно након Јеленине сахране. „Држећи прстен у стиснутој песници на сред груди, кнегиња се одвукла до удаљене сумрачне оставе, чији су дубоки прозори гледали на провалију са реком у дубини. Имала је толико снаге да прстен баци кроз прозор, а затим је од белог свиленог гајтана, којим се опасивала, направила омчу и обесила се на један од великих гвоздених клинова, о који се иначе вешала коњска опрема“ (Андрић 1988: 160).

Управо тај судбоносни клин је пронашао Петар. Тај клин је постао једна врста кључа за повезивање два хронотопа – оног који је везан за стварно мјесто и вријеме дешавања приче (Добрун, љетно поподне) и оног који представља прошло вријеме у том истом простору. Медиј за повезивање та два хронотопа јесте сан.

Петар се буди а „старац је једнако причао о граду, објашњавајући онима око себе шта је то што разграђује и руши градове. Руше Турци, али руши и земан, а руше и људски немир и неправда“ (Исто: 161). Младић се не може разабрати између сна и јаве, шта је стварност, а шта прича, шта је садашње вријеме а шта прошлост. Дилема не бива разријешена, а младић напушта Добрун и враћа се у град. Ипак, он причу и сан оставља за собом под добрунском тврђавом, јер клин који је био и замајак приче, завршава у ријечи. Символика ријеке као границе која раздваја град од окружења (у овом случају добрунске тврђаве), садашњост од прошлости, вријеме у ком је доживљен сан и након буђења, јасно је истакнута. На тој граници се оставља једини материјални доказ младићевог доживљаја под тврђавом, односно сањаног догађаја.

У приповиједи „Екскурзија“, слично као у претходној, сан је медиј који повезује два хронотопа – простор Калемегдана у доба турске владавине и у модерно доба. На почетку приче Калемегдан је представљен као прелазни простор „као неки праг“ који има „сјај далеког света са оштријим и разноликијим облицима“ и гдје се могу наслутити „нејасне могућности необичних сусрета“ (Исто: 163).

Прије него што ће рећи нешто о сну једне од гимназијалки, јунакиња приче, Андрић каже: „Ако је погрешно и свирепо нетачно казати да се сва-

ком човеку у животу дешава оно што заслужује, сто пута би горе било казати да сваки човек има снове какве је заслужио“ (Исто: 165). Тиме нам јасно ставља до знања да оно што ће услиједити није одјек дјевојчине подсвијести, није разоткривање њене притајене или скривене природе.

Андрић нас у дјевојчин сан уводи тако што преклапа хронотопе: дјевојка је у кревету са другарицом у соби у стану другаричине тетке и истовремено је у каменој просторији са оживјелим пашом који је представљен као створење без лица. „То фино подрхтавање усана и очних капака и једва приметни покрети голе десне руке, то је, у сну који је сада био стварни живот овог заспалог девојачког тела, одговарало: стравично раширеним очима, широко отвореним и од ужаса онемелим устима, и пред себе испруженој руци. То тело није лежало на меком кревету, окупано, преливено светлошћу мале лампе са ноћног стола. Оно је било грчевито савијено и напрегнуто у полумраку студене, непознате просторије“ (Исто: 166). Оно што је сан, именовано је као стварност, односно стварност је именована као сан. Андрић то више пута наглашава у току приче.

Хронотопи које овдје још морамо поменути везани су за ментални простор паше и гимназијалке. Она је жртва, младо, неискусно, угрожено створење које покушава да избјегне неумитно злостављање. Огроман страх, који се јавља у тој за њу потпуно новој и злокобној ситуацији дјелује паралишуће и на њену свијест, па простор око себе поима селективно. За њу је „постојало само оно што сачињава њен страх: сумрачна студена просторија којој не разазнаје обим ни облик, зид иза леђа, стид од голотиње, камене плоче под ногама, и пред њом висока мрачна појава мушкарца коме не види лице“ (Исто: 166).

Паша је представљен из дјевојчиног угла, на основу утиска који на њу оставља. Дјевојка више разазнаје по начину говора и боји гласа, цијелом држању и поступању него што јој бива јасно наговјештено „да је овај човек и гладан и жедан и жељан свега, да му је хладно, да га неодољива потреба гони и да богзна откад тражи како да се прехрани, напије, загреје, стресе са себе трагове пустоши и смрти“ (Исто: 167).

Дјевојка слути још нешто што ће битно утицати на њено понашање, а то је да он од ње тражи задовољење својих потреба за топлином, глађу и жеђу, и лијека својој смрти и непостојању не грубо и насилно, него полако и неодољиво. Она осјећа да мимо њене воље он то све и добија не силом и отимањем (или бар не отворено), „него наговарањем, јер је оно до чега му је, изгледа, највише стало, то је њен пристанак“ (Исто: 167).

Опозиције сан – јава, прошлост – садашњост чине окосницу приче. Опозиција се у једном моменту поништава, супротстављене стране се стапају, губи се јасна граница између сна и јаве ако да јава постаје сан, а сан се



чини као јава. У том чудном хронотопу се и дешава сусрет суочење паше са својом нагонском суштином и младе дјевојке код које се тек буде чула.

Оно што пашу и дјевојку повезује јесте и пашина очајничка жеља да прича да некоме каже истину о своме животу, своју историју, како је страдао и како је доспио на гробно мјесто на Калемегдану. „Жељан сам жива створења и људског разговора“, каже паша (Исто: 170). Овдје се још једном (као на много мјеста у Андрићевом дјелу) наглашава људска потреба за причом и причањем, причање се поставља као услов битисања. И на оном свијету постоји потреба за причом великих духова и епских јунака, јер они и за живота живе док трају приче о њима.

Још једна чињеница овдје је врло важна: посриједи је елементарна ситуација – однос мушкарца и жене, паша је мушкарац који се нашао насамом са младом дјевојком. Реченице које чине њихов дијалог су кратке, често елиптичне, што доприноси драматичности ситуације. У духу онога који наређује, посједује, отима ако нешто не може добити добровољно паша изриче право на дјевојку: „Од свих жена на свету за мене нема више ниједне. Само ти и само за ову ноћ, овај тренутак. Сада.“ (Исто: 170). Попут турских газија који у епским пјесмама на силу узимају српске дјевојке за једну ноћ, паша тражи задовољство чула а не задовољство духа.

Суштина приближавања паше дјевојци и њеног страха јесте у еротично-танатичном осјећању турског газије. Митови о мртвацу који жуди за здрављем и љепотом (врло инспиративни за писце у доба романтизма) као да израњају из подсвијести дјевојке и постају драма њеног сна. Код дјевојке је присутан страх од хтонског ероса и *йодземне смрти*, али и енергија жене и женствености, која у доба пубертета јесте очекивана одлика. „С призвуком драматичног казивања, разговорно ударно писац приказује како једна на јави безазлена игра постала у сну веома егзистенцијална игра љубави и смрти, ероса и танатоса, игра једне давнашње несреће и једне садашње ведре егзистенције, игра могућности и стварности“ (Леовац 1979: 165).

У тренутку кад је та игра постала неиздржива, сан се прекида буђењем у болу, пропраћеним вриском. Прича која је почела у ведрим тоновима завршава се смијехом, ничим изазваним, тако својственим младости, смијехом као олакшањем и растерећењем.

Кад је ријеч о односима простор–вријеме, сасвим је посебна приповијетка „Аска и вук“. Простор у коме се крећу јунаци ове приповијетке одређујемо као митски. Према мишљењу М. Лотмана и Б. Успенског, митски простор има три дистинктивна обиљежја. Митски простор има „колажни“ карактер и замишља се не у облику континуума „него као скуп појединих објеката“ (Лотман, Успенски, према Детелић 1992: 23). Елементи тог колажа, односно појединачно одређена *јака мјестиа*, у контексту књижевне поетике дефинишу се као *мјестиа-знакови*. Митски простор може да моде-

лује друге, непросторне (семантичке, вредносне и друге) односе, што је најважнија његова карактеристика. Трећа карактеристика митског простора је да је ограничен, тј. састављен од коначног броја елемената (Детелић 1992: 23).

Нама су од посебног значаја у овој приповијести мјеста-знакови као што су кућа (породично огњиште у коме живи са мајком) и шума. Хроно-топ пута такође се може посматрати као мјесто-знак. Овчици Аски је својствено да лута путевима које сама налази и да тражи „одвојену пашу на удаљеним местима“. Овом појединошћу на одређени начин је најављен догађај који чини окосницу приче. Аска се удаљава од куће, која представља „свој, пријатељски, безбедан простор“ (Детелић 1992: 132, Башлар 1969: 29), скреће са познатог пута и мало-помало стиже у шуму, која традиционалном схватању представља хтонско мјесто, простор смрти. Хроно-топ пута „сигнализује да ће догађај на границама првог, другог и трећег простора утицати на ток радње“ (Станковић-Шошо 2006: 85). Аска на своје путу прелази из једног простора у други и суочава се са смрћу представљеном у облику вука. Простор сусрета је необичан: „Слаба видљивост и потпуна тишина стварале су зачаран предео у ком простор и даљина нису имали мере и у ком је време губило своје значење“ (Андрић 1988: 191), а мјесто сусрета је чистина, дакле граница између шуме и отвореног, слободног простора. Вук је описан као стар и дрзак, са крзном које се потпуно стапа са окружењем: „Његово олињало крзно, зеленкасто и смеђе, омогућило му је да се изједначи са јесењим буквама и травом која почиње да вене“ (Исто: 191). Вук преузима одлике простора смрти и сам постаје пријетња смрћу за малу Аску. Борба за живо овчице Аске се одвија у шуми а коначно разрјешава на чистини кад пристигли ловци убијају вука. Није случајно што се Аскина драма окончава на чистини као што је почела, дакле на граници, која је „најважније типолошко обележје простора“ (Лотман 1976: 300).

Повратак кући је повратак у стабилност, на огњиште, у оквире заједнице.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Андрић (1981): Иво Андрић, *Знакови њоред њуша*, Београд: Удружени издавачи.

Андрић (1988): Иво Андрић, *Деца*, Сарајево: Свјетлост, Београд: Просвета.

Бахтин (1989): Михаил Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.

Бахтин (2000): Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Септер.

Вашлар (1969): Gaston Vašlar, *Poetika prostora*, Beograd: Kultura.

Вучковић (2006): Радован Вучковић, *Андрић, Паралеле и рецејџија*, Београд: Свет књиге.

Вучковић (2008): Радован Вучковић, *Писац, дело, чийџалац*, Београд: Службени гласник.

Детелић (1992): Мирјана Детелић, *Мийџски љросџор и еџика*, Београд: САНУ.

Јовановић (2001): Славица Јовановић, *Поеџика Дуџана Раговића*, Београд: Научна књига – комерц.

Леовац (1979): Славко Леовац: *Приџоведач Иво Андрић*, Нови Сад: Матица српска.

Леџић (2008): Зденко Леџић, *Теорија књџжевносџи*, Београд: Службени гласник.

МРТС (2000): *Мали речник џтрадиционалних симбола* (приредио Марио Лампић), Београд: Либрето.

Лотман (1976): Јуриј М. Lotman, *Структура иметнићког текста*, Београд: Nolit.

Росић (2010): Тиодор Росић, Просторно-временски континуум у „Малим бајкама“ Стевана Раичковића, *Узданица*, Јагодина: Педагоџки факултет, VII/2, 21–32.

Станковић-Шошо (2006): Наташа Станковић-Шошо, *Тоџос љуџа у срџској народној бајци*, Београд: Друштво за српски језик и књџжевност Србије.

Фаранго (2007): Корнелија Фаранго, *Динамика љросџора, креџање месџа. Сџуџије из џеокулџуралне нараџолоџје*, Нови Сад: Stylos.

Milena Ivanović

University of East Sarajevo

Faculty of Education in Bijeljina

## SPACE AND TIME RELATIONS IN ANDRIĆ'S SHORT STORIES FOR CHILDREN

*Summary:* In Andrić's works the problem of space and time, i. e. chronotope in Bakhtin's terms is very important. At the intersection of time and space on different levels Andrić build a story about a life of a man, whose source of every suffering is in his childhood. Andrić's stories for children from a collection of short stories *Children* provide some of the solutions to the riddle posed by man from Bosnia, and also the childhood as the beginning of all life paths. Space and time in the short stories for children are given from the perspective of the child; they are transformed and reassessed mainly through the play, through various forms of the play. A special place among these stories belongs to the story of *Aska and the Wolf* where the space of events is marked as mythical.

*Keywords:* Andrić's stories for children, chronotope, the child's perspective, the play