

Нина Б. Марковић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука у Јагодини
Катедра за филолошке науке

УДК: 821.163.41.09-31 Андрић И.
Оригинални научни рад
Примљен: 11. септембар 2014.
Прихваћен: 17. октобар 2014.

ТАЈНА ПРИЧЕ ПОНОРНИЦЕ (О ОБЛИКОВАЊУ НАРАТИВА У РОМАНУ *НА ДРИНИ* *ЋУПРИЈА* ИВЕ АНДРИЋА)

Апстракт: У раду се анализирају структурне и семантичке модификације наратива у роману *На Дрини ћуприја* остварене присуством, односно одсуством појединих фолклорних приповедних модела и митско-фолклорног поимања стварности. Показано је на који начин је уочена појава повезана са промишљањем историјског тока времена, на који начин се митско, посредовано фолклорним, судара са прогресивно историјским и шта о њему сведочи.

Кључне речи: Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, романескни наратив, фолклорни приповедни модели, усмено предање, историја.

Идеја Иве Андрића о функцији и најважнијим особеностима приче, посредована приповеткама¹, романима², есејима³ и пригодним беседама⁴,

¹ *Босанске касаве и вароши ђуне су њрича. У њим њонајчеиће измишљеним њричама крије се, њод видом неверовајних дојађаја и маском чеиће измишљених имена, сѡварна и неѡризнавана историја њоја краја, живих људи и давно њомрлих нараијаја. То су оне оријенталске лажи за које ѡурска ѡсловица вели да су „исѡиниѡије од сваке исѡине“ (Андрић 1991а: 35).*

² *Народ ѡмѡи и ѡреѡричава оно ѡиће може да схваѡи и ѡиће усѡе да ѡреѡвори у леѡенду. Све осѡало ѡролази мимо њеѡа без дубљеѡ ѡраѡа, са немом равнодушношћу безимених ѡприродних ѡјава, не дира њеѡову маишћу и не осѡјаје у њеѡвом сећању (Андрић 1991: 121); Народ лако измишља ѡриче и брзо их шири, а сѡварносѡѡ се чудно и нераздељиво меша и ѡреѡиће са ѡричама (Исто: 130).*

³ *Али сам дошао до једноѡ неѡѡивноѡ закључка: да наша лична мисао у свом ѡѡору не значи мноѡо и да не може нишѡа; и до друѡѡ, ѡозиѡивноѡ: да ѡреба ослушкиваѡи леѡенде, ѡе ѡраѡове колекѡивних људских настѡјања кроз сѡолећа, и из њих одѡнеѡѡѡи, колико се може, смисао наше судбине. [...] У бајкама је ѡрава историја човечансѡѡа, из њих се да наслуѡиѡи, ако не и ѡѡиѡуно оѡкриѡи, њен смисао. Има неколико основних леѡенди човечансѡѡа које ѡоказују или бар освеѡљују ѡѡѡи који смо ѡревалили, ако не и ѡѡѡ коме ѡдемо (Андрић 1991б: 93).*

⁴ *Тако нам ѡнекад изгледа да човечансѡѡ од ѡрвоѡ блеска свесѡи, кроз векове ѡрича само себи, у милион варијанѡѡа, уѡредо са дахом својих ѡлућа и рѡѡмом своѡа била, сѡално исѡу*

обједињује две битне претпоставке: прича открива смисао, суштину, истинске узроке и најважније последице појава и догађаја и на тај начин постоји у вези са оним што је апстрактно и метафизичко, док, с друге стране, остаје везана за стварност, живот сам и непосредне доживљаје, самим тим и историју. Егзистирајући тако између иманенције и трансценденције, конкретног и апстрактног, прича једнако постоји у вези са историјским и митским, односно оним што инсистира на смислености испричаног и оним што тај смисао непрестано доводи у питање.⁵

Употреба појма *џрича* покреће питање о разлици у поимању усмене и писане речи и могућем хијерархијском односу међу њима у Андрићевој поетичкој и метапоетичкој мисли⁶, а одговор на њега пружају (у фуснотама) цитирани одломци, откривајући велико поверење у *џриче џредака*, тј. усмено предање. Ипак, елементи фолклорног и магија усменог приповедања у Андрићевом стваралаштву инкорпорирани су у глас модерног приповедача, који испитује традиционалне претпоставке (в. Брајовић 2009: 16–29). Зато ће у овом раду посебна пажња бити посвећена модификацијама наратива у роману *На Дрини ћурџија* оствареним присуством, односно одсуством појединих фолклорних приповедних модела. Испитаћемо на који начин је уочена појава повезана са промишљањем историјског тока времена, на који начин се митско, посредовано фолклорним, судара са прогресивноисторијским и шта о њему сведочи.

Размишљање о семантичком исходишту романескног наратива немогуће је без повезивања приповедања и приче са категоријама митског (вечно обнављајућег) и историјског. Ако на тренутак занемаримо сижејну загонетку која коначно исходиште фабуле открива већ у првом поглављу романа, можемо приметити да се две уједињене смислотворне снаге рађају на самом прагу уласка у историју.

Мост настаје као слика превазилажења првобитног хаоса⁷, као материјализација хармоније и кохеренције (више о томе видети у: Џацић 1991: 35), али, у исто време, његов настанак представља улазак касаве у историјски

џричу. А џа џрича као да жели, џоџуџи џричања леџендарне Шехерезаде, да завара крвника, да одложи неминовности џираичноџи удеса који нам џреџи, и џродужџи џлузџију живоџија и џрајања. Или можда џриџоведач својим делом џтреба да џомоџне човеку да се нађе и снађе? (преузето са www.rastko.rs/rastko/delo/10110).

⁵ У том смислу се као репрезентативне за два изузетно важна тока у проучавању Андрићевог стваралаштва препознају мисао Петра Џацића с једне, и Тихомира Брајовића с друге стране (в. Џацић 1975, 1991, 1992; Брајовић 2009, 2011)

О позицији приче између иманенције и трансценденције видети у: Олах 2013.

⁶ О овом проблему видети у: Владушић 2010.

⁷ Изградња моста у ритуално-митском смислу представља понављање првобитне креације, односно дела стварања. Сасвим у складу са претпостављеним митским моделима, клесање камена представља уређење хаоса и усклађивање сирове материје према божанским законима (Шеваље, Гербран 2003: 175). Вишеградска ћурџија се, као и свака друга грађевина, у митском контексту разумевања света, поставља у сам центар света и тако представља

ток времена (в. Брајовић 2009: 65), тј. прво убрзање, први, али још увек не радикализовани, вид губљења некадашњег мира и тишине (Андрић 1991: 126). Стиче се утисак да је основна функција моста, потврђена сужејно-фабулаторним устројством наратива, да својом постојаношћу представља противтежу историјској пролазности, непредвидивости и променљивости.

С друге стране, прича настаје да би историјским догађајима дала одређени смисао или пак настојала да открије њихову суштину (в. Олах 2013: 457–458). У вези са тим, ваља диференцирати две категорије које у себи обједињује универзални појам *приче* – то су прича као романескни наратив и прича као део наратива у значајној мери обликован по угледу на фолклорне моделе. Прича као целовити наратив романа, како ће то даље у раду бити показано, настоји да превлада посустајање у смислоторном приказивању догађаја са којим се суочава прича устројена по фолклорном обрасцу и суочена са бесмислом историје.

Прво поглавље романа посредује митско-фолклорно поимање стварности, постављајући у први план различите и многобројне колективне приче које су се исплеле у вези са мостом и његовим настанком. Суочавање фикционалног са стварносним у самом наративу показује основну функцију (колективне) приче. Градња моста представљена је као тежак принудни рад, као мукотрпан период за сваког касаблију без обзира на конфесионалну и социјалну припадност, због чега се свако одрицао моста – међутим, настанком прича о њему, мост постаје део касабе, као изузетно важан сегмент њене далеке (митско-легендарне) прошлости и колективно несвесног свих њених становника. Тек приче, које тежећи трансценденцији откривају смисао постанка моста, успевају да у сећању касаблија потисну слику кулечења, понижавања и напора и да тако мост постане и остане основа њиховог поимања постојања, оно што посредује филозофију вечне борбе и превазилажења осипања живота, коју ће Вишеграђани усвојити.

Настала из хаоса, хармонија, сагласно дуалистичком онтолошком принципу, у себи носи потенцију зла, пропасти и враћања у ништавило.⁸ У роману је поменута митска пројекција допуњена модерним увидом у деструктивну интенцију историје, због чега се хтонска природа црног Арапина у извесној мери може поистоветити са силом историјског ковитлаца, која ће у роману бити материјализована на више начина – као анимализовани чардак на мосту, бели натпис на његовој капији, мина уграђена у средњи стуб и на

симболички повратак у средиште и прелазак са земље на небо, односно успостављање више трансценденције (Исто: 175).

⁸Занимљиво је да камен, као материјал од кога је мост саграђен, у нашим фолклорним веровањима има моћ да за себе веже душе умрлих и душе предака, и да у том смислу остаје у вези са хтонским светом (Чајкановић 1973: 13).

крају експлозив⁹ који ће пресећи мост напола. Чак се и фењер, као симбол условно речено прогреса, посредно представља као модерни демон тиме што се везује за храстову греду преосталу од некадашњег чардака. Тај деструктивни потенцијал историје, у чији колоплет мост неминовно улази, наслутио је и Радисав, а потврдио Пљевљак – *Шејтан! И штога има, мислио је Пљевљак [...] Можда је заиста све ово, заједно са Абидгајом, и трађењем моста, и овим лудим сељаком, само ђавоља рабојга* (Андрић 1991: 140). Демонску силу оружја, трансформацију митског црног Арапина у двадесетовековни експлозив препознао је проницљиви Алихоџа – *Али шћга ће Боју, који пољедом зажжже и јаси светове, оволики урнебес? Није ово божје* (Исто: 435).

Улога приче и моста у роману је да се тој деструктивној сили одупру, а једно од семантичких исходишта наратива крије се управо у начину на који се постојаност њихове борбе са историјским хуком времена доводи у питање и поново потврђује.

У првим поглављима се из перспективе колектива и митско-фолклорног поимања света тумачи смисао мостоградње, а касније ту перспективу и сам наратор посредно укључује у своје приповедање, што не изненађује уколико имамо у виду поверење у колективну, фолклорну причу као интерпретацију стварних историјских догађаја, које је Андрић у различитим формулацијама често истицао.

Прво поглавље романа потврђује вешто владање наратора законима и особеностима фолклорног приповедања. И иако је сам аутор оставио сведочанство о томе да је у првим поглављима искористио вишеградске приче које је у детињству слушао (према Џацић 1991: 15), ваља приметити ефектност и успелост нараторове интенције када су у питању њихово мозаично уклапање и семантика њиме посредована.

По угледу на фолклорне приче и сам наратор обликује судбине романескних јунака. За разлику од првог поглавља, где само посредује приче колектива, у трећем, четвртном, осмом и дванаестом поглављу наратор сам обликује приче у чијим се основама налазе важни и многобројни фолклорни елементи.

Потискујући историјске чињенице, између осталог и зато што је касаба у тренутку када одводе црномањастог дечака из села Соколовића скрајнута са главног историјског пута, наратор одвођење будућег Мехмедпаше Соколовића посредством вешто обликованог лика скелеције Јамака обликује као причу о смрти за један, хришћански свет (из којег је потекао) и одласку у туђи (из перспективе хришћанског света хтонски) други свет. Вода преко које га скелеција подземног света преводи асоцира на воду заборава (Џацић 1991: 44), „забитљиву воду“ из најстаријих бугарштица, због чега се и истиче како је дечак заборавио сав свој дотадашњи живот. Овакво обликовање приче, са

⁹ „Демон модерних времена, експлозив, као да је управо прерушени демон реке који чека прилику, активира варницу хаоса, диже Средњи стуб у ваздух“ (Џацић 1991: 35).

значајним присуством фолклорних мотива и слика, упућује на суштински смисао тог преломног догађаја, на његов повлашћен положај и кључни утицај на живот будућег великог везира, али, у исто време, оно у извесној мери превазилази финализованост, заокруженост фолклорне представе и продужава се у модерном обликовању несмирене, подвојене егзистенције.

Првобитни утисак благе иронијске дистанце у опису Радисављевог појаве у трећем поглављу не сме остати пресудан. Јер, даљи ток нарације открива да се Радисављева породица од осталих разликовала по доследном одбијању да се њени чланови потурче, и да је због тога била усамљена и притешњена – тако се кроз другачијост у датим историјским околностима упућује и на изузетност свих њених чланова. Такође, наратор истиче да Радисав *није био ни сиромас као ишио је изгледао ни њирошости као ишио се њравио* (Андрић 1991: 129). Конструкција Радисављевог херојског лика наставља се истицањем да је управо он, понесен гусларевом песмом, одлучио да се супротстави изградњи моста и позвао и друге да му се у томе придруже. Радисављево мучење обликовано је у значајној мери по моделима страдања епских јунака, хајдука и ускока – истиче се да муке подноси достојанствено, пркосећи Турцима и, попут епских хајдука, штитећи оне који су му у побуну помагали. Посредно, Радисав постаје страдалник, мученик за веру и улази у ред божијих угодника. Како примећује Јован Делић, Радисављев лик је, посредством поменутих елемената, конципиран у складу са традицијом мартиријске линије у нашој јуначкој песми (2011: 116). Ремитизација је оснажена и иронијским односном наратора према касабљијском утиску о смешном Радисављевом ходу – *Наравно, нико од њих није знао заишио онако смешно њоскакује [...] и нико није добро видео оне њекошине од верија [...]* (Андрић 1991: 143). На крају, преузимајући перспективу Вишеграђана, наратор коначно и непорециво уздиже Радисава на ниво колективног, митско-легендарног јунака: *Горе, на својој висини, он им није више изгледао ни сирашан ни жалосиан. Нањрошив, свима је било јасно сада колико се издвојио и узвисио. Не сњоји на земљи, не држи се рукама, не њлива, не лењи, он има своје њежишиње у самом себи; ослобођен земаљских веза и њереша, не мучи се; не може му више нико нишиња, ни њушка ни сабља, ни зла мисао ни њудска реч ни њурски суд* (Исто: 151); *[...] њај лик није личио њолико на њудско њело које расње и расњада се колико на високо уздињуњи, њњврд и њењролазан кињ који ње њу осњатињи заувек* (Исто).

Наративно ткиво осмог поглавља је, на самом почетку, структурирано у складу са одређеним поетичким карактеристикама народне бајке. Јасно је уочљив систем опозитног представљања просторних и породичних околности у којима живе Фата Османагић и Наилбег Хамзић. Нимало случајно, опозиције се у највећој мери заснивају на присуству/одсуству светлости, која се везује за изузетну девојку. Такође, инсистира се на разликама карактера (срчани, смели, плаховити / њутљиви и повучени), чиме се традиционалне бајковне опозиције

обогаћују опозицијама карактеристичним за ауторску књижевност (психолошки роман). Модерни заокрет препознаје се у модификацији бајке у антибајку, посредством баладичног фолклорног мотива уречене лепоте (који успоставља асоцијативну везу са народном баладом *Женидба Милића барјакџара*), али и елемената античке драмске традиције – какав је хибрис изазван карактером главне јунакиње (могуће је успоставити извесне асоцијативне везе са ликом *Росанге Ђевојке* из епске песме *Сесиџа Леке кајетџана*). Материјализација хибриса остварена је у пркосној Фатиној речи, али у исто време представља и материјализацију коби, и постаје тачка у којој се преламају традиција народне и античке трагичке, тј. ауторске књижевности. Као ни у другим случајевима, Андрић се ни овде није задржао на једносмерној и можда очекиваној транспозиције фолклорних мотива и наративних поступака, па је и традиционална основа у значајној мери надограђена упечатљивом приповедном анализом девојчине унутрашње, психолошке борбе.

У дванаестом поглављу могуће је уочити бројне елементе демонолошких предања, транспоноване на модеран и оригиналан начин. Семантичком богатству микросижеа приче о Милану Гласичанину допринела је и древна легенда о продаји душе ђаволу (в. Сувајџић 2012: 176–177). Као и на макроплану романескног сижеа и ово поглавље прво представља последице, а тек онда узрок. Опис руинираног човека одговара поетичким законитостима демонолошких предања која претендују на истинитост и чија се веродостојност потврђује управо застрашујућим последицама мешања људског и демонског света.

Гласичанинова несрећна судбина делом је мотивисана породичним проклетством, односно представљена као казна за неморално стицање имовине његовог оца, па тако у обликовању судбине овог романескног лика фигурира народна изрека *ошешо – њрокешо*. Ипак, доминантну позицију у систему мотивације догађаја заузима психолошка мотивација – Миланова несавладива коцкарска страст. Као што у народној традицији постоји веровање у епифанију, долазак Бога или светитеља на земљу, који у обличју обичних људи искушавају оне на које наиђу (што је карактеристично за народне легенде), тако можемо рећи да постоји и негативни облик епифаније, који подразумева долазак нечастивог који проверава не врлине, већ мане, заводећи људе. Јер, једна од његових најзначајнијих особина јесте та да је, без обзира на привид, увек заводник и крвник. Фолклорна традиција нашег народа нечастивог описује као демона загробног или тамног света, чија су станишта вирови, ритови, дубоке реке са вртлозима, понори, јаме, језера, пећине, старе воденице, кућишта, бунари, дрвета, мостови и раскрснице (СМР 1970: 118). За њега је карактеристично да се непрестано креће, па зато и не чуди што је ђаво у роману представљен управо као странац (што је случај и са неким народним легендама) (Исто: 116–117). Често помињана је и привилегија ђавола да има неизмерна блага, да је бескрајно богат, што је инкорпорирано у романескни лик странца који

се лежерно карта и ставља на улог велико богатство. Позната његова особина да зна и разуме све, да поседује многобројна знања и искуства (Чајкановић 1973: 401) укључена је у странчеву вештину картања и познавања целокупног Милановог имања и богатства. У начину на који се странац коцка такође је присутна шејтанска лукавост која заводи и збуњује људе са крајњим циљем да их одведе у пропаст – ђаво, као демон доњег света и царства мртвих, за свој главни задатак има вођење и одношење, понекад преотимање, људских душа (Исто: 402). И сама врста демона, Гласичанинова коцкарска страст одговара на позив другог демона, па у његовом понашању можемо препознати реализацију народне изреке *не да му ђаво мира*.

Поред фолклорне традиције, присутна је и гогољевска линија у карактеризацији странца – у питању је представљање нечастивог као онога што је немогуће одредити, дефинисати – он није ни стар ни млад, ни ружан ни леп, средњих година и средњег стаса (в. Андрић 1991: 249).

Околности коцкања у потпуности одговарају хронотопу народних демонолошких предања. У фолклорној традицији је познато да је мост омиљено место на којем се ђаволи одмарају и вребају нове жртве. Мост је простор на коме се ноћу привиђају разне приказе и зато се сматра нечистим местом (СМР 1970: 207). Време можемо именовати и као глухо или глуво доба ноћи (од повечерја до првог певања петлова) када настане ноћна тишина у којој се губи свака временска, али и просторна оријентација (Исто: 88–89). Сасвим у складу са описаним (фолклорним) околностима *мосиј је излегао бескрајан и несћваран* (Андрић 1991: 251).

Мотив продаје душе ђаволу, односно предавања нечистим силама и њиховим моћима, конкретизован је у странчевој понуди да се игра у све или ништа, да Милан, ако победи, добија све, а ако изгуби, губи све, јер губи сопствени живот.

Поново у складу са фолклорном основом, Гласичанина спашава кукурикање петлова, будући да се верује да се ђаво боји освећене воде, крста, глога, светлости и петлова (СМР 1970: 118).

Грозница и бунило као последице сусрета са натприродним бићем, то што је Гласичанин нагло оседео и придигао се из постеље као други човек, последице су које се помињу у многим демонолошким предањима. Његова седа коса подсећа на судбине јунака који су оседели због ужаса и страха приликом сусрета са демонским, хтонским светом. То је ужас оностраног који човека заувек промени, а такав епилог неминован је јер је у предањима сусрет људског и демонског немогућ без погубних последица по људе. У предањима је „овоземаљски свет јасно одељен од оноземаљског, а предање се интересује за оба у сталном страху за човеков живот. Јунака попут јунака бајке у митолошко-демонолошким предањима нема; победа му није предодређена и он

често постаје жртва неумитне судбине и разноврсних сила“ (Милошевић-Ђорђевић 2000: 174).

На основу свега наведеног можемо закључити да се у основи структуре дванаестог поглавља налази трећи и најразвијенији облик демонолошких предања, који подразумева вишеепизодично казивање у чијем је средишту натприродно биће, али где поента није у потврђивању веровања у то биће, већ у занимљивости и динамичности догађаја у којима и човек делује веома активно, разапет између реалног и фантастичног (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 67). Ипак, одабрана фолклорна основа у блиској је вези са све очигледније присутним модерним временима у Вишеграду, која су отворила врата бујању и слободнијем испољавању људских страсти и унутарњих демона. Стиче се утисак да је то истина коју овако обликовано поглавље романа открива, баш као што је основни смисао осмог поглавља да лепотом приповедања и мотивском структуром укаже на законитост по којој једна изузетна лепота увек представља подстицај за настанак нових које је потврђују (Илић 1979: 61), што указује и на суштински смисао везе романескног наратива и вишеградске ђуприје.

Али, ако се присуство фолклорног као смислотворног и оног које открива суштину, у наративу полако, али доследно укида и губи, шта то говори о могућности осмислотворења (пре свега колективне) историје коју наратив прати? Зашто целовите приче о индивидуалним судбинама полако јењавају након доласка аустријске војске и управе у Босну? Шта се дешава са истином и моћи речи, да ли оне, баш као и делотворност изговореног и исприповеданог, бивају нарушене сумњом о илузији?

Иако се ситуације понављају, оне више немају исти смисао и вредност. Заноси на огради моста се од Ђоркановог узлета претварају у пијанство Николе Пецикозе. Тако модел спиралног понављања одређених ситуација и догађаја (Џацић 1991: 70), управо због одустајања од схеме доследног понављања, указује на њихов промењени (боље рећи окрњени, деградирани) квалитет. Поменуто модификовано понављање одређених догађаја и облика понашања у сагласности је са специфичним процесом субверзивног и дијалектичног односа мита и историје.

Слично томе, хронолошки, дијахронијски ток времена поништава митопејску перспективу колектива, а моћ усмене речи полако јењава – па тако ни прича о шех-Турханији не може да покрене отпор муслимана онако како је певање о цару Душану и прича о вили бродарици могло да буде основ побуне угњетених хришћана – *Све су њо знали вишеградски Турци [...], али нису њоказивали нимало воље да мешају живој са њричама и да рачунају на њомоћ мрјивих њамо иде нико од живих не може да њомоине* (Андрић 1991: 221).

И иако природа гуслара као носиоца блага усмене мисли и уметности није промењена, његово присуство и улога у друштву, као и теме о којима пева, од делотворног, за колектив суштински битног постају оно што се пре свега

везује за приватни живот и што своје задовољење нема у акцији и деловању ради ослобођења, већ у личном утапању бола и неиспуњених амбиција.

Митско-фолклорна нит наратива са протоком времена губи могућност осмислотворења и покретачку снагу. Метафизичност као основа живота најочигледније се укида са доласком аутријских трупа, па се и трансценденталност фолклорне приче у коју је аутор снажно веровао полако губи из нараторовог гласа.

Модерна перспектива наратора, већ са првим тематизовањем буна и ратова, поимајући деструктивну природу историјских процеса, разара претпостављене митске обрасце. Ритуалне жртве градње претварају се већ са Првим српским устанком у жртве разградње и историје, због чега тај модификовани ритуално-митски процес постаје изобличне, смешан и апсурдан. Иако Петар Џацић истиче да се митско-ритуални образац жртвовања сврсноходно циклично понавља (1991: 59), стиче се утисак да промењене историјске околности у извесној мери мењају семантику жртвовања. Прве жртве биле су жртве грађења и у том контексту су откривале истину да не постоји жеља, визија нити истинско уметничко дело за чије остварење није потребно жртвовати много. Међутим, у контексту хаоса буна и ратова, када се руши, а не гради, наратор релативизује узвишеност и свечаност тренутка жртвовања. Митска смисленост и сврсисходност уступају место утиску о апсурдности и бесмислености историје.¹⁰ Јер, за разлику од сакрализације Радисављевог херојског умирања и утиска који оно изазива у људима, у описивању околности под којима страдају старац Јелисије и младић Миле осећа се јасна иронијска дистанца наратора, анимализација чардака упућује на анимализацију човека. Инсистира се на беспотребној наоружаности војника и неприродној свечаности пред *сулудим старцем и унезвереним младићем*, кога, парадоксално, дочекују *као да је устанички војвода, иако је био дроњав и убој и доведен са леве обале Дрине, где устаника нема* (Андрић 1991: 188). Са развијањем романескног сижеа јача утисак о бесмислу историје, која је парадоксална и волшебна. Тако се Грегуру Федуну, након поражавајућег сазнања о правом лицу пролећне љубави, чини *као да су се на њега сручиле оне волшебне и неразмрсиве одговорности из снова* (Исто: 269). Историја, а не прича, кажњава тренутак заборава, па тако младићки несташлук поприма застрашујуће димензије и значи *крај свега, и њо нежељен и недостиојан крај* (Исто: 274).

Појава да колективна имагинација и фолклорне приче не учествују суштински у животу Вишеграђана нити у гласу наратора упућује на проблем *поремећених времена*. Модерна филозофија практичности коју са собом доносе Аустријанци упућује на разарање метафизичности и телеолошког принципа, мост више није *задужбина, хаир и лејоша* (Исто: 439) настао из Божје љубави

¹⁰ *Али све војске светиа подижу за своје искључиве циљеве и шренујине пошребе шакве грађевине, које после, ледане са шачке ледишића грађанској живошја и мирнодојских пошреба, изгледају ајсурдне и неразумљиве* (Андрић 1991: 183).

и промисли, односно материјализација хармоничне синтезе доброг и сврсисходног (о томе више видети у: Брајовић 2009: 103–138) и постаје само један од објеката које ваља употребити у практичне сврхе. Аустријска окупација ће идеју о вишем смислу постојања материјализоване лепоте и надилажењу пролазности свести на раван тренутне корисности о којој првенствено и једино човек може да одлучује. Званични улазак аустријских трупа, метонимијски представљених жустрим пуковником, открива да моћ која је сведена на раван људи не подразумева и основни принцип хуманости – *Свакојако су замишљали ствар, само не овако како се она одијрала, са овим сийним али оширим и злоћудним официром, коме је раји постојао прави животи, који, не мислећи на себе и не водећи разума о друјима, све људе и земље око себе види само као предмет или као средство раја и борбе* (Андрић 1991: 236).

Са уласком Аустријанаца у романескни сиже у рефренским завршецима поглавља јавља се сумња у истину постојаности онога што је хумано, корисно и лепо, односно свест о могућности илузије. Са њом, у нараторски исказ улазе и глаголи *изледати* и *чинити се*.¹¹ Тако се на крају једанаестог поглавља каже – *Изледало је као да ће бели мост [...] остати и „под новим царем“ непромењен и одолеји и овој појави новина и промена...* (Исто: 247). Живот у модерно време постаје мозаик привида и то оних који се везују за најважније егзистенцијалне категорије. Изгледало је да је живот срећенији и богатији (Исто: 281), благостање је било релативно, а мир привидан (Исто), живот је постао фатаморгана (Исто), цветала је илузија о слободи, ширини и снази и само се чинило да живот постаје пространији и богатији (Исто 328, 329), док је игралиште општег права гласа било увод у већ раније спремљену арену опште војне обавезе (Исто: 384).

Илузија се у доба аустријске окупације посредује речју. Мотив речи је у роману На Дрини ћуприја обликован у широком семантичком распону који на своме почетку има реч као истину и смисао, а на крају као привид и лаж. Са причом о Фати Османагић се по први пут, мада у узразито трагичном проседеу, упућује на погубност изреченог, али се, у исто време, инсистира на значају и вредности речи, због које је племенита девојка спремна да жртвује сопствени живот. Алихоца такође сведочи о моћи речи – *Знаш ли ти да ријеч једна руши градове, а камоли оволики риум. На ријечи је саздан сав овај божји дуњалук* (Исто: 319). Од метафизичког, онтолошког смисла, у служби креације, реч добија деградирајућу, чисто практичну функцију. Историјски ток времена мења и функцију речи у касабџи, и уместо откривања смисла, речи постају пут ка прикривању праве природе ствари. Што их више има, то мање значе. Касаблије невешто читају неразумљиве речи и изразе и тако бивају спречени да проникну у истински смисао догађаја чији су сведоци и оних који им из

¹¹О могућим семантиким исходштима присуства поменутих глагола видети у: Брајовић 2009: 132–127.

будућности иду у сусрет. Тако једино Алихоџа, последњи остатак митско-фолклорне нити наратива, који се, заједно са мостом, пробија кроз ковитлац историјских догађаја у другој половини романа јасно осећа да се аустријско *ишакодаље* каже да се не би морало назвати правим именом и казати што јесте, да сама та реч у говору странаца стоји уместо прећутне истине, као и да све оно што је испред ње речено не значи ништа (Исто: 336).

Проницање у истину, некада посредовано речима, замењено је рачуном, бројкама и веровањем у статистику, која својим начелним прецизностима потиरे сву изненадност и многоликост живота. Заједно са свођењем речи на бројеве, људи су деградирани у статус предмета. Бројке и статистике као да ломе живот, а са њиме и јединство света које је мост успостављао.

Интенција која је створила мост, а која се заједно са окренутошћу фолклорној причи и веровању у трансцедентно везује пре свега за Исток, временом се, са превлашћу Запада, удаљава од њега – *Уйраво, ѿај истиок, који та је створило и који је до јуче још био ѿу, истина ѿродрман и начей, али стјалан и стјваран као небо и земља, сад је ишчезао као ѿривиђење, и сад моси заиста не везује друго до два дела касаве и оно двадесетак села са једне и са друје стјране Дрине* (Андрић 1991: 342). Суштина моста се мења, будући да се његова моћ свеобухватног повезивања губи упоредо са распарчавањем некада целовитог живота у безброј одломака, а заједно са потискивањем суштине моста потискују се и све вредности које је он собом симболизовао и репрезентовао. Хомогеност се трансформише у (модерну) фрагментарност, а ред у беспоредак – *Каг је она [Лотика] [...] дошла у Босну и ошћочела рад, живои је изгледао као да је из једној комада...* (Исто: 375) – *А сада, све се ѿмерило и истремешило. Људи се деле и издвајају, и ѿо, како њој изгледа, без рега и видљивој смисла* (Исто: 376).

Идеју о промењеној хијерархији онтолошких категорија и вредносног система заступа Алихоџа, усамљени заштитник грађевине, примећујући у колоплету апсурдних историјских догађаја да нови владари не хају за *вјеру* већ за *рачун* (Андрић 1991: 260). Успоравајући нарацију тамо где наступа *време које се не да засушавити* (Исто: 242), наратор настоји да разазна узроке и коначне последице убрзаних историјских догађаја. Устремљеност времена, које личи на слап који се сурвава коначно је материјализована у слици двеју река које (посматрано очима Алихоџе за кога наратор гаји нескривене симпатије и сродности у поимању догађаја) изгледају као да *излетеле из коришћа, ѿосувраћене ѿуи неба, [...] ѿадају у иразнину свом ѿежином својих водених маса, као два слаја која се још нису зауставила ни разбила* (Исто: 435). Врхунац сурвавања историјског времена представља Први светски рат, због чега не чуди следећа реченица – *[...] изгледа да за ову врстиу несреће не ѿмажу стјаре шале ни забашуривања, да су све некадашње ѿриче излегеле и све ѿошалице изјубиле укус и смисао а мучно и сјоро се стјварају нове* (Исто: 413). Проблем

нестајања (колективних) прича и неисказивости онога што нема никакав хумани смисао, а што је 1914. година коначно представила цивилизацији у свој ругобности и деструктивности отвара двадесет прво поглавље – *Било је и биће их свакојаких, али ће година 1914. увек остати издвојена. Тако бар изгледа онима који су је преживели. Њима изгледа да се никад, ма колико се причало, и писало о томе, неће моћи или неће смејти казати све оно што се тада сагледало тамо у дну људске судбине, иза времена и исход догађаја* (Исто: 384). Не можемо занемарити инстанцу аутора, као и чињеницу да роман *На Дрини ћуприја* настаје у току Другог светског рата. Занемелост пред ужасом историјске, ратне деструкције, материјализоване у прекинутости моста који више не остварује јединственост и целовитост смисла, ефектни је поступак којим се, уз нескривену наду да доброта уметности и стваралаштва не може угаснути, ипак упућује на то да се ратне страхоте Првог, али и Другог светског рата не могу заборавити нити објаснити, односно осмислити.

Па ипак, сликом прекинутог моста завршава се сиже, али не и фабула романа. И баш као што се на крају текста инсистира на вери у хуманост и стваралаштво, тако и романескни наратив упућује на то да прича опстаје и да у свом целовитом бићу носи непоколебљивост наде у то да лепота надвладава апсурдност пролазног, односно историјског индивидуалног и колективног постојања.

ИЗВОРИ

Андрић (1991): Иво Андрић, *На Дрини ћуприја, Сабрана дела Иве Андрића (књига прва)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит.

Андрић (1991а): Иво Андрић, *Немирна година, Сабрана дела Иве Андрића (књига пет)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит.

Андрић (1991б): Иво Андрић, *Сјазе, лица, предели, Сабрана дела Иве Андрића (књига десет)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит.

Андрић (1961): Иво Андрић, *О причи и причању*, www.rastko.rs/rastko/delo/10110, посећено марта 2014. године.

ЛИТЕРАТУРА

Брајовић (2009): Тихомир Брајовић, *Заборав и ионавањање (Амбивалентно лице модерности у роману На Дрини ћуприја)*, Београд: Нолит.

Брајовић (2011): Тихомир Брајовић, *Фикција и моћ: оiledи о субверзивној имагинацији Иве Андрића*, Београд: Архипелаг.

Владушић (2010): Слободан Владушић, Роман и смрт приповедања – жанровска кавга у Андрићевој *Проклејој авлији*, *Свеске Загужбине Иве Андрића*, XXIX, св. 27, 155–170.

Делић (2011): Јован Делић, *Иво Андрић, мост и жртва*, Нови Сад: Православна реч, Београд: Музеј града Београда.

Илић (1979): Miloš Ilić, *Teorija i filozofija stvaralaštva*, Niš: Gradina.

Милошевић-Ђорђевић (2000): Нада Милошевић-Ђорђевић, *Ог бајке до изреке (Обликовање и облици српске усмене прозе)*, Београд: Књижевност и језик.

Пешић, Милошевић-Ђорђевић, (1997): Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Требник.

Олах (2013): Кристијан Олах, Метафизичка ћуприја, *Andrićeva ćuprija*, urednik Boško Tošović, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Београд: Beogradska knjiga: Svet knjige, 457–473.

Сувајцић (2012): Бошко Сувајцић, *Дновиде воде: фолклорни елементи у српској књижевности*, Нови Сад: Orpheus, Београд: Филолошки факултет.

СМР (1970): Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Чајкановић (1973): Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд: СКЗ.

Џацић (1975): Петар Џацић, *О Проклејој авлији*, Београд: Просвета.

Џацић (1991): Петар Џацић, Иво Андрић: легенда, прича, мит, историја, у: Иво Андрић, *На Дрини ћуприја Сабрана дела Иве Андрића (књижа њрва)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит, 8–102.

Џацић (1992): Петар Џацић, *Митско у делу Иве Андрића: Храстова прега у каменој кацији*, Београд: Научна књига.

Шеваље, Гербран (2003): J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Banja Luka: Romanov.

Nina B. Marković
University of Kragujevac
Faculty of Pedagogical Sciences, Jagodina
Philological Sciences Department

THE SECRET OF THE SUBTERRANEAN STORY
(ABOUT THE NARRATION SHAPING IN *THE BRIDGE ON
THE DRINA* BY IVO ANDRIĆ)

Summary: The paper analyses the semantic and structural modifications of the narration in the novel *The Bridge on the Drina*, which are accomplished by the presence or the absence of certain folklore narrative models and the mythical-folklore understanding of reality. The paper also points to the manner in which the perceived phenomenon is connected to reconsideration of historical passage of time, as well as to the manner in which the mythical, mediated by the folklore, collides with the progressive historical and what kind of testimony it gives about it.

Key words: Ivo Andrić, *The Bridge on the Drina*, Romanesque narrative, folklore narrative models, oral heritage, history.