

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ОДАКЛЕ ИЗВИРУ ПРИЧЕ? ИДЕНТИТЕТ И ПОЕТИКА**

Ајсџиракџи: У раду предузимамо читање Андрићеве постхумно објављене збирке прича *Кућа на осами* (1976) у контексту Андрићевих поетичких текстова, пре свега приповетке „Разговор с Гојом“ и појединих записа из *Знакова њоред њуџи*, али и Јунгове аналитичке психологије и Бахтинове идеје о полифоном карактеру истине. Развијамо идеју о сродности Андрићевог стваралачког метода са Јунговом техником активне имагинације, а у духу Јунгове сугестије (кућа у сну репрезентује сневачево биће), и кућу на Алифаковцу, за коју се испоставља да је складиште прича, разумевамо као метонимију самог приповедача. Андрић исказује своју поетику полифонијом гласова, илуструјујући бахтиновску тезу о полифоном карактеру истине, али предочава и оно што је најређе у његовом опусу: многостраност личног идентитета.

Кључне речи: Иво Андрић, *Кућа на осами*, поетика, идентитет, активна имагинација, снови, полифонија.

О сложености Андрићевог идентитета на релевантнији начин од његових биографских података сведочи онај део његовог опуса у којем је заокупљен поетичким питањима, а пре свега постхумно објављена збирка кратких прича *Кућа на осами* (1976). Она потврђује да су стваралачка и идентитетска питања код овога писца тесно повезана, иако је то ретко видљиво у опусу у коме доминира објективно приповедање у трећем лицу.

То да је писац путник са лажним пасошем Андрић је исказао још у свом поетичком тексту „Разговор са Гојом“ (1935) – првим текстом у коме је већ присутна клица приповедног метода доминантног у *Кући на осами*. Боравећи у Бордоу, где је Франциско Гоја провео последње године живота, Андрић започиње свој имагинарни дијалог са шпанским сликарем на тему уметности и уметника. Тако настаје приповетка која је не само први пишчев дијалог са покојником већ је дата и у форми карактеристичној за све приче *Куће на осами*: замућене су границе између дијалога и монолога, стварности и фантазије.

У „Белешкама за писца“ (1947) Андрић експлицира: „Треба говорити из средишта ствари које се описују: не са површине, још мање са тачке гледишта писца, него

* Научни саветник, ahjasmina@yahoo.com

** Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2022-14 од 17. 01. 2022. године.

из сржи онога што сте изабрали за предмет и што читалац треба да види, схвати и осети“ (Андрић 1976, 12: 53). Имагинирајући да седи са Гојом у кафани, Андрић је своје ставове о уметности и судбини уметника исказао на уста чувеног сликара – Гоја ту има свој самосталан глас, али се оглашава како би потврдио Андрићеве мисли, а његове речи приповедач прима са препознавањем. Већ се ту појављује неколико кључних мотива који ће наћи своје место и у *Кући на осами*: уметник је „маскиран човек у сумраку, путник са лажним пасошем“, а уметнички позив доноси „толика задовољства и толика страдања“ (Андрић 1976, 12: 14, 15). Ако Гоја тврди да је израда нечијег портрета увек спој две реалности – стварности посматраног, портретисаног, и стварности оног који гледа – те је у том смислу сваки портрет у односу на портретисту, пре свега *слика једној његовој њојледа* (Андрић 1976, 12: 21), у *Кући на осами* је то учињено видљивим, јер се са сваким новим ликом актуализује питање о потенцијалној пројекцији посматрача и слушаоца. Свака прича настаје у сусрету две индивидуалности: писца/ наратора и јунака који му се исповеда. То значи да писац своје ликове собом обухвата, да их емпатијски проосећа и прониче у друго и другачије. Истина Андрићевог наратора подређена је јунаковој исповести: суд о другом није објективизован на неутралан начин и удаљен од његове личне истине. Валидирање туђе речи о себи у исти је мах и потврђивање туђе личности и вид самопотврђивања.

О методу који ће обележити *Кућу на осами* Андрић говори и у *Знаковима њоред њуиша*, када указује на то да је при књижевном стварању од врло мале користи склоност размишљању. „Треба поћи од људи, људских ликова и доживљаја, а описујући њих, све ће наше мисли наћи своје место, чак и оне којих дотле нисмо били ни свесни, и које нам се тек при писању и описивању јављају“ (Андрић 1976, 14: 222). Ту помиње и мотив разговора са покојником као потенцијалну књижевну фикцију (Андрић 1976, 14: 293). Судећи по томе, *Кућа на осами* није збирка прича из приповедне заоставштине коју чврстом целином чини тек њихова техничка повезаност уводом и специфичном приповедном перспективом (због чега се с разлогом и сматра венцем приповедака – в. Недић 2018), већ је дубље промишљена и израз је дугорочијег планирања.

У *Кући на осами* покојници који се јављају у пишчевој свести сведоче о себи властитим речима, али њихова исповест није независна од онога ко је слуша. Од избора које прави (јер пише само о ономе што је могао артикулисати), преко детаља које издавају у вези са сваким појединим ликом, све је у исти мах и сведочанство о ономе коме се ликови исповедају. Притом, наравно, не мислимо на самог Ђву Андрића, већ на карактер писца који је у збирци уобличен од разноврсног материјала, чији је само део аутобиографски, али је тај лик психолошки доследан, а његов став према животу кохерентан. Нама је значајније од (не)поклапања приповедног материјала са биографским Андрићевим подацима у причи „Циркус“, на шта је у српској науци о књижевности већ указано (Недић 2018, Тарановски-Џонсон 1980), оно што је у самој причи речено о психологији дечака, главног јунака ове приче. У трећем разреду основне школе он не очекује сувише повољна решења свакодневних ситуација. Већ је натруњен меланхолијом и не може да поднесе једноличан свакодневни живот: док целим својим бићем вапи за узбуђењима, која, по његовом осећању, и јесу прави живот, он се не нада да ће га родитељи повести на циркуску представу. Тај расцеп између онога што ликови желе и што им свакодневље нуди доследно је присутан у свим

причама. Управо је по томе и Јаков, а не само по чињеници заједничког одрастања, пишчев друг из детињства („Јаков, друг из детињства“): он у алкохолу – разуме се, с другачијим последицама – налази оно исто што приповедач налази у свету књижевности. Алкохолизам је генетска црта која се проноси кроз Јаковљева породицу (и он постаје алкохоличар, као и његов деда, и на исти начин, самоубиством, окончава своју судбину), али је оно што га доводи у тесну везу са приповедачем његов боравак између светова. Ракија га уздиже изнад стварности, а та потреба да се нађе положај у свету који ће личност изместити из свакодневља обележава и приповедача. Ликови *Куће на осами* не могу да поднесу стварност из бројних разлога: због својих слабости, због преживљених траума, а понајвише зато што је та, такозвана „заједничка стварност“, штура, тесан простор за потребе личности. У Јакову, којим је већ овладао порок до те мере да га гоне параноичне мисли, те он персонализује све што се збива око њега, препознајемо душевни простор који дели са приповедачем. Казујући како се најслађе пије док се борави на граници између трезвености и пијанства, Јаков прецизира:

„Објашеш гранични зид, пијуцкаш машући ногама, и посматраш шта се догађа у оба та света, с једне и с друге стране зида. А у неко доба пребациш се натраг, на ову страну и, као да ништа није било, идеш својој кући и живиш као и сваки други човек, грађанин и службеник, ма шта о теби мислили твоји суграђани, па и твоји најближи“ (Андрић 1976, 15: 75).

Сродно је то приповедачевој распетости између дневног и ноћног лица у уводној причи, а она се одржава кроз читав ток *Куће на осами*. Оно што драстично разликује судбину пишчеву од судбине његовог друга из детињства, то је различит избор средства којим се исправља и лечи „сваки и најмањи поремећај равнотеже, био он духовни или физички“ (Андрић 1976, 15: 74). Као и у свакој врсти зависности, и Јаков се, одлучан у самозаваравању, најпре служи ракијом као средством за напуштање крутих оквира стварности, да би с временом све више губио личну моћ. С добрим разлозима Јаков се боји „безимених, надмоћних снага које невидљиво круже у људима и око људи и о свему одлучују уместо њих“ (Андрић 1976, 15: 77) – функцију тих безимених, надмоћних снага испуњавају у пишчевом случају ликови који му се намећу и управљају његовом имагинацијом и структуром дана. Уосталом, дидактични тон ове приповетке – Јаков нема потребу да саопшти историју своје породице, но да завештавајући књижевности своју причу упозори на опасности алкохола¹ – мотивисан је чињеницом да се Јаков обраћа своме другу, писцу:

„Ето, на пример, књижевност! Пише се толико; свуда, о свему и свакојачко; па зар се не би могло и о томе писати? Али снажно, оштро. Показати ствари онаквима какве јесу, опоменути људе, продрмати савести, алармирати законодавце, хигијеничаре, цело друштво“ (Андрић 1976, 15: 83).

Иако је потреба ликова да се искажу и да буду саслушани приказана као њихово трагање за слушаоцем и скретање пажње на себе, свака је пажња која пада на другог

1 И Алипашина прича има исто усмерење; и он своју судбину прича у намери да другима буде на корист.

у исти мах сведочанство о ономе ко такву пажњу поклања. Оно што Андрићев лик писца види и чује истоврсно су усмерене исповести: често је реч о страдању као последици настојања да се превлада недовољност обичног живота (и невине жеље којима јунаци превазилазе свакодневље трагично завршавају, о чему сведочи „Зуја“²). Незадовољство обичним животом налази се у дну многих постојања, те није само пишчево. А, ипак, јесте превасходно пишчево, јер је његов доживљај саговорника неизбежно проткан пројекцијом, на шта и упућује замагљивање реалистичких оквира у којима се разговор писца с ликовима одвија. Да је уметникова судбина „да у животу пада из једне неискрености у другу и да везује противречност за противречност“ (Андрић 1976, 12: 14), Андрић исказује на уста Франциска Гоје, а *Кућа на осами* показује двострукост, па и многострукост ликова, разлику између њиховог дневног и ноћног обличја, и то је можда и пресудно својство које их све доводи у приповедачеву близину. У „Разговору с Гојом“ је исказано да је уметникова личност толико слојевита да му нико не би поверовао чак и кад би овај могао да објави своју праву личност. У *Кући на осами* је снажно истакнута зависност изгледа једне личности од стајне тачке и перспективе посматрача.

„Највећа и најчуднија прича“, експлицира Андрић у „Белешкама за писца“, „то је писац сам (Он је ватра, а све што пише, то су само искре. Ватра, али под условом да остане у стварима и да говори из њих, не учествујући у њиховој површној и променљивој игри и не имајући свога дела ни у чему.)“ (Андрић 1976, 12: 53).

У постхумно објављеној збирци то настојање да се говори о изабраним ликовима, али из њих самих, и доводи до приповедног метода који је доследно спроведен.

У *Кући на осами* читалац добија увид у сам стваралачки процес, који је кључна тема ове збирке, а чињеница да се стваралаштво доводи у тесну везу са пишчевом пројекцијом човека већ сугерише антрополошку и хуманистичку оријентацију Андрићеве поетике. У уводном тексту *Куће на осами* читалац се нашао у пишчевој радионици, а збирка је саздана од портрета³, од необичних људских судбина (заправо се испоставља да обичних судбина и нема, само оних које тако изгледају површном посматрачу), али је у исти мах тематизован међусобни однос наратора и јунака, те сам начин конституисања приче. Онтологија књижевног дела у тесној је вези са онтологијом човека, и по томе је Андрић модернистички писац, удаљен од нових поетичких ветрова који седамдесетих година, када настаје *Кућа на осами*, већ увелико дувају српском књижевношћу. Његово тематизовање поетике другачије је од оног које је донео дух новог, тзв. постмодерног времена: Андрић не иде у правцу онтологизујуће функције приче, јер је вапај ликова за писцем у начелу другачије

2 „Заклоњена од свачијег погледа, превијена преко греде на огради моста, волела је да гледа широки и даскама попођени јаз испод себе и у њему плитку воду која се ту, узаћена, савија и са шумом спушта низбрдо. Ту је остajала што је дуже могла. И то је било једино што су јој замерали Алексићи. Опомињали су је да не излази, да се не удаљује и не завлачи по буџацима, јер су времена немирна и женску чељадету је више него икад место у кући“ (Андрић 1976, 15: 120-121).

3 Да је Андрић брижљив портретиста сведочи целокупан његов опус. Сетимо се само раскошних портрета у романима *Омериаша Лаиас*, *Травничка хроника*, *На Дрини ћуприја*, *Проклетиа авлија*, да и не говоримо о приповеткама које се, у начелу фокусирају на централни карактер.

природе. Ликови се боре за верзију личне приче о себи, за то да завештају одређено сазнање и својом причом буду на корист другима, а не за верификацију свога постојања или његов продужетак посредством приче. Све наративне целине *Куће на осами* имају откривалачки карактер: откривају особености лика који се поставља у центар пажње, његова својства или делове судбине који су иначе непознати. То је још увек прозни свет у коме борба за завршну реч о властитој судбини сведочи о важности трага који се за собом оставља. Притом се за Андрићев поступак може констатовати оно што је Бахтин приметио поводом Достојевског: „Само се у облику исповедног самоисказивања може (...) дати последња реч о човеку, реч стварно адекватна њему“ (Бахтин 2000: 55).

Ова постхумно објављена збирка може се тумачити и као Андрићев прозни одговор на питања како настаје књижевноуметничко дело и у каквом је односу са стварношћу. То је и природна форма за писца који је забележио да упитан о свом уметничком дару, позиву и самом делу говори „као слепач о бојама и облицима“ (Андрић 1976, 14: 216). Покојнике – централне јунаке *Куће на осами* – писац види на свом прозору, насрћу му на врата, појављују се у соби, али му се јављају и у сновима и сећањима (гости се „неочекивано појављују, чудно понашају, а затим опет као авети нестају“ – Андрић 1976, 15: 124). Нарушавају психолошке границе између писца и ликова служе и истоветне реченице које изговарају. „Јер свака ствар у животу треба да буде осветљена са свих страна“ (Андрић 1976, 15: 71), казује директор циркуса, понављајући формулацију коју је нешто раније изрекао приповедач. Тако се подрива објективност описане ситуације и сугерише се да је разговор са покојницима тек књижевна конструкција, начин на који писац описује и изражава властите садржаје. Приповедач експлицира да су сви око те сарајевске куће оставили траг, што га ставља у улогу семиотичара, оног ко чита знакове и трагове туђег присуства. Но, како приче одмичу, све се више открива лабавост те просторне везе (простор се са куће шири на Сарајево и Босну), те је заправо реч о духовном простору самог писца. Свакако то говори и о статусу живота у њему самом: уметникова самоћа је бучна, препуна фабула, које не припадају ни њему лично, ни живима – то је „пренасељена самоћа“. Без пишчеве осетљивости – јер он је тај који чује, види и осећа све оно што се везује за простор у коме се тренутно налази – њихове приче не би изашле на светло дана. И када припадају историји, као Бонвалпаша или Алипаша, осветљено је оно што је интимно, што је задатак који је Андрић испуњавао и у својим историјским романима. Заправо је реч о процесу који наликује активној имагинацији, чији је творац Јунг, и користио се њоме у свом психолошком аналитичком раду.

У *Кући на осами* на делу је пишчева активна имагинација, серија „фантасија“ које оживљава усмерена концентрација“ (Јунг 2003: 59), само што није предузета са истим циљем, који је у аналитичкој терапији, разуме се, психолошки. Начин на који приповедач *Куће на осами* описује настанак својих прича наликује овој техници која је „подстицање маштања и продуковања снова на јави“ (Требјешанин 2011: 15). Та је техника посебно очигледна у причи „Геометар и Јулка“: приповедач најпре тврди да се јунак нашао у његој соби, а потом се препушта визији прошлог догађаја са измењеним властитим понашањем. Писац се поново налази у возу, где је

при давнашњем сусрету избегао разговор са тим човеком. Сада ее смешта крај њега и пренушта његовој исповести. Техника активне имагинације састоји се

„у свесном усредсређивању особе на неку конкретну, снажну, али недовољно јасну менталну слику која долази из неког њеног *сна, визије или фанџазје*, и онда се пажљиво прати шта се са том унутрашњом сликом збива, како се богати детаљима, како се мења и како наша имагинација, полазећи од ње, низом повезаних, спонтано насталих представа и *симбола*, ствара једну целовиту причу“ (Требјешанин 2011: 15).

Дубинска димензија прича створених активном имагинацијом пре свега открива лик писца, сам стваралачки процес и његову функцију у одржавању конзистентности многоструког идентита. Уосталом, психолошка лековитост читавог процеса тематизована је у Андрићевој збирци, само што се не састоји у процесу самоспознаје (тумачењем симбола, архетипова и несвесних садржаја), већ у превладавању тривијалне свакодневице посредством стваралачког процеса.

Окидач за настанак већине прича су сећања и снови, а снови су и „почетак рада активне имагинације“, у којој се „процес продукције и повезивања представа из несвесног, налази (...) под утицајем и контролом свесног *ја*“ (Требјешанин 2011: 15). И као што је сама кућа, у којој је писац провео лето, једна хибридна грађевина која оличава судар (односно додир) двеју епоха, тако је и оно што је испуњава – свака у низу прича – никло у додиру два света, односно два јунака. Индикативно је, међутим, то да приче ипак не настају у тренутку када писца опседају поменути ликови, како би се то могло очекивати, јер настају под притиском, него се са одређене временске дистанце писац сећа како су га својевремено опседали ликови. Тиме се поставља питање који је то притисак на аутора јачи од оног који је искусио у првобитном контакту са ликовима: исписивање прича настаје као сећање на тај притисак, доста времена касније. Мотивација настанка прича у *Кући на осами*, упркос много пута поменутом насртању ликова на писца, налази се претежно у нечему другом, о чему Андрић не проговара експлицитно, али је читалац позван да промисли одговор на то питање. А одговор је смештен у личност наратора/писца који се оглашава на почетку и на оквирима већине прича. Мотивација за настанак прича налази се пре свега у дубинама пишчевог осећања живота и у вези је са усамљеношћу, са слутњом и доживљајем старења, осећањем да је он сам више на страни сећања но живота, те у позицији онога ко збраја рачуне, подвлачи црту и осмишљава актуелно трајање.

У уводном тексту је назначена разлика између пишчеве грађанске личности и оне која је одговорна за стварање, а која се не може у целини поистоветити са персоном; стога се ни оно што изађе из пишчевог пера – мада писац од раног јутра „вреба“ и „очекује своје приче“ – не може сматрати искључивим плодом његовог рада.⁴ Писање је процес који се налази на самом рубу између свесног и несвесног. Сам избор грађе није последица пишчевих свесних одлука. Бележењем писац рас-терећује своје сећање, своју опсесивну заглављеност у туђим судбинама (властита

4 „Још мање има смисла и оправдања да писац ма шта говори у тренутку када његово дело настаје. То је процес тако нејасан, да не кажем тајанствен, да о њему не треба много ни размишљати, а камоли говорити“ (Андрић 1976, 14: 240).

опседнутост предочена је као насртљивост ликова⁵). У *Знаковима њоред њуѡа* Андрић је забележио: „Чини ми се кад би људи знали колико је за мене напор био живети, опростили би ми лакше све зло што сам починио и све добро што сам пропустио да учиним, и још би им остало мало осећања да ме пожале“ (1976, 14: 14). У уводу *Куће на осами* Андрић такође, истина мање експлицитно, проговара о том напору живљења, који је тегобом стваралачког пута и дефинисан и преваладаван. Писање се појављује као бег од стварности, као превазилажење и обогаћивање неподношљиве тривијалности, али у исти мах и као онај крст који свог носиоца изолује и обележава нетолерантношћу према свакодневу. Мада Андрић познаје целовите судбине својих карактера, они му се редовно јављају изван својих славних тренутака: доследна трагичност свих ликова, упркос њиховој разноликости, открива пишчев поглед на свет, његову перцепцију и осетљивост (није тајна да посматрач у посматраном налази и препознаје оно што тражи и што је њему самом блиско), сведочећи о трагичком осећању живота.

Увод у коме је описана усамљена сарајевска кућа, асоцира на сан о кући који је Јунг забележио у својим сећањима, наводећи га као пресудан за откриће појма несвесног. У Јунговом ониричком простору појављује се, као његова, непозната двоспратна кућа, низ чије се степенице спушта по временској равни. Док горњи спрат припада његовој савремености, доњи спрат „води порекло негде из петнаестог или шеснаестог века“ (Јунг 1995: 161), а камене степенице га воде у подрум, који припада римском времену. Одатле га нове степенице воде „у ниску пећину која је била издубљена у стени“ (Јунг 1995: 162) и где открива остатке примитивне културе. Штавише, Јунгово тумачење властитог сна као да на посебан начин осветљава Андрићеву *Кућу на осами*.

„Било ми је јасно да кућа репрезентује једну врсту одсликавања психе – то јест, мог тадашњег стања свести, са додатком дотадашњих садржаја несвесног. (...) Приземље је одговарало првом нивоу несвесног. (...) У пећини сам открио остатке примитивне културе, то јест, свет примитивног човека у мени самоме – свет који се тешко може свесно уочити или осветлити“ (Јунг 1995: 163).

У том је смислу и кућа на осами заправо пишчев душевни простор. Сходно Јунговој сугестији, према којој кућа у сну репрезентује сневачево биће, и кућа на Алифаковцу, за коју се испоставља да је складиште прича, може се разумети као метонимија за самог приповедача.

Једанаест прича *Куће на осами* представља само онај садржај о коме писац, како саопштава у уводу, „може да говори“ и „уме нешто да каже“, чиме имплицира да је реч о избору, одломку из много шире скупине утисака, доживљаја и сећања, али да сви они, немогућношћу да буду артикулисани, много више припадају простору несвесног. У уводу нам аутор даје приказ властите рутине: док у јутарњем часу започиње радни дан за све људе у граду, отпочиње и – ма колико различит, а на ту нам је различитост пажљиво указано – радни дан самога писца. Пред нама је дисциплинован човек, онај који се буди, одева и доручкује, али још дуго остаје

5 „Покушавају на све начине да узбуде моје мисли и освоје моју машту“ (Андрић 1976, 15: 35).

„пун (...) безобличних и безимених ноћних снова“ (Андрић 1976, 15: 10). Човек пред нама је упадљиво амбивалентан: мада с јутром, и без одлагања, започиње са својом дневном рутином, он у исти мах остаје ментално и душевно у контакту са својим ноћним бићем. Мада открива непријатност тог ноћног стања (снови „су ме тако испунили пошто су прво изели целу моју изнутрицу и попили сву крв из мене“ – Андрић 1976, 15; 10), читалац се убрзо уверава да је дан за писца далеко непријатнији. Његов је отпор према ономе што би се могло назвати заједничком, колективном стварношћу изразит. Писац егзистира између властитог, сневног простора који му „једе изнутрицу“, и свакодневља које је по свом квалитету такво да он ипак колико год може продужава контакт са својим ноћним бићем.

Писац је приморан да очекује „милоост уобличења“: уместо колико-толико одређеног циља, којим се руководе послови других људи, он је у позицији да послушкје збивање у себи и да се потпуно поистовећује са сваком могућношћу:

„очекујем да мој посао отпочне у мени“; „тражим јуче прекинуту нит моје приче (...), послушкјем да ли се јавља у мени њен глас, спреман да се претворим у причу, у делић једне приче, у један приказ или једно њено лице (...) у тренутак једног призора, у једну једину помисао или покрет тога лица“ (Андрић 1976, 15: 10-11, 11).

Пишчево је стање духа представљено као активна пажња, те је упоређен са ловцем који „окреће главу од птице коју лови, а коју уистини не губи ни за тренутак из вида...“ (Андрић 1976, 15: 11). И тек у том стању духа, боравећи између светова – износећи на дневно светло своје ноћне садржаје, али тако да верност њима не подреди списатељском задатку – и са душом држаном на дистанци од тзв. грађанске стварности, писац ствара своје дело. Изван тог стања постоји „неподношљива тривијалност неког живљења које носи моје име, а није моје, и смртоносна пуштош времена која одједном гаси сву радост живота, а нас убија полако“ (Андрић 1976, 15: 11).

Појављивање и оглашавање ликова примерено је њиховим карактерима: тако Боналваша, кавгаџија и авантуриста, виче под прозором и наваљује на врата, док се геометар на исти начин као некада у возу скромно представља, чекајући да му писац поклони своју пажњу. Али, у процесу слушања њихових исповести, ма колико ове биле удаљене од личне пишчеве приче, а нарочито у току њиховог наративног уобличавања, писац решава лично идентитетско питање. Тема започета у уводу збирке – два пишчева лика, једно дневно, грађанско и једно ноћно, само њему знано – континуирано се наставља у свим причама, кроз све ликове са којима долази у додир. Историјски карактери откривају о себи оно што историја, званична верзија приче о њима не познаје. Боналваша има израз гротескне маске, али након 15 минута разговора то лице постаје „духовито, занимљиво, привлачно, чак и лепо“ (Андрић 1976, 15: 17). У Алипашиној причи се открива она димензија због које лик задобија трагичну величину коју никада пре није имао. Други ликови (а реч је о самоубицама, људима са изразитим слабостима и пороцима, жртвама и крвницима) откривају двоструки начин свога постојања, било огољавањем личности која се налази испод персоне, било осветљавањем оне димензије постојања која никада и није јавно добро, да би прича „Животи“ била у најдиректној вези са уводом *Куће на осами*.

Индикативно је да је у овој причи присутна синтагма која је узета за наслов целокушне збирке, али и то да је окидач за причу сан, о чијем нас садржају писац не обавештава. „То је био сан, али сан који ме после ни будног није напуштао, и који је са собом донео дуго и упорно сећање на мален, али још жив давнашњи доживљај“ (Андрић 1976, 15: 101). Уместо типизираних ситуација у којој писца прогони лик, овде је сећање покренуто сном (па тако и очигледном, дубљом везом са пишчевом судбином) – под прозор сарајевске куће дошло је Средоземно море, будући писца „запушћивањем својих таласа и хуком машина на белом старинском броду обалске пловидбе у Ђеновском заливу“ (Андрић 1976, 15: 101). Већ и због те дубље везе са његовим несвесним, јасно је да прича о старом професору доноси нешто што је карактеристично за самог писца, који се пак оглашава аутоцитатом из свог чувеног стоцхолмског говора.

Снови су, уосталом, начин упознавања са дубљим слојевима нас самих, те су и ликови прича у *Кући на осами*, ликови који живе у самом писцу. У две је приче – „Животи“ и „Прича“ – писац то јасно сигнализирао. Сећање на давнашњи сусрет са професором, који води особењачки живот и посвећен је сакуљању реткости и старина, пре свега је сећања на тренутак у коме је писац са свом јасноћом разумео да је то човек „маскиран од главе до пете (...) целим својим спољним и можда и унутрашњим бићем!“ (Андрић 1976, 15: 105) Сном покренуто сећање актуализује нараторов тренутак луцидности у коме схвата да је професор човек с маском. Та је маска изузетна по томе што не маскира нешто друго, постојеће, него прикрива чињеницу непроживљеног живота. Овај љубитељ реткости и старина представља свој живот као лични избор, док је реч тек о заустављању у конформном обличју, и то услед помањкања храбрости да се испитају другачији путеви. Хватајући се за парчиће туђих егзистенција – у свом музеју на осами, овај скупаљач драгоцености (а на исти се начин може посматрати и пишчева кућа прича) – овај је човек успео „да избегне свој прави живот“ (Андрић 1976, 15: 106). Именица у множини која стоји у наслову приче не означава само професорове животе – онај видљиви и онај невидљиви, неживљени, али могући – већ и животе свих оних на које упућују раритети и старине, „парчићи туђих егзистенција“. Односно, упућује на све оне животе који су присутни у остатку прича *Куће на осами*, чијим уметничким осмишљавањем и артикулацијом писац маскира свој непроживљени живот. А о томе да је писање „отимање од живота“, те да писац неизбежно води двоструко неверан живот, Андрић експлицитно говори и у *Знаковима њоред њуша* (Андрић 1976, 14: 198, 265, 292).

У „Причи“ Андрић представља свом идеалу објективног приповедања најближег, рођеног приповедача Ибрахим-ефендију Шкара, приказујући не само како и у којим условима настају његове приче, са којим централним тоном, него и са каквом страшћу их приповеда и потпуну равнодушност према начину на који ће бити примљене⁶, а посебно његову самозатајност, коју, уосталом, дели са Андрићем (Шкаро би желео „да га нигде не помињем, па ако већ изнесем неку од његових шала, да не казујем чија је“ – Андрић 1976, 15: 85). Ибрахим-ефендија је приказан као даровит уметник занет самим процесом приповедања и лишен жеље за самоистицањем. Индикативно је да

6 „Обично он не брине о судбини својих прича ни о томе како их људи дочекују и тумаче. Не брани их и не објашњава“ (Андрић 1976, 15: 89).

приповедачу изгледа као да Шкаро и није отишао, „као да је нешто његово, невидљиво, али живо и стварно остало иза њега ту и наставља да ми прича“ (Андрић 1976, 15: 85), а „Прича“ је изузетак и по томе што у њој Шкаро о себи не говори, остајући доследан својој самозатајној природи. Ибрахим-ефендија се исказује искључиво кроз своју уметност, која је – како се чини да нам кроз ову параболу о уметнику казује Андрић – увек, и спонтано, субверзивна. Државним службеницима, првацима и „људима од посла“ чини се „да смех, сам по себи, може да има нечег разорног и да умањује у грађанину смисао за ред и послушност“ (Андрић 1976, 15: 90). Причу о Шкару Андрић закључује развијајући идеју коју више пута варира у *Знаковима њоред љуша*, када промишља однос живота и уметности и помиње властиту одвојеност од живота (Андрић 1976, 14: 292), те сучељава свет који живи у њему самом са светом од којег је као зидом одвојен (Андрић 1976, 14: 290). И Ибрахим-ефендија Шкаро, прототип приповедача, живео је само кроз своје приповедање. „Није се женио ни оставио породе. Није живео. Уместо такозваног стварног живота, чији је ударац осетио још у мајчиној утроби, саградио је себи другу стварност, сачињену од прича. (...) Тако је избегао живот и преварио судбину“ (Андрић 1976, 15: 90).

Ибрахим-ефендијин антипод јесте барон Дори, патолошки лажов („Барон“). Његовим приповедањем управљају психолошки разлози, „болна жеља да му се верује“ (Андрић 1976, 15: 37) – он је пре свега усмерен на рецепцију. Док је Шкаро рођени уметник, чијим се причама верује, које су улпечатљиве и чију истиност нико не преиспитује („Слушајући његова причања изгледа вам да то живот, богат и разнолик живот, прича сам о себи“ – Андрић 1976, 15: 69), барон је лажов, митоман и алкохолитар. Уметничко дело, како кроз ову двојицу ликова потврђује Андрић, није у вези са чињеничном истином: од лажи Шкаро плете уметничку истину, а барон своју срамоту.

Начин обликовања Зујине приче – јер писац нам предочава оно што успева да разабере хватајући „једноличну, упорну мелодију коју је Зуја понављала као попац у топлом зиду“ (Андрић 1976, 15: 119) – упућује да је знање о њеној судбини, које сада уобличава у причу, било садржано у његовом индивидуалном несвесном.

„Сада ми се чинило да се оно што је некад изгледало као механичка игра старачких усана, све више приближава људском говору, да није лишено смисла и да казује нешто за мене ново и непознато. И слушао сам то притајена даха, заборављајући себе и време и место на коме сам. Преда мном је текла нејасна, али жива прича о томе како је Зуја доспела међу Алексиће, остала међу њима и постала оно што је била“ (Андрић 1976, 15: 119).

Зуја своју трагедију препокрива потпуном посвећивању кући Алексића, сваком њиховом члану: својом посвећеношћу и стваралачким односом према животу (надилази стварност гледајући изван себе), она наликује приповедачу.

Одговорити на кључно питање – зашто приповедач бележи приче о свим тим ликовима (а прецизно осветљава околности њиховог појављивања, начин говорења и властити однос према њима) – заправо значи наћи се у семантичком средишту *Куће на осами*. Док се у свакој од прича остварује накнадно наративно осмишљавање минулог живота, пред читаоцем од увода нараста представа о функционалности тог процеса за живот самог приповедача. Не само да је реч о полифонији гласова

Куће на осами (Кирилова 1994: 35), реч је овде о верификацији бахтиновске тезе о полифоном карактеру истине: она се не састоји у збиру партикуларних истина, већ (пошто је „по природи акциона“ – Бахтин 2000: 77) у заједничком ангажману свих ликова у погледу кључних тврђи, у њиховом адресирању сродних тема – укупношћу гласова они обликују слику света. Кућом на осами Андрић уметнички изражава оно што је тврдио Бахтин: „Истина се не рађа и не налази у глави појединог човека, већ међу људима који у процесу дијалогског општења заједнички траже истину“ (Бахтин 2000: 105).

ИЗВОРИ

- Андрић 1976, 12: Иво Андрић, „Разговор са Гојом“, „Белешке за писца“, *Есеји I*, Сабрана дела Иве Андрића, књига дванаеста, Београд: Просвета, 11-30, 49-60.
- Андрић 1976, 14: Иво Андрић, Знакови поред пута, Сабрана дела Иве Андрића, књига четрнаеста, Београд: Просвета.
- Андрић 1976, 15: Иво Андрић, *Кућа на осами и групе њријовеџике*, Сабрана дела Иве Андрића, књига петнаеста, Београд: Просвета.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2000: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepher Book World.
- Јунг 1995: K. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Beograd: Atos.
- Јунг 2003: K. G. Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Beograd: Atos.
- Кирилова 1994: Олга Леонида Кирилова, „Структура аутора у Андрићевој поезици: од ‘Пута Алије Ђерзелеза’ (1919) до ‘Куће на осами’ (1976)“, *Свеске Загуждине Иве Андрића*, год. 12/13, бр. 9/10, 328-333.
- Недић 2018: Марко Недић, Андрићева *Кућа на осами* као модел приповедачког венца у новијој српској књижевности, у: Мирко Вуксановић (ур.), *Дело Иве Андрића*, Београд: САНУ, 303-314.
- Тарановски-Џонсон 1980: Vida Taranovski-Johnson. Andrić's *Kuća na osami* ("The house in a secluded place"): memories and ghosts of the writer's past). In: Birnbaum, Henrik. Eekman, Thomas (Eds.). *Fiction and drama in Eastern and Southeastern Europe : evolution and experiment in the postwar period : proceedings of the 1978 UCLA Conference*, Columbus [Ohio]: Slavica Publishers, 239-250.
- Требјешанин 2011: Žarko Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, Beograd: Zavod za udžbenike, HESPERIAedu.

Jasmina M. AHMETAGIĆ

WHERE DO STORIES COME FROM? IDENTITY AND POETICS

SUMMARY

We use Andrić's posthumously published short story collection *The House on Its Own* (1976) to illustrate how the questions of artistic creation and identity are connected in this writer's work. We interpret the collection in the context of Jung's analytical psychology, Bakhtin's idea of the polyphonic character of truth, Andrić's own poetic writings from *The Signs by the Road*, and his short story *Conversations with Goya* whose theme and structure had already announced the narrative technique in *The House on Its Own*.

We focused on this collection's dominant narrative technique and its purpose. Each of the stories emerges from the meeting of two individuals: the writer/narrator and the character that confides in him. The writer embraces the characters, empathizes and comprehends through emotion the other and the different in them. At the same time, the characters resemble the narrator in having multilayered identities and feeling the need for overcoming their trivial everyday life. The narrator's truth is subordinate to the characters' stories: the validation of someone else's words about oneself is simultaneously a validation of their personality and a form of self-validation. In *The House on Its Own*, the reader receives insight into the creative process itself and the role it plays in keeping these complex identities consistent. We point to the relation between Andrić's creative technique in this collection and Jung's technique of active imagination and we interpret the house on Alifakovac, in the spirit of Jungian analysis, as a metonymy for the narrator himself.

Key words: Ivo Andrić, *The House on Its Own*, poetics, identity, active imagination, dreams, polyphony.