

Оригинални научни рад
УДК: 821.163.41.09-32 ДНДРИЋ И.
DOI: 10.5937/zrffp53-41509

ЖЕНСКИ ПРИНЦИП У ЖЕНИ ОД СЛОНОВЕ КОСТИ ИВЕ ДНДРИЋА

Јасмина М. ДХМЕТАГИЋ¹
Институт за српску културу, Приштина – Лепосавић

¹ ahjasmina@yahoo.com

Рад примљен: 1. 12. 2022.
Рад прихваћен: 23. 3. 2023.

ЖЕНСКИ ПРИНЦИП У ЖЕНИ ОД СЛОНОВЕ КОСТИ ИВЕ АНДРИЋА²

Кључне речи:
Иво Андрић;
Жена од слонове
кости;
анима;
снови;
женски принцип.

Сажетак. Кратку причу Иве Андрића *Жена од слонове кости* тумачимо овде у контексту Јунгове интерпретације снова и теорије архетипова. У средишту приче налази се кошмарни сан, у коме се јунак сусреће са архетипском фигуром, анимом, која је заправо препокрила читав његов унутрашњи простор – приступамо анализи сна, у настојању да психолошку динамику јунака објаснимо доводећи у везу свесни и несвесни део његове личности. Несвесно се и покреће како би сневачу показало оно што он о себи не зна: да он сам саботира своје емотивне односе. Без разумевања сна читалац може погрешити чак и у жанровском одређењу приче, чиме се потврђује његова структурална и семантичка важност за ову кратку Андрићеву причу.

² 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. јануара 2022. године.

Кратку причу *Жена од слонове кости* (1922), која, уз јунаков сан, тематизује само његову актуелну ситуацију која је такав сан и побудила, протумачићемо овде у контексту Јунгове аналитичке психологије. То је мотивисано чињеницом да је реч о кошмарном сну, што већ само по себи указује на значај сневног садржаја за психологију јунака: кошмарни снови указују на то да у животу сневача „постоји нешто веома болно и веома погрешно, а за шта они немају ни снаге ни храбрости да се са тим конфронтирају и да то разреше“ (Nastović, 2006, стр. 244–245). Андрићев протагониста буди се видно узнемирен стога што му се у сну жена појављује у контексту романтичне изабранице и суђене жене, спремна да са њим проведе остатак живота, у посвећеној љубави и заједништву. Реч је о фигури жене од слонове кости коју је купио тога дана, а која се у сну трансформише у праву жену.

Куповина женске фигурице од слонове кости у кинеској радњи праћена је позитивним осећањима – њено присуство разблажује јунакову усамљеност непосредно пре заспивања. Док чита у постељи, он повремено гледа ка фигурици и то га испуњава миром. Међутим, у сну, она се трансформише у биће од крви и меса и постаје фатална претња јунаку. Јунак сања да заспива и то уноси у његову причу двозначне моменте, једну неодређеност о томе да ли оно што доживљава припада јави или сну, али се та ситуација ипак јасно разрешава његовим буђењем, које потврђује да све и јесте било сневна стварност. Андрић се користи сном како би тематизовао кључни проблем свог протагонисте, односно, уз у причи присутне сигнале уопштавања (безименост јунака, одсуство конкретизације у вези са његовим друштвеним положајем и дужностима), један од важних аспеката мушко-женских односа.

Зашто јунак сања такав сан и зашто баш у том часу, у тесној је вези са питањем зашто купује фигурицу жене од слонове кости, јер „сан представља несвесну реакцију на једну свесну ситуацију, тако да има своје корене и у несвесном и у свести“ (Nastović, 2006, стр. 61). Фигура је имала за њега довољну привлачност да пожели да је унесе у кућу – куповина је заправо један од оних тривијалних гестова који се збивају свакодневно, а за које себи човек ретко подноси рачун. С обзиром на сан који је уследио,

на праву ноћну мору коју протагониста проживљава, јасно је да је у тај баналан гест куповине једног предмета уписана јунакова емотивна потреба – односно, да су и они гестови који изгледају банално одређени дубљим емотивним процесима који им претходе. Посредством кошмарног сна несвесно саопштава свесном делу личности „шта није у реду, што она упорно одбија да схвати“ (Nastović, 2006, стр. 225).

Јунак, „у загушљивом граду, сам и незадовољан“ (Андрић, 1976, стр. 233), живи нешто више од пола године, испуњен мрачним мислима и расположењима: „Хитао сам кући да што пре одем са улице, на којој се, у јесењој магли, стално враћа мисао: да ће од свих ових људи једном бити костури“ (Андрић, 1976, стр. 233). Тако се протагониста исповедао пријатељу који се јавља као наратор само у уводној реченици приче („Ово ми је причао мој пријатељ“ (Андрић, 1976, стр. 233)), сигнализирајући да туђу причу преноси у оном облику у коме је до њега доспела, а начин на који се протагониста исповеда пријатељу јасно говори о томе да свој кошмарни сан није протумачио на исправан начин, односно да је остао на оном нивоу самопоимања од којег је – ако пођемо од тога да снови имају функцију „саморегулације психичког система сневача“ (Jung, 1977, стр. 395) и нагоне на акцију – сан настојао да га отргне.

Протагониста приповеда о томе како куповина фигурице значи извесни прилив ведрине у његов живот: ишао је кући у нешто веселијем стању. Но, ипак констатује, када долази у стан и дуго звони дозивајући послугу, да је то била једна од оних вечери „кад све вређа и ништа није на свом месту“ (Андрић, 1976, стр. 233). Тај се утисак мења када фигурицу поставља на сто, испод лампе. Под утицајем њене лепоте и благе осмехнутости, он се за тренутак разведрава: „Као да ме прође чамотиња и рђаво расположење“ (Андрић, 1976, стр. 234).

Читалац опажа како се јунакова расположења брзо и без значајних разлога смењују, као и то да је овај базично зловољан и да присуство фигуре у његовом џепу уноси кључну промену у општи тон његовог незадовољства. Не само да су његове мисли мрачне, окренуте смрти, гашењу и пропадању него он има око само за гомилу непријатности – то што узалуд дозива послугу, када се већ нађе у стану, јер се ватра била већ угасила, а девојка је „заборавила да налије воде“. Ипак, ако су то чињенице које повећавају његову неугодност и nelaгоду, утисак да су поморанце на столу „без сока“, дакле, увеле и спарушене, не припада објективном реду чињеница, већ је сигнал пројектовања унутрашњег стања душе на свет око себе (што је читалац већ могао да препозна у јунаковој перцепцији људи око себе као будућих костура). И управо се тада, у том нагомиланом низу непријатности, јунак досећа да у џепу има фигуру жене: „Тада се сетих жене у џепу“ (Андрић, 1976, стр. 233).

Неким делићем ума јунак се морао запитати – ма колико та мисао била краткотрајна, неупамћена, брзо смењива, а највероватније испод

прага свести – како би изгледао тај повратак кући да га у дому дочекује жена од Адамове кости. Чињеница да на низ непријатности одговара присећањем да у цепу „има жену“ – дакле, не фигуру него жену – ствара комичан ефекат, али и јасно указује на то да ова фигура за њега представља супституцију за праву жену и својеврсну утешну илузију заједништва.

И управо начин на који он приповеда пријатељу о свом искуству потврђује Јунгову тврдњу „да се свест може дресирати, попут папагаја, али несвесно никад“ (Nastović, 2006, стр. 32). Будући да јунак није разумео свој сан, сви елементи фантастике којима је обојена његова интерпретација – а то се види већ у чињеници да он не препричава сан, који је заправо једина чињеница у причи, него укупан доживљај на такав начин да и сан постаје део ширег фантастичног тока – заправо су јунаково свесно искривљавање, наратив у који бежи од суочавања са собом. „Сан је део *невољне* психичке делатности, који има свесности управо толико да може бити репродукован на јави“ (Jung, 1977, стр. 388). Међутим, индикативан је начин на који Андрићев јунак репродукује свој сан. Све што је доживео те ноћи јунак представља као „ђавољи посао“ – уместо да зарони у себе, јунак баца фигурицу као носиоца демонских својстава.

Јунг је, као највећи ауторитет у области тумачења снова, указао на то да је наша сневна страна – несвесно – увек у односу са свесним и да са њим чини динамичну целину.

„Ако неки сан желимо исправно да протумачимо, онда је потребно да темељно познајемо тренутно стање сневачеве свести, пошто сан садржи њену несвесну допуну, наиме материјал који је тренутним стањем свести констелиран у несвесном“ (Jung, 2011, стр. 117).

Андрићева прича се и састоји од описа ситуације која је претходила сну, од мисли које су испуњавале јунака непосредно пред заспивање (и то исказане из његовог угла) – односно оног материјала који се сматра непосредним окидачем за сан³ – и самог сна, тако да је читаоцу предочен јунаков субјективни контекст. Прича је и испуњена бројним подацима на основу којих можемо да разумемо његову психолошку динамику и кључни проблем његовог актуелног живота.

Интерпретацији материјала скупљеног у сну Јунг је приступао постављајући питање: „Чему служи овај сан? Шта он треба да подстакне?“, тврдећи: „Ово питање није случајно, пошто се може применити на све психичке делатности. Свуда се може поставити питање зашто и чему, јер се свака органска структура састоји од компликованих сврсисходних функција“ (Jung, 2011, стр. 111), али „при тумачењу снова увек треба да се питамо

³ „С времена на време долази до одређене психичке ситуације која даје повода сну“ (Jung, 1977, стр. 390).

шта несвесно жели да компензује, односно да коригује код свесног дела личности“ (Nastović, 2006, стр. 40). То значи да несвесно најчешће настоји да коригује свесни став, уколико је овај сувише једностран: „Несвесно може бити такорећи ’другачијег мишљења’“ (Jung, 1977, стр. 394). Мада је Јунг упозоравао да у основи компензације стоји процес индивидуације, о том дубљем процесу се и не може говорити на основу једног сна, већ тек на основу читаве серије снова.

Фигурица од слонове кости, која разблажује јунакову усамљеност, у сну постаје „напаст“, жена која угрожава јунакову слободу. Присуство таквог сна и потврђује да се у јунаку испод прага свести налази жеља да га у стану, уместо сасушених поморанци, хладних и безводних просторија, дочекује права жена. Сан је разрада тог сценарија и осветљавање проблема јунакове самоће, јер, када жена од слонове кости која се љупко смеши (што је јунаков свесни доживљај) у сну постаје *најаси*, лепљиве привржености и романтичарске реторике о суђеним односима и вечитој љубави, онда то јасно говори о расцепу који у јунаковом доживљају жене постоји на свесном и несвесном плану. Несвесно се покреће како би сневачу показало оно што он о себи не зна: да он сам саботира своје емотивне односе. И сневана жена је одраз јунакове психе, као што је то и његова свесна реакција на жену од слонове кости – тек узети у својој укупности, дневни и ноћни јунаков доживљај објашњавају његову усамљеност у којој кључну улогу игра страх од интимности и женског принципа.

У сну Андрићевог јунака појављује се слика и доживљај који је драстично супротстављен свесном јунаковом ставу. С првим сневним мотивом, када се жена увећава и седа на мушкарчев кревет, за тренутак очекујемо да сан прикаже јунакову жељену стварност. Међутим, неспоразум између мушкарца и жене почиње одмах. Прво њено обраћање изазива његову збуњеност, која нараста до екстремне нелагоде. Сан суочава јунака са доживљајем жене и заједништва као угрожавајућег, у чему се и крије разлог његове актуелне усамљености. Уосталом, не треба заборавити да је жена поправила јунаково расположење док је била од кости, док је била објекат. Када постаје субјекат, агенс, она га угрожава. У фигуру јунак пројектује позитивну слику жене, а сан открива и негативну слику демонске жене, ону која утиче на јунакове изборе и обрасце понашања.

Кошмарне сније „готово редовно треба тумачити на субјективном, метафоричном нивоу“ (Nastović, 2006, стр. 241), што значи да све елементе сна треба тумачити „као персонифициране црте сневачеве личности“ (Nastović, 2006, стр. 588). Притом, „појава непознате женске фигуре у сну мушкарца [...] најчешће представља Аниму: жену у мушкарцу, односно оличење свих женских психолошких тежњи и својстава у психи мушкарца“ (Nastović, 2006, стр. 498).⁴

⁴ Види и: Јунг, 1977, стр. 113.

У сневној сцени мушкарац је пасивно изложен жениној логореји, угушен њеном приврженошћу и настојањем да оствари зависнички, симбиотски партнерски однос. Крајња податност, жртвујуће разумевање његове наводне психолошке дефектности, што значи и постављање изнад њега и оптуживање на први знак његове побуне, то је оно што мушкараца у сну нагони да у једној реченици дефинише женино понашање као „себичност“ која на себе узима „дирљив и узвишени облик“ (Андрић, 1976, стр. 236). Он једва долази до речи од те лепљиве и посесивне жене и бори се с њом као да се бори на живот и смрт, што и није далеко од истине, будући да такав однос подразумева да ће мушкарац у целини бити прогутан. Читалац не зна његове године, али зна да је млад („незадовољан као млади људи који рано кући иду“) (Андрић, 1976, стр. 233) и да бира друштво књига а не људи (макар у приказаном периоду живота), да је, дакле, интроверт, чији кошмарни сан упућује на својеврсну „регресију на инфантилни ниво функционисања“: „кошмарне снове можемо и треба да схватимо као инфантилни феномен *par excellence*“ (Nastović, 2006, стр. 244). Такође, читалац не зна чиме се јунак бави, али постоје индиције да је реч о уметнику, ствараоцу. Пре свега, жена му у сну говори: „Да, одсад ћемо заједно живети, стварати, патити“ (Андрић, 1976, стр. 235). Но, чак и уколико њен исказ разумемо у смислу животног стваралаштва, а не неке врсте уметности, мушкарчево стање духа, чињеница да је он сав у својим расположењима, као и толики значај женског принципа за његов унутрашњи свет,⁵ други су разлози због којег верујемо да је реч о уметнику.

Јунаку је одбојан њен фаталистички поглед на свет и то толико да он никакву противтежу не налази том понашању – он жену потпуно и одмах одбацује. Његов страх од губитка слободе кроз однос са женом заправо је страх од саме жене која је претња већ својим настојањем да га припитоми. Јасно је да се кроз такав индивидуализам јунак пробија само до псеудослободе, до начина живота који исцрпљује његове животне сокове, до живота без радости у коме су и поморанце – симбол животне радости и плодности, спарушене и без сока. Сан га, дакле, суочава са властитим погледом на жену, са властитим уверењима која му драстично утичу на живот и која би требало разрешити. Сан открива разлоге зашто је јунак сам и то баш тога дана када купује фигурицу, што указује на то да се испод прага свести нагомилава жудња за женом, за животном партнерком.

Мушкараца одбија женина патетика, увређеност, али и гомила судова изречених са чврстим уверењем, готово априорних (јер она у мушкараца готово и не гледа, нити га слуша; понаша се реактивно): „Ви не можете да схватите љубав и доброту, ви не можете усрећити никог“; „Ви сте тако рђави, ви сте болесни“ (Андрић, 1976, стр. 235). Управо се тако понаша

⁵ „Психологија стваралаца је заправо женска психологија, јер стваралачко дело израста из несвесних дубина, управо из царства мајке“ (Jung, 1977, стр. 53).

мушкарац обузет анимом: као у огледалу, он треба да сагледа комичне аспекте властитог понашања и да превазиђе зловољу с почетка, чији је комично-патетични аспект осветљен у сну. Коначно, ако је жена у сну тако потцењена, то је зато што су архетипске фигуре аниме и анимуса, како је Јунг објаснио, само делови личности, те „имају карактер инфериорног мушкараца или инфериорне жене, па отуда и долази њихов иритирајући карактер“ (Jung, 1977, стр. 115).

Немогуће је у његовој сневној реплици којом настоји да сузбије жено наваљивање („Ти си жена од кости!“) не чути библијску алузију: свака је жена – жена од кости, од Адамовог ребра. Тако да се у средишту сна налази жена шокирана и увређена мушкарчевом констатацијом да је она жена од кости и мушкарац који само такву жену („од кости“) може да прихвати. Библијски подтекст проширује ово значење: мушкарцу је, дакле, прихватљива жена као мртва фигура на полици, али и као другоразредна, објективизована, као пријатна допуна и привезак властитом животу, а не као самосталан и самосвестан субјекат, који се доживљава као угрожавајући. Жена је у сну та која вуче конце, она је доминантна у својим захтевима и жељама, али у тај приказ женине доминације и агресије стаје мушкарчева слика о њој као субјекту.

У сну се жена шири, док мушкарац узмиче ка зиду и на крају почиње да бежи, напуштајући свој простор, а појављује се и дим као наредна женина трансформација, која је одговор на његово одлучно: „Одмах се губите! Напоље!“ (Андрић, 1976, стр. 236).

„Али жена се све више ширила, док не изгуби сваки облик и као сив млак дим не испуни собу. Бежао сам по кући, али дим је коначно испунио и кућу и све улице, и кад сам се, избезумљен од страха и задихан од трчања, прибио уз неки стари зид на крају града, видео сам како се страховитом брзином, као море и лава, шири дим према мени. Притиснут и немоћан, ја подигох главу пут неба, али небо је било застрто. Нада мном као и око мене били су само густе облаци тешког, загушљивог дима. Вечност.“ (Андрић, 1976, стр. 236–237)

Сневни сусрет мушкараца и жене збива се у простору у коме он уистину и живи. То задржавање реалних просторних оквира у сну и погодује приповедачевом развијању фантастичних елемената, јер утиче на његово неразабирање између сна и јаве: будући да се прелаз одвија поступно, сви су елементи познате реалности ту, само се фигура жене драстично мења. Амбијент је увек важан елемент сна и миметичност на овом месту позива сневача да сагледа значење жене у конкретним оквирима властитог живота, али и у свом унутрашњем простору, на шта тако конципиран простор сна указује. Слика која се појављује речита је по себи: јунаков унутрашњи простор угрожен је женским принципом, али он нема ефикасне методе

којима би уравнотежио ту женску стихију. И када је вређа („наругао сам јој се да је смешна, белосветска, Кинескиња“ (Андрић, 1976, стр. 236)) и одлучним гласом изгони напоље, женина трансформација показује неделотворност мушкарчеве одбране. За последицу то има његово напуштање властитог простора, што означава да он наставља са својим понашањем на женски начин, чиме се женскост у њему даље оснажује.

Ово је значајан сан у коме се јунак сусреће са архетипском фигуром, анимом, својом унутрашњом женом, која је заправо препокрила читав његов унутрашњи простор: анима и анимус су наше „унутрашње власништво“, али, пошто су углавном пројектовани, „изгледају као да су изван нас“ (Senford, 2020, стр. 9). Већ и зато што је архетип слика „набијена емоцијама“ (Jung, 2018, стр. 78), овај сан оставља тако снажан утисак на сневача, а будући да је управо мушкарчева женска страна оно што он пројектује на своје емотивне партнере, он и мора ступати у односе какви су дочарани сном. Сан, дакле, тематизује јунаков емотивни живот, његов страх од женског принципа и женске снаге.

Три су својства кошмарних снова на која упућује наш највећи познавалац ове материје: „1. да се они јављају далеко чешће код деце него код одраслих, 2. да су то снови који се најчешће понављају, и 3. да су то снови код којих најчешће немамо *lysis*, односно крај, јер се особа пре завршетка приче кошмарног сна под упливом паничног страха буди“ (Nastović, 2006, стр. 241–242), па је ипак у начину буђења наговештена могућност разрешења: јунак очајнички виче, и то када не наступа ауторитативно, већ када призна своју немоћ („нит могу да се борим ни да бежим“ (Андрић, 1976, стр. 237)), а магла почиње да се разилази – као да је управо та вика разгони – и он тада угледа „круг зеленкасте светлости“. Тада се јунак буди. У лизи сна се ипак јавља наговештај расплета, скупа са једним од мотива (светлосни круг) испод којег се прозире мандала, односно важан симбол индивидуације, будући да је круг „симбол потпуности, целовитости, свеобухватности, изворног савршенства, равнотеже, хомогености, склада, бесконачности“ и „једна од најпознатијих пројекција архетипа целовитости, *Сојсџива*“ (Trebješanin, 2011, стр. 233). Уосталом, „санкритска реч мандала значи *’маџијски круи’*“ (Trebješanin, 2011, стр. 255) и упућује на процес индивидуације, који означава обједињавање психичких супротности. Како је Сопство/Јаство циљ индивидуације, из чије се перспективе и коригују психолошка застрањивања, слика „круга зеленкасте светлости“ указује на то да јунаковом психом влада сукоб супротности, што може да је доведе „до тачке распрскавања“ (Jung, 1995, стр. 330). Јунак би, према лизи сна, морао својим јасним гласом да одагна дим у коме живи, јер оно што он живи назива се поседнутост анимом и огледа се у животу кроз превласт расположења, о чему сведочи читав низ утисака с почетка приче: у радњи у којој је купио фигуру од слонове кости, продавац Кинез је „био

безобразно понизан и кликтао као птица“ (Андрић, 1976, стр. 233), град је загушљив, свет на улици јунаку омета ход, соба „заудара угљеном“, а поморанце су свеле... Заправо је његов једини позитиван утисак и везан за фигуру: „малена а светла и складна ствар“ (Андрић, 1976, стр. 234). Уосталом, он жури кући не зато што је вођен некаквим планом, активношћу која је рационално утемељена, већ да се склони од притиска својих мисли које се јављају у људској вреви: од тога да их замишља као будуће костуре. Анима, унутрашња жена, јунака и „увлачи у мрачна расположења, и он постаје склон мрзовољи, претераној осетљивости и повлачењу у себе“ (Senford, 2020, стр. 47): „зловоља код мушкарца је увек знак аниме на делу“ (Senford, 2020, стр. 49). На неки начин, овај је сан позив јунаку на буђење из несвесног, јер он и дословно садржи слику како је могуће пробудити се и избавити се. Неопходна је најпре храброст суочавања са актуелном ситуацијом, а потом и снажна, одлучна мушка акција у правцу њеног преображаја. Светлосни круг који сневач угледа пре но што се пробуди – а мотив је оптерећен снажном симболичком светлости, кружних облика, па и зелене боје – свакако је важан и упечатљив, мада није шире развијен. Он је ту као подсетник на психолошки циљ развоја уравнотежене, хармоничне личности која је спој супротности (па тако и мушког и женског принципа), што је далеко од актуелног стања психе сневача, те слика „круга зеленкасте светлости“ има компензаторну функцију.

Конечно, садржај сна је тесно повезан са тумачењем које сневач даје: јунакова прича о жени-демону говори да проблем није схваћен, па тако не може бити ни превладан. Јунакова сневна стварност у његовој интерпретацији задобија фантастична обележја, која су бег од истине о себи. Фантастична кодираност приче последица је искључиво јунаковог погледа на ствари, и нема исту тежину као психолошка кодираност. Оглашавајући се у првој реченици, екстрадијегетички приповедач препушта причу у целини пријатељу, интрадијегетичком наратору. Јесте то, с једне стране, маскирање типично за Андрића као приповедача, оно дистанцирано приповедање „путника с лажним пасошем“, али, с друге стране, управо раздвајање наративних гласова омогућава то да нам се јунак јавља и као приповедач и као тумач властитог сна. Тако *Жена од слонове кости* заправо даје читав контекст важан за тумачење сна: животну ситуацију сневача, актуелно стање свести и јунаков говор о том искуству.

Кључни мотив који причи даје обележје традиционалне фантастике јесте тај да се фигурица, када је јунак баца кроз прозор, не разбија: „Чекао сам, али сам чуо само како ми мукло бије срце, чуо сам и свој кратак, чест и одмерен дах, али нисам чуо да пада на камен и да се ломи жена од слонове кости“ (Андрић, 1976, стр. 237–238). У том часу изванредно напрегнутих чула и емоција јунак, „који осећа како му је и коса на глави као лед, и боли“ (Андрић, 1976, стр. 238), не може бити гарант објективне стварности. Он

тврди да је, купујући жену од слонове кости, у стан унео авет, али и да је свестан „да авети нема, и да је све што нам се дешава једна једина и велика стварност“ (Андрић, 1976, стр. 238). Наговештено је овде да јунак назире да је реч о његовој психолошкој стварности, али у тај проблем он не жели дубље да залази. Прича открива да јунак није остварио одговарајућу психолошку зрелост, те није ни кадар за зрео, партнерски однос, већ само за игру пројекција. Стога он и мора бити усамљен, лишен значајних односа са другим, јер је управо освешћивање несвесног садржаја „најсигурнији начин успостављања односа“ (Senford, 2020, стр. 45–46). Само, за то није крива жена изван њега, већ жена у њему, анима, која „представља функцију односа између мушкарчевог свесног и несвесног“ (Senford, 2020, стр. 54). Очито је да протагониста није у стању да разуме и адекватно вреднује властите женске квалитете.

Уосталом, и фантастика је врста „анима-мишљења, у коме је мушкарчева способност јасног разликовања замагљена, а његов логос деформиран“ (Senford, 2020, стр. 55). Присуство аниме огледа се и у начину на који репродукује своју причу, у иронијском, па повремено и саркастичном кључу. Јунакова објективност изгубљена је у мору ирационалности. Приметно је то у чињеници да се јунак и не бави собом, већ фигурицом: уколико би о свом искуству приповедао као о психолошкој чињеници, јунак би најпре морао да призна да је то његов сан и да разоткрива њега самог и његов однос према животу. Уместо тога, он бежи у поједностављено тумачење: за читав доживљај крива је фигурица и због тога је треба одстранити. Фантастика се овде појављује као мушкарчев механизам одбране: ако је решење проблема бацање фигурице, онда из тога следи да јунак није одговоран чак ни за свој сан; фантастични дискурс и јесте сигнал да се јунак неће позабавити личним значењима, нити ће настојати да разреши свој проблем. Како би и могао разрешити проблем који не постоји никако другачије, осим изазван демонском фигуром?

Међутим, управо демонска женскост и није ништа друго до један од типичних негативних видова аниме. Демонска жена у сну је „жива слика мушкарчеве неспособности да се ухвати укоштац са другом страном свог живота – женском страном, духовном страном, душевном страном“ (Senford, 2020, стр. 73). Са становишта сна, јунак би требало да изражава своје емоције у међуљудским односима, да се отвори ка другима, а не да се повлачи, а храбрије исказивање емоција свакако би означило да је женски принцип нашао своју улогу у стварном животу (те више не би био тако потпуно потиснут и, стога, преплављујући) и за последицу би имало престанак омаловажавања жене и женског и бежања од интимности. „Ми смо од највеће помоћи себи самима када се окренемо *јрема* аними и анимусу, када се не удаљавамо од њих, и онда искусимо нов психолошки развој који ће их узети у обзир“ (Senford, 2020, стр. 74–75).

У овој краткој причи Андрић је у психолошком поимању јунака, те коришћењу технике снова за њено откривање, отишао даље него у бројним другим случајевима. У Андрићевом опусу сан је углавном књижевни поступак: и мада га можемо тумачити (и тумачили смо) ослањајући се, пре свега, на Јунга, снови само нијансирају податке које добијамо и у централном наративном току. У *Жени од слонове кости* без познавања значења сна погрешимо чак и у њеном жанровском одређењу. То значи да је, интуитивно продирући до природе и језика снова, Андрић овде уобличио књижевни сан који јесте израз и говор несвесног.

Извор

Андрић, И. (1976). *Жена од слонове кости*. У: И. Андрић, *Јелена, жена које нема: приповејке*. *Сабрана дела Иве Андрића*, књ. 7 (233–238). Београд: Просвета.

Литература

- Jung, K. G. (1977). *O psihologiji nesvesnog*. *Odabrana dela K. G. Junga*, knj. 2. Novi Sad: Matica srpska.
- Jung, K. G. (1995). *Sećanja, snovi, razmišljanja*. Beograd: Atos.
- Jung, K. G. (2011). *San i tumačenje snova: sa 93 ilustracije*. Novi Sad: Psihopolis institut.
- Jung, K. G. (2018). *Pristup nesvesnom*. U: K. G. Jung (prir.), *Čovek i njegovi simboli* (15–91). Podgorica: Nova knjiga.
- Nastović, I. (2006). *Psihologija snova i njihovo tumačenje*. Novi Sad: Prometej.
- Senford, Dž. (2020). *Nevidljivi partneri: kako anima i animus u svakome od nas utiču na naše partnerske odnose*. Novi Sad: Psihopolis institut.
- Trebješanin, Ž. (2011). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Zavod za udžbenike – HESPERIAedu.

Jasmina M. AHMETAGIĆ

Institute for Serbian Culture, Priština – Leposavić

The Feminine Principle in Ivo Andrić's *The Ivory Woman*

Summary

In *The Ivory Woman*, Andrić uses dreams to thematize his protagonist's key problem, that is, one important aspect of relationships between men and women, along with signals of generalization (the protagonist's namelessness, the absence of specification of his social standing and duties) that are present in the story. The transformation that the ivory figurine experiences, by becoming a woman of flesh and blood in the protagonist's dream, is given in the framework of all the elements that are, according to C. G. Jung, essential for understanding the dreamer's unconscious experience: his life situation, current state of mind, and his interpretation of his own experience, so we also interpreted this transformation in this context.

This is a meaningful, nightmarish dream, in which the protagonist meets an archetypal figure, the anima, his inner woman, who has in fact enshrouded his entire inner space. The protagonist's possessedness by the anima is mirrored in his quickly-changing moods, in the ill will that dominates his life, in the manner that he tells his story, as well as in the fact that his objectivity had been lost in the sea of irrationality. The fantastic narrative, which we interpreted as the protagonist's escape from facing himself, is based on the motif of the demonic woman, which is one of the typical negative forms of the anima. The dream confronts the protagonist with what he doesn't know about himself: he is the one sabotaging his emotional relationships.

Keywords: Ivo Andrić; *The Ivory Woman*; anima; dreams; the feminine principle.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).