

Ђорђе Р. Радовановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

УБИСТВО И САМОУБИСТВО У НАОПАКОЈ БАЈЦИ – „ОЛУЈАЦИ” ИВЕ АНДРИЋА

У раду се анализира суицидална поетика Андрићеве приповетке „Олујаци”. Као најочигледнији пример укрштања и преплитања разноврсних мотива и топоса из усмене књижевности, филозофске, естетичке и антрополошке литературе, приповетка представља огледно поље на коме се на најбољи могући начин може утврдити разликовни потенцијал суицидалног догађаја, као трауматичног чина који припада искључиво искуству модерности (модернизма). Сувишак трауме која води самоубиству место је деконструкције призваног подтекста, али је такође и место осујећења афирмативног односа спрам суицидалне метафизике, какав постоји у раном модернизму. Илузија да се биће Другог (трансценденталног), као сопствено биће, може поседовати у крајности обзнањења суицидалне воље доведена је до пароксизма у, нагонски оспољеном, нарастајућем поседовном рефлексу који води злочину (а не метафизици) и који ни у смрти (самоубиству) не успева (и не може) да положи право на (препознато) Друго, нити да себе конституише унутар те другости.

Кључне речи: самоубиство, инцест, табу, лепота, андрогиност

1. Простор из кога се не враћа

Тумачећи, са различитих аспеката, садржину љубавног односа, Ролан Барт, у *Фрагментима љубавног говора*, успоставља реципроцитет између самоубиства и воље за поседовањем:

Н. В. П. (непостојање-воље-за-поседовањем, израз по угледу на Исток) обрнута је замена за самоубиство. Не убити се (због љубави) значи следеће: држати се ове одлуке о томе да се не поседује други. Реч је о истом тренутку у ком се Вертер убија и у ком је могао да се одрекне воље за поседовањем Шарлоте: или то или смрт (зато је то један тренутак Узвишености). (Bart 2015: 283)

Исти облик реципроцитета налазимо и у Андрићевим „Олујацима”, само што се он не представља унутар љубавног дискурса, о коме говори Барт, већ је љубавни (еротски) дискурс само маска иза које стоје, као истински разлози Мудеризовићевог убиства жене, Мостарке и њенога брата (а затим и самоубиства, останком у запаљеној и забрављеној колиби), нагонски моменти насиља и воље за поседовањем, који не

1 djordje.radovanovic@filum.kg.ac.rs

укључују толико жељену жену, колико болесну страст да се све има и, такође, опсесију да ће се нешто од тога „имања” осути, бити отуђено или украдено. Као што је у епизоди о самоубиству Грегора Федуне, у роману *На Дрини ћурија*, еротско дато као параван који прикрива један онтолошки процес, заводљиве жеље за трансцендентним утемељењем властитог бића, за (само)препознавањем у (платонистички) идеализованом Другом, тако је и у „Олујацима” тај исти идеал страног и новог, а необичног у својој лепоти, постављен у средиште једне поседовне маније, која се у стицању свог опасног („додатог”) иметка, изобличава и најзад показује у (ауто)деструктивној махнитости. Ако је суицидално искуство увек смештено у не-дискурзивни простор, без обзира на то да ли се тај простор отвара као изневерење неке претходно пројектоване метафизике или као нагонска сила која деструира дискурзивне обрасце егзистенције, онда се и у „Олујацима” одиграва сличан процес сукобљености двају дискурса из кога као „победник” не излазе ни један, ни други, већ оба бивају поражена сверазарајућим деловањем (само)убице, који убија жену-Мостарку, али („ненамерно”) спаљује и село – Олујак, односно читав простор за који је везана једна посебна филозофија бивања као инцестуозне, самодовољне затворености. Отуда Мудеризовић, иако Олујак, не припада Олујацима, а још мање оној страности коју својом питомом лепотом и изгледом у овај свет, као пометњу, уноси лепа Мостарка. Отуђен већ тиме што је у Олујацима, Мудеризовић је отуђенији од овога отуђења, које је гранични дискурс страности, па се такво померање мора читати као наговештај једног опасног растакања (трошења), у чијем се корену, као и у добром делу Андрићеве прозе, у први мах открива необјашњива (а деструктивна) нагонска сила. Та нагонска сила, међутим, није невезана за дискурс који растемељује, него управо произлази из његове девијантности, доносећи минималан, али „довољни” сувишак, чијим се уписивањем ремети равнотежа и најављује (само)уништење.² У овом случају, суицидална отуђеност захтева претходно утемељење унутар колективног дискурса (самодовољне) заједнице која је и на географском, и на биолошком и на онтолошком плану од света већ отуђена:

То удаљено и осамљено село одвојено је од осталих села не само по своје положају него и по много чем другом (курзив Ђ. Р.), нарочито по плодности. Иако су бела жита, осим зоби, због велике висине већ прилично танка, све остало расте и најпредује у овом осојном и забаченом крају леише, боље и више него у ма ком другом селу вишеградском (курзив Ђ. Р.). Нарочито воће, а од воћа ораси [...]

Све у Олујацима добро расте, осим људи. Олујачки човек је онизак, кривих ногу, широких али не правих леђа, несразмерно дугих руку, широка лица са спљоштеним носом и са црним малим очима безизразна али упорна погледа, великог врата који је при дну проширен тако да с трупом чини нераздвојну целину. Њих је у чаршији лако познати међу ситицима дружих сељака (курзив Ђ. Р.) (Andrić 1971: 225)

2 Суицид је увек везан за ову фигуру вишка и представља моменат у коме се суицидално бива у надомештености онога што је већ дато као проблематизовано бивање.

Демистификујуће друго Андрићевог приповедања, већ показано у „Мустафи Маџару” и „Путу Алије Ђерзелеза”, кроз деконструисање епске слике света, у „Олујацима” се појављује као (деконструктивно) наличје утопијског простора који није дат у виду једноставне и лако одредиве жанровско-поетичке формуле, већ је комплексна мешавина модернистичког утопизма (у Андрићевој поетичкој интерпретацији) и читавања различитих мотива, пореклом из усмене књижевности („удаја надалеко”, „женидба с препрекама”, фантастика бајковитог простора и улога коју превазилажење препрека има у бајци (али и у миту) кроз заслужену награду за испуњене задатке). Штавише, ова утопистичка пројекција није постављена пред читаоца, коме се, одмах, на почетку приповетке, предочавају знаци *демоноликости* олујачког света, већ је присутна у свести девојке као (преварно) очекивање да тежак и опасан пут (успињање) до Олујака мора бити окончан доспевањем у идеализовани (утопијски) простор, јер прича (бајка) тако налаже:

Лепа Мостарка је доведена једно предвече у Олујаке. Довели су је млађи брат младожењин и један њезин рођак. Девојка је била уморна од пута. Још иза подне, кад су пролазили каменитим и усеченим коритом Дрине, зелене, дубоке и страховите воде, поред које се на уском жалу белео исушен и испран коњски костур, *њој се чинило да су то оне страхоте из прича кроз које треба проћи да би се дошло до лепих и великих радости* (курзив Ђ. Р.). Али кад је почело пењање од Дрине до Олујака црвеном, готово окомитом стазом од спечене земље, удавача се поче побојавати да ће и крај овог нељудског пута бити исти. *Преварила се. Крај је био такав да је она већ суштрадан жалила камено коришће као јед зелене Дрине и стирми џути* (курзив Ђ. Р.). Кућа, младожења и чељад, *све је било стирашно, неверовашно и неописиво* (курзив Ђ. Р.). (Andrić 1971: 226–227)

Отворено предочавајући присуство мотива из усмене књижевности, Андрић у њихова значења уписује своје дискурзивно посредовање, које му је неопходно да би на једном месту, које исијава површински слој значења приповетке, те мотиве (топосе) окупио, а затим их продубио, интертекстуално (поређењем са причом о Фати Авдагиној), и подтекстуално, активирајући митолошки слој приповетке у коме се, као доминантни, препознају митови о андрогинности. Импулс суицидалне жеље појављује се у Мостаркином освешћењу света у који доспева: „Крај је био такав да је она већ сутрадан жалила каменити коришће као јед зелене Дрине и стирми џути” (курзив Ђ. Р.) [...] Требало је само да погледа око себе па да види да се овде неће моћи живети. *На силу се не мре* (курзив Ђ. Р.), али живети се неће моћи” (Andrić 1971: 227). Жеља за самоубиством, дакле, искрсава, али се намах и гаси, јер се „на силу не мре”. Иако се олујачки крај као одредиште, али и као крај света (беспуће), у Мостаркиној (под) свести јавља као „мртва тачка” њеног свадбеног путовања (за Фату Авдагину ће та „мртва тачка” бити капија моста са које се баца у понор), она суицидални захтев одбацује, јер и даље постоји у алтернативи модернистичке двоумице, која, са једне стране, нуди излаз у самоубиству

(у кориту „као јед зелене” Дрине), али, са друге стране, нуди и наду у повратак из олујачког беспућа. Моменат утопијског очекивања, као и моменат (и даље) постојане наде у повратак, након што је (утопијско) очекивање изневерено, припадају наведеном комплексу Андрићевих жанровских читавања. У досадашњим истраживањима ове Андрићеве приповетке, полазило се управо од међужанровског дијалога, али се ни у једноме од тих тумачења не инсистира на његовој поливалентности, колико на односу једног (одабраног) подтекстуалног жанровског одређења и модернистичке парадигме која то одређење помера и растаче. Ова упрошћена дихотомија онемогућава да се обе стране дијалога сагледају унутар својих жанровских подструктура које се сукобљавају тако да модернистичко упориште приповедања проистиче из неразрешивости тог сукоба. Сасвим је јасно да постојаност наде у повратак, у ослобођење које Мостарка очекује од стране најмлађег брата (који јој долази у походе) припада структуралном моделу бајке:

Видећи да у Олујацима и не помишљају да снаху шаљу у род, ко што је обичај, њена породица одлучи да јој пошаље млађег брата, који путује по Босни за трговином, да је он посети и види како је. Тога брата је волела више од све остале браће и био је права њена слика, висок, леп, плаве густе косе и загаситих очију. И раније јој је био драг, али сада, када се јављао ненадно, као неки анђео силаца (курзив Ђ. Р.), он је за њу био оличење свега онога што је изгубила тамо доле у Мостару и свега што није нашла у Олујацима. (Anđrić 1971: 229)

Поредећи структуру „Олујака” са структуром народне бајке, а особито народне бајке „Чардак ни на небу ни на земљи”, Милослав Шутић истиче мотив спасавања сестре као један од кључних мотива који ово поређење треба да подржи:

Најпре, у Андрићевој новели, као и у бајци, пут брата код сестре има пресудан утицај на исход радње, тј. на разрешење фабуле. Да у оба случаја није дошло до тог путовања, развој догађаја би, можда добио сасвим друкчији вид. Овако, браћа својим присуством и у једном и у другом случају битно мењају животне ситуације у којима су се нашле њихове сестре. Затим, и код Андрићеве личности (Мостаркин брат) и код најмлађег брата из народне бајке, јавља се намера да се сестра спасе од неког. (Šutić 2012: 164)

Поступак враћања отете сестре или младе, који успешно извршавају браћа (углавном најмлађи брат), суштински одређује формулу простора у бајкама као једнодимензионалног простора повратности:

Једноставна бајка своју целовитост и заокруженост остварује повратком на почетно место радње: ’и врати се у пређашње царство своје’, ’а он са својом браћом и младом отиде кући своме оцу’, ’и сретно дође к матери’. Кружница јунаковог пута, без обзира на различита места у току приповедања, потпуно је затворена (Samardžija 1997: 96).

Када се такав, жанром призван повратак, онемогући, јер Олујаци нису простор из кога се враћа, већ простор апсолутне *нейовраћивости*

(смрти), онда можемо, попут Шутића, проговорити о одступањима у којима се огледа модернистичка деконструкција традиционалних наратива (што је за Андрићево рано приповедање карактеристично), али се такође можемо запитати да ли се унутар изневереног „бајковног“ очекивања појављује и неко очекивање које са жанром бајке нема везе, али које се, на основу сопствених жанровских законитости, том жанру супротставља. Најзад, модернистичка деепизација коју налазимо у Андрићевим делима, најчешће за резултат има первертирану, иронијски обојену или гротескну слику света која первертирањем настаје (у „Путу Алије Ђерзелеза“, па и у „Мустафи Маџару“), док та врста гротеског у „Олујацима“ не постоји, изузев ако се у обзир не узме гротеска у представљању олујачких људи, чије значење, међутим, не почива на поменутом процесу деепизације. Једини уплив модернистичке поетике у причу о Мостаркиној судбини, међутим, јесте већ поменути тренутак у коме се појављује суицидална жеља. Када се та намера изгуби, оно што остаје као нада двоструко је жанровски кодирано, као бајка, са једне стране, и као баладични мотив *удаје/женидбе надалеко*, са друге. Међусобним преплитањем ових двају жанровских кодова формира се хоризонт наде, а Мостаркин лик бива готово у потпуности типологизован, задржан унутар тематско-мотивских структура које га жанровски профилишу. Све што не припада „бајковном“, припада баладичном и обрнуто, али не у простој подвојености, већ у дубоком Андрићевом рашчитавању које исте мотиве такође жанровски раслојава. Ако су бајковити мотиви појава најмлађег брата, као спаситеља, а затим и чудовишна својства простора у који девојка доспева, простора језовито изобличених олујачких људи, међу којима посебно место припада младожењи Мудеризовићу, баладичан је епилог приповетке у коме смрт налазе и брат и сестра³, географска удаљеност простора удаје⁴, док је надање Мостаркино да су препреке

3 Андрић ће овај мотив само површно искористити. Чињеница да у баладама о удаји надалеко главни актери баладе, по правилу, умиру, постаће основ да се потцрта поменута апсолутна неповратност простора у који доспевају (што је изнова и изневерење оног налога који захтева жанр бајке).

4 Да један исти мотив може бити подложен овом двоструком читавању показује случај са изградњом простора, који је истовремено бајковит у значењу потпуне оделености која наглашава границу између два света, реалног и фантастичног, као и природе бића која га насељавају, али и баладичан, будући да баладе о удаји надалеко простор удаје обликују као (географски) удаљен простор. У познатој балади „Браћа и сестра“, која је највероватније послужила Андрићу као један од предлога за „Олујак“, сестра пристаје да буде удата *надалеко*, уз услов да буде похођена од браће која је удају: „Ћу ми просе многи просиоци: / једно бане, друго џенерале, / треће проси из села комшија. / Мајка даје у село комшији, / браћа дају спреко мора бану. / Још су браћа сестри бесједила: / „Ја ти пођи, наша мила сејо, / ја ти пођи спреко мора бану; / ми ћемо те често походити: / у години свакога мјесеца, / у мјесецу сваке неђељице” (Karadžić 1958 II: 41). Кршење обичаја похођења и у народној песми и у Андрићевој приповеци иницира заплет и трагични расплет песме, као и приповетке: „Кршење институције похођана изазива ланчано друге поремећаје и потресе и чудесне митске преображаје. Та је етнографска формула и омогућила непосредан додир између теме брака и смрти, обреда свадбе и погребна, идентификовање куће са гробом, речу ону општесловенску „тајанствену аналогију” између брака и сахране, љубави и смрти”

на путу до Олујака „оне страхоте из прича кроз које треба проћи да би се дошло до лепих и великих радости” (Andrić 1971: 226) у истовременом хоризонту очекивања бајке и народних песама *о женидби с ђре-џрекама*. Формирана као типска фигура, чије се лик гради кроз сложен систем читавања и изневеравања различитих жанровских образаца у народној књижевности, Мостарка ће се само на два места јавити и као фигура модернитета: у помисли на самоубиство и у сну, који предсказује њен трагични завршетак. То заправо значи да се оно модернистичко у Мостарки објављује искључиво као ирационално (подсвесно). Уколико је јасно да сан своје пророчко дејство остварује у одсуству рационалне (жанровски одређене) контроле, то је и слутња пропасти нешто што долази не из простора приповедања (приповедивог), већ из простора који се не може (ис)казати, а који је и у „Олујацима”, као и у „Мустафи Мацару”, означен као простор „однекуд”: „Целу своју несрећу *и однекуд неминовну џројаси*” (курзив Ђ. Р.) гледала је поваздан на том мору разасутих шуштавих ораха. И ноћу, уместо зеленог, веселог мостарског поља, на сан јој је излазила бескрајна пустиња у којој уместо песка црни ораси злослутно звече и поигравају” (Andrić 1971: 229). И помисао на самоубиство као да се јавља „однекуд”, изненадно долази и исто тако брзо нестаје, пошто су рационална (жанровска) очекивања исувише снажна да та мисао не би намах била и потиснута. Као и сан, Мостаркина суицидална жеља сведена је на тренутак, на објаву нечега што, као нејасно предосећање, упозорава и нестаје. За разлику од Фате Авдагине, код које је рађање суицидалне намере и њена реализација, широко оцртана унутар трагичног конфликта између (пре)наглашеног осећаја патријархалне дужности и аутоеротичког освешћења тела, Мостаркина жеља за самоубиством, као тренутно психолошко колебање, појављује се додуше у сличном конфликтном регистру, али сасвим рудиментарно и сведено, не зато што Андрић деценију касније („Олујаци” су први пут објављени 1934. у *Српском књижевном гласнику*), пишући *На Дрини ћуџрију*, има шире увиде, способности и сазнања, да би о једној блиској суицидалној ситуацији могао и приповедати, већ стога што у „Олујацима” суицидално мора остати неприповедано како би се модернистички наратив потпуно сместио у домене ирационалног и како би се показало да је кључни лик ове Андрићеве приповетке управо Мудеризовић, у целости представљен као биће подсвесног, дивљег и нагонског. Траума се у Мостарки не појављује, она само искрсава, бивајући моментално затомљена. У Мудеризовићу, међутим, траума захвата читаво биће без остатка, што најзад и води трагичном расплету, убиствима и самоубиству.

(Кrnjević 1997: 46). Разлику чини једино то што у народној песми браћа не долазе, јер су већ мртва, док у приповеци кривицу за кршење обичаја носе Олујаци, који младу не шаљу у родбину. Са друге стране, народна балада остаје у својим жанровским оквирима, па не постоји жеља невесте за бегом и спасењем (иако је, као туђинка, у новом дому зостављана), док код Андрића кршење обичаја бива умерено у други план, па се брат очекује као спаситељ, чиме се баладични мотив преобликује у бајковито очекивање.

2. Ирационални јунак

Да би се (колико је то могуће) осветлила природа Мудеризовићеве трауме, неопходно је поновити да је суштина ове трауме у потпуној страности (одстрањењу) јунака. Долазак Мостарке и женидба са њом доводи до одвајања Мудеризовићевог од осталих Олујака (од свога дома), што Мостарка наглашава у својој исповести брату:

Открила му је да су је удали за човека који на послу изгледа здрав и паметан, али који је у себи луд, има ноћу привиђења и не може да се ослободи мисли да је увек угрожен он и све његово. Намерно се одвојио од осталих и спава с њом не у великој заједничкој кући Мудеризовића, него у овом усамљеном дрвеном кућерку. (Andrić 1971: 230)

Одвајање од дома ставља Мудеризовића и његову невесту у донекле једнаку позицију, јер је и Мостарка такође одвојена од дома, од родне куће и Мостара (у који жели да се врати).⁵ Међутим, природа ових двају одвојености различита је, пошто у Мостаркином случају простор повратности, чак и ако је повратак немогућ, постоји, док је Мудеризовићево одвајање позиционирано тако да представља сасвим инокосан осећај *непостојања места њоврајка* (као родног дома, Олујака и осталих Мудеризовића – одвајање је „својевољно“), али и непостојања могућности да се са невестом, као Другим, женом, лепотом (која раскол иницира) споји. Ова инокосност, траума бивања у простору апсолутне самоће, простору „између“, једнака је смрти, и она подстиче Мудеризовићеву ирационалност и патолошко изобличење. Ако је одвајање од Олујака представљено као одвајање од дома, одвајање од Мостарке присутно је у два вида. Најпре је то симболички важан чин постављања дугачког ножа у брачну постељу, између себе и невесте:⁶ „Од прве ноћи он држи

5 На обредном плану, походе заправо и јесу „Послесвадебни ритуал повратка у родну кућу“ (Krnjević 1997: 64).

6 Постављање ножа у брачну постељу није тек прости чин насиља (претње убиством), него је, пре свега, посезање за насиљем као крајњим средством да се повуче и одржи граница између себе и Другог. Андрићева приповедачка вештина и мајсторство почива управо у томе да се једном реченицом и једним мотивом у потпуности осветли траума без уласка у сувишна (и јалова) психологизирања о ономе што се не може предочити и што је у приповеци и назначено као непредочиво. Тај нож оспољава снагу (трауму) Мудеризовићевог унутрашњег конфликта и жеље која га истовремено вуче преласку границе и останку у себи (у Олујацима), чиме се ствара процеп (Мудеризовић се на крају приповетке увлачи у потпаљену кућу кроз узан процеп на вратима), а тај процеп (пукотина) јесте сам Мудеризовић-траума-(само)убиство који хоће немогуће, да сједини оно што је посве супротстављено и што се не може измирити, јер једно друго ништи – „олујаштво“ и Другост (туђост) Мостаркине лепоте. Ако је присаједињење немогуће, преостаје само (насилни) чин присвојења. Уништавајући Мостарку, њеног брата, себе и Олујаке, Мудеризовић као да, најзад, у свом помраченом бићу, увиђа да се несједињиво може сјединити још само на начин потпуне анихилације свега. Велики мотив Андрићеве прозе, нож, по правилу, преузима улогу „празног означитеља“. У „Мосту на Жепи“, између живота и смрти у заточењу опстаје граница „ни колико је оштрица ножа“ (Andrić 1971: 99), али се та граница изневерава, јер је везир Јусуф већ тада (а да то не зна) у „оном стању које је прва фаза умирања“ (Andrić 1971: 106). Покушај да се граница одржи симболичким повратком

у брачној постељи, више главе, набијену и потпрашену пушку, а између себе и жене положен дугачак нож” (Andrić 1971: 230), док је, са друге стране, „намерно” прећутана чињеница о постојању или непостојању било каквог телесног додира са невестом. Непосредно пре него што ће у приповедање увести Мостаркину исповест брату, Андрићев приповедач истиче ограниченост сопствених увида и немоћ (незнање) приповедања да казује (да зна) о ономе што се између Мудеризовића и Мостарке, у постељи, дешавало: „Задрхтала би кад би осетила поиздалека како јој се приближује његов мирис. Мирисао је на земљу, на тор, на устајало млеко. Прилазио би јој немо, душмански. Исто се тако одмицао од ње. *А шта је тада бивало између њих, што зна само глупа ноћ и несрећна женска судбина којој су уста заливена* (курзив Ђ. Р.)” (Andrić 1971: 228). Парадоксално је да нам приповедач најпре ускраћује знање (предочава га као немогуће), да би затим та несазнатљивост била порекнута, најпре тиме што „заливена уста”, у Мостаркиној исповести брату, проговарају, а потом и јављањем самог приповедача, који исповедни карактер Мостаркиног казивања нарушава, тако што проговара у трећем лицу, преузимајући њену исповест („између себе и жене положен дугачки нож”). Уколико искључимо мало вероватну Андрићеву неопрезност (омашку) у приповедању, онда се овим исказивањем нечега што је претходно означено неприповедивим, оставља сувишак нереченог, што је у домену непотврђеног, али присутног и заводљивога трага, а односи се управо на сексуалност. Наиме, када Андрић каже да је Мудеризовић невести душмански прилазио и исто тако се одмицао од ње, да би, након тога, са приповедањем застао, јер се о томе не може говорити ни у приповести, нити у исповести, очигледно је да примицање и одмицање невести носи значење (насилног) сексуалног чина. Међутим, када невеста проговори о ономе што се у постељи догађа, јасно је да о неком телесном контакту између ње и Мудеризовића нема ни говора. Тиме се пак не укида претходно иницирана *нейривоведивост сексуалног*, па ако тог односа нема, остаје питање зашто га нема, као што остаје и питање зашто је ова немогућа сексуалност приповедно табуизирана. Мада ће Андрић и у „Олујацима” инсистирати на нематеријалности и неухватљивости лепоте као варљивог метафизичког феномена (што је већ опште место у тумачењу Андрићеве поетике), ова је приповетка карактеристична по томе што комплекс недомашивости лепоте (и жене која је њен носилац) не врхуни у нагонском насиљу које ту лепоту узалудно настоји да сексуално поседује (што је случај и са Мустафом Маџарем, а посебно са мотивом некрофилије у приповеци „За логоровања”), већ се насиље према другима и

у завичај (градњом моста), не успева, јер и мост није граница, колико њен (већ одиграни) прелазак – „он је већ смрт” (Bošković 2013: 623). Исто важи и за сечиво (црну пругу) која пресеца груди Мехмедпаше Соколовића на пола, у роману *На Дрини ћуприја* или за Михаилов нож, у „Аникиним временима”, који се непрестано мења, проналази и губи, а да не може да убије, јер је оно што треба убити, неухватљиво и измичуће Аникино Друго, такво да се више ни насиљем (убиством и самоубиством) не може зауздати и означити.

себи рађа кроз нарастајућу трауму која успоставља *шабу немогућеј секса*. Тешко је веровати да би се неко попут Мудеризовића могао уздићи до нивоа оне fine контемплације о иматеријалности и чуду лепоте, какву поседују кајмакам у „Аникиним временима” или Вели-паша у „Мари милосници”, али се, на супротној страни, та нематеријалност ипак појављује као препрека, јер је немогућност сексуалног поседовања истовремена немогућност да се ма како материјализује лепота и тело које је носи. Отуда је траума коју Мостарка доноси траума *непоседовања* (те стога и осећај материјалне угрожености који Мудеризовић има у њеној близини), док је траума поседовања, односно жеље да се све мора имати (стећи), траг олујачког схватања света:

Овај ситан и нелеп сој људи радио је не мерећи време и не штедећи снагу све послове од најгрубљих до најфинијих. Још до у касну ноћ радило се при лучу. И двогодишња деца у кошулицама, које су спреда краће због огромног трбушчића, доносила су, батргајући се, понеку згажену јабуку и инстинктом младунчета бацала је у ступу да не би пропала [...] Јер ништа од рода није смело пропасти. Све је пажљиво сабирано и све је морало бити вешто искоришћено и добро уновчено. (Andrić 1971: 228)

Такво схватање света није, међутим, условљено жељом за стицањем, за марљивошћу и штедљивошћу, већ је жеља за стицањем, поседовањем и прикупљањем свих материјалних добара које Бог Олујацима штедро дарује, тек последица особитог устројства ове заједнице, чија аутаркичност потиче од немешања са другима (а не само од неке другачије схваћене радне етике), па када најаву Мостаркиног доласка у Олујацима задобије раз-мере скандала, нечег „новог и нечувеног” (Andrić 1971: 226), што „старији људи у селу и у самој породици нису одобравали” (Andrić 1971: 226), онда и примарно својство заједнице, које креира све друге разликовне особине, постаје њена инцестуозност: „Жене се понајвише између себе. Зато, кад је неко с неким у далеком роду, да је степен сродства тешко одредити, каже се у целом том крају да су ’олујачки род’” (Andrić 1971: 226). Затворена, самосвојна, самосакупљајућа и свесакупљајућа, инцестуозна заједница Олујака истовремено је одвојена (јер јој нико нема приступа изван ње саме) и бајковита (јер је предкултурална, предрационална и предисторијска).⁷ Одабир бајке, као жанровског подтекста „Олујака”, стога је био не само

⁷ Андрић посебно подцртава телесни изглед Олујака, њихову физичку дегенерисаност и гротескну фигуру: „Олујачки човек је онизак, кривих ногу, широких али не правих леђа, несразмерно дугих руку, широка лица са спљоштеним носом и са црним малим очима безизразна али упорна погледа, великог врата који је при дну проширен тако да с трупом чини нераздвојну целину” (Andrić 1971: 225). Чак и у опису телесног изгледа приметна је тенденција да се појединачна тела представе као једно тело („Олујачки човек”), а да се то једно тело у себи самоме да као нераздвојна целина. Између Олујака и новопридошле невесте и на овоме плану успостављена је потпуна разлика: „Она је била за две главе виша од младожење, а за три од највише жене у Олујацима. Била је витка али пуна, они су били сви од реда здепасти али жилави; она је волела игру и песму, а они рад и неку мрачну замишљеност за коју се није могло видети чему води; волела је да се кити и негује, а то су њене јетрве гледале са чуђењем и осудом” (Andrić 1971: 227)

потребан, већ и неопходан Андрићу да би о инцестуозном карактеру олујачких људи могао проговорити. Дobar познавалац народне књижевности, традиције и обичаја, али и историјских и антрополошких истраживања, Андрић је свакако морао познавати и Фројдове радове који се темом инцеста баве, посебно Фројдову студију *Тоштем и шабу*, објављену 1913. године, у којој је први пут изнета идеја о могућем (конфликтном) повезивању инцестуозног табуа са подсвесним, нагонским процесима који табу оспоравају, настојећи да га (снагом жеље) превазиђу (в. Frojd 1984: 140). Полазећи од пионирских антрополошких анализа овог феномена, а пре свега од Фрејзерове *Златне гране*, Фројдова књига улази у низ студија које формирају став о свеприсутности табуа инцеста у примитивним заједницама, а самим тим и у раним фазама развитка цивилизације. Међутим, тек ће Клод Леви-Строс, у својој структуралној антропологији, дати и коначан облик овој идеји, проглашавајући табуизираност инцестуозних односа универзалном:

Примитиван и иредуктибилан однос сродства, како смо га дефинирали, произлази, наиме, непосредно из универзалног постојања забране инцеста. То је исто што и рећи да у људском друштву један мушкарац може добити жену само од другог мушкараца, који му је уступа у облику кћери или сестре (Levi-Stros 1977: 58).⁸

Смештајући модернистичко приповедање „Олујака” (искључиво) у област ирационалног, Андрић као да иде на руку Фројдовим тезама о подсвесном пореклу инцестуозне жеље. Али, за разлику од Фројдовог психоаналистичког дискурса (као и од дискурса антропологије и структуралне антропологије) који питање инцеста остављају изван могућности рационално утемељене елаборације, због чега ће Леви-Строс табу инцеста видети као универзалију, а Фројд сматрати да је процес преласка са инцеста на табуизацију инцеста необјашњив, Андрић о инцесту приповеда (уз отклон двоструко наглашеног фикционог одмака, јер је приповест истовремено и бајка, чак и када је то приповедање представљено као негатив казивања или као прећуткивање, оно о чему се не може експлицитно говорити). Приповедивост инцеста (као бајке о Олујацима) уз то прати и супротност у одређивању везе тотема и табуа, која је, за Фројда, закономерна, у смислу забране и казне, док је та веза за Андрића закономерна у смислу очувања инцестуозне заједнице.⁹ Читава приповетка

8 У „Олујацима” такав облик уступања, доласком Мостарке, освешћује инцест као табу у заједници која ту табуизираност дотле не познаје, јер „све док је инцест допуштен, он не постоји, сигурно, али више нема љубавне страсти. Сексуални односи су ограничени на стварање потомства, или боље, они уопће не постоје” (Derrida 1976: 341). У прилог Деридиној тврдњи иде и чињеница да је Мудеризовићева усташеност од сексуалности са невестом такође резултат осећаја да ни та сексуалност не припада више сексуалности инцестуозног, чија је улога искључиво репродуктивна. Уласком Другог у свет који се ре-продукује (у коме се знакови понављају у неугрожаваном континуитету) структура тог света се неповратно урушава, отварајући се ка поретку модерности, где оно што је било (самодовољни) знак, постаје означитељ новог (немогућег) означеног.

9 Насупрот аргументу о универзалности табуа, Фројд ипак претпоставља и постојање једног сасвим другачије устројства у предисторији, али га намах и одбацује као

припада инцестуозном, дакле предисторијском, а катастрофа уништења, Мудеризовићевих убистава и самоубиства и, најзад, спаљивања села, кореспондира са тренутком уласка у историјско време, са пристизањем аустријских трупа и окупацијом Босне: „Стари су људи говорили да је Швабо заузео целу Босну, али без Олујака. У тој шали има тачности утолико што Олујаци за време окупације готово и нису постојали, јер су поготели мало пре доласка Аустријанаца” (Andrić 1971: 226). Занимљиво је да и Дерида говори о преласку са инцеста на табу, овај прелазак означава као катастрофу (лом), а да се универзалност забране, затим, ишчитава искључиво кроз своје последице, постајући на тај начин оно што је као траума потиснуто у неисторијско, недруштвено, некултурално:

Друштво, језик, повијест, артикулација, једном ријечи надомјештење, рађају се дакле истовремено као и забрана инцеста. Она је *лом* (курзив Ђ. Р.) између природе и културе [...] Ту дакле постоји немогућност показивања ствари, али немогућност није природна, Rousseau то и сам каже; она више није елеменат културе, један од многих, јер је она света и свеопћа забрана. Она је елеменат саме културе, скривено поријекло страсти, друштва, језика: први надомјестак који опћенито дозвољава замјену означитеља означеним, означитеља другим означитељима, што потом омогућује расправљање о разлици ријечи и ствари. Толико опасан надомјестак да га је могуће показати само посредно, на примјеру његових посљедица. (Derida 1976: 343)

непојмљиво, али и неvezано за основну Фројдову тезу да су установљавање тотема и табу инцеста процеси који настају истовремено: „Скоро свуда где влада тотем – постоји и закон да *припадници истој шоптема не смеју да ситуију у међусобне пољне, ња према шопте ни брачне односе*. То је са тотемом повезана *еџогамија*. Ова строго спровођена забрана је врло значајна. Она уопште није резултат онога што смо до сада сазнали о појму или својствима тотема, стога није разумљиво како је она доспела у систем тотемизма. Ми се зато не чудимо што неки истраживачи управо сматрају да еџогамија првобитно – како по настанку тако и по смислу – није имала ништа заједничко са тотемизмом, већ да је без неке дубље везе уведена у једном тренутку када су постала неопходна женидбена ограничења. Било како било, јединство тотемизма и еџогамије постоји и оно је, као што се показало, врло јако” (Frojd 1984: 126). Ако Фројд назначавала апсолутну условљеност тотема и табуа, у „Олујацима” је овај однос посве супротан. Привилегујући симболички статус ораховог дрвета и плодова, који од свега што у Олујацима рађа и успева, рађају онајбоље, Андрић им придодаје значење и вредност тотема. Ораси се најпре појављују у улози тотема-заштитника, који чува неповредивост изолованог олујачког села: „Олујаци су окружени венцем орахових дрвета, старих и младих” (Andrić 1971: 225), док се, на крају приповетке, тој заштитној улози придодаје и ритуална улога, кроз обред прекривања згаришта Мудеризовићеве куће у којој су убиства и самоубиство извршени: „Само онај Мудеризовићев кућерак, у коме се десила необјашњива несрећа, не би поново саграђен. Зараванак на ком је он раније стајао, уколико се у стрмим Олујацима може говорити о зараванку, остаде пуст, као безимена ледина. На њој су у сунчане дане олујачке жене простирале платно и сушиле орахе” (Andrić 1971: 233). Као и у обредима осигуравања гроба да се покојник „не поврати”, и ово прекривање треба да обезбеди неповратност ситуације у којој би заједништво Олујака изнова било поремећено. Ипак, згариште/гроб постоји, па и будућа егзистенција Олујака не може бити „као пре”, јер је у простор уписана траума која узнемирава и подсећа на могућност понављања трауматичног догађаја.

3. *Лейоша као андроџини знак*

Оно што иницира катастрофу и Мудеризовића тера у патолошку љубомору и у насиље над другима и собом јесте долазак Мостаркиног брата. Ако је до тог тренутка љубомора неоснована, јер се Олујаци одвајају од Мудеризовића и његове невесте онолико колико се и Мудеризовић одваја од њих, опасност од губитка, са братовљевим доласком, постаје реална, не само зато што сестра захтева да буде одведена из Олујака, што би био рационално одмерен разлог за чије поимање помрачена свест јунака скоро и да није способна, већ зато што Мудеризовић у брату препознаје *конкурентиша*. Пошто припада заједници у којој инцестуозног табуа нема, Мудеризовићева љубомора није патолошка, са становишта те заједнице, јер није ни потиснута. Он, међутим, не може да освести оно што би за рационално утемељено, цивилизовано друштво, па и примитивна друштва о којима говоре Фројд или Леви-Строс, било нормално, а то је да постоји табу такве жеље. Андрић се, притом, не зауставља на поменутој мотивацији, већ је и додатно симболички усложњава, градећи двојничку слику брата и сестре, чија се лепота у ова два тела међусобно препознаје, као слика у слици: „Тога брата је волела више од све остале браће и био је *права њена слика* (курзив Ђ. Р.), висок, леп, плаве густе косе и загаситих очију” (Andrić 1971: 229). Брат и сестра се од Олујака разликују не само телесно него је њихов однос и њихово међусобно огледање до крајности сублимирано у слику савршене, етеричне, готово нематеријалне лепоте.¹⁰ Симетрија која лепоту конституише (уз стално Андрићево истицање „асиметричног” изгледа Олујака) и њен андрогини, симбиотички потенцијал граде изразито платонистичко виђење лепог у Андрићевој приповеци.¹¹ Парадоксално делује да такав начин

10 Поређење брата са анђелом, поред примарног значења да се у брату препознаје силаца, указује и на то да сједињење брата и сестре, једнако лепих и у лепоти огледајућих, води симболичком препознавању бесполне и нетелесне (анђеоске) лепоте која овом симбиозом настаје. Анђеоска фигура као фигура спаситеља, гласника кога Бог шаље у помоћ уцвелој сестри, да оживи мртвог брата и пошаље га у походе, појављује се и у већ споменутој балади „Браћа и сестра”: „Силазак анђела на земљу и поступање по божијем налогу у подземном свету, повезује одједном и неочекивано (као што бива у баладама) бескрајно раздвојене просторне тачке и сажимају их у један призор и тренутак. Он припада сусрету сестре с мртвим братом продахнутим дахом (душом) анђеоским” (Krnjević 1997: 43).

11 Пишући о роду андрогина, као трећем роду, постојећем на самим почецима стварања света, Платон уједињује ова два идеала у један. Хермафродит је истовремено биће савршено у своје стапању мушког и женског принципа и у својој (савршеној) симетричности (заокружености): „Јер, некадашња наша природа није била иста каква је сада него друкчија. Испрва су била три људска рода, не као сада само два, тј. мушки и женски, него је био још и трећи, који је припадао и једноме и другоме роду и од кога је данас још само име остало, а њега сама је нестало: мушко-женски (андрогини) род, на име, био је тада једно и по лику и по имену, састављен од оба рода, и мушког и женског, а сада није ништа до само име које се надева за поругу. Затим, цела прилика сваког човека била је округла: леђа и стране имале су облик круга, а имао је четири руке, и ногу исто толико колико и руку, и лица два на округлу врату, сасвим једнака, а главу између та оба лица, која су била окренута на супротну

конституисања лепог јесте истовремено материјалан, те стога подложен уништењу (Мудеризовићеве претње убиством реализују се тек са братовљевим доласком, он их може убити само ако су заједно), и нематеријалан, чему су доказ и потпуно сагорела тела брата и сестре, од којих остаје само „безоблично комађе“: „Међу сагорелим гредама нађоше трагове пострадалих. Од Мудеризовића је остао црн, ситан, огорео леш, а од сестре и брата само безоблично, разасуто, опаљено комађе” (Andrić 1971: 233).¹² Међутим, лепота се, као онтолошки феномен, у платонистичкој естетици и еротологији појављује у привилегованом виду управо кроз способност или квалитет истовремене материјализације и идеализације:

Да би Идеје постојале као апсолутни узор, потребна је њихова одвојеност; али да би се оне назреле као такве, потребан је постепени елан целокупне људске природе, од њеног најдубљег чулног корена. То, дакако, није једини пут до Идеја код Платона; у *Фаидону* он је изнео пут к њему кроз катарзу која најрадикалније ’разграничава објективно биће према субјективном привиду’ (Касирер); у *Држави* приближавање Идеји добра бива кроз идеалну правичност. Ипак та два пута немају важност пута Еросова, ни по концентрисаности на циљ ни по убедљивости самог циља. То је свакако најгенијалнији творачки потез Платонов: истицање, међу Идејама, Идеје лепог као једине која може имати свој видљив одраз у чулном свету, и Ероса као неопходног вође ка њој самој, а тиме и ка осталим Идејама. (Savić Rebac 2015: 869–870)

Код Андрића овај моменат објављивања (приказања) лепоте јесте и тренутак њене слабости и подложности уништењу. Да убиство не прати и самоубиство, могли бисмо казати да немогућност поседовања у сексу отвара могућност поседовања у уништењу, у тренутку када се лепота објављује (материјализује). Међутим, самоубиство је сигнал *постојаности шраме*, тако да убиство без суицида не може донети задовољење. Оно што се појављује као (макар и делимично) задовољена жеља за заједништвом

страну једно од другога, само једну, и четири увета, и два стида, и остало све онако како свако себи по овоме може замислити” (Platon 2008: 40–41).

12 Платонистичком виђењу лепог припада и ова разлика у материји од које су саздана тела брата и сестре, са једне стране, и Мудеризовићево тело, са друге. Материјално, који се лепота оваплоћује, тоне у безобличност, јер то и није карнална материјалност, колико објављивање материје нематеријалног, односно, по Аници Савић Ребац, материје која је истовремено и идеја и материја. Та је разлика, у Платоновом *Тимају* и терминолошки разјашњена опозицијом између *материје* и *материјалног*, која прати већ познат однос *материјалног* и *идеалног*. Наиме, док је материјално само несавршени, али стални и обликом постојан, одраз недомишљивог идеалног, материја је оно што је обликом нестално и нефиксирајући, а елементарно, од кога се материјалност гради у сталном протицању: „И зато оно што ће у себе примити све родове треба да буде лишено свих облика, као што је то случај са мирисавим помастима које људи праве на вештачки начин па започињу тиме што саму основну течност која ће у себе примити мирис праве што је могуће безмириснијом; а тако и они што смерају да утисну некакве ликове у неку подлогу не дозвољавају да на њеној површини преостане било какав ранији разговетан лик, него је у највећој могућој мери изравнавају и глачају. Исто тако и оноем чему предстоји да на леп начин, више пута и целом својом претежношћу прими у себе слике свих вечних бића, доликује да самом својом природом буде изван свих облика” (Platon 1981: 91).

(припадањем) могуће је само у заједничкој смрти. Забрављујући врата и затискујући све пролазе на кући кроз које би се могло провући и спасти од ватрене стихије, Мудеризовић обезбеђује заједничко умирање:

Споља је долазио шум као да неко нешто ради око капка на прозору. Младић приђе томе једном прозору. И он је био затворен; нешто тешко је било наваљено споља. Узалуд је упирао. Ту се оштро осећао мирис дима. Брзо пређе собу, откључа врата која су водила на ниски доклат, али и врата су била подупрта нечим тешким и могла су се само одшкринути. Кроз мали отвор покуља оштар и загушљив дим од гаса и запаљеног сена. Као избезумљен, младић се баца целим телом у онај мали отвор који су врата допуштала, не би ли га проширио колико му је потребно да се провуче. Уто га неко из мрака удари по глави нечим оштрим и тешким као мрачна и безгласна муња. Зататура се уназад и клону насред собе. А кроз онај уски отвор на вратима, кроз који је младић из Мостара настојао узалуд да се пробије, увуче се ситни и жилави Мудеризовић, са великим ножем скривеним за леђима. Закључа врата кроз која је све јаче навирао дим, задену кључ дубоко за појас и приђе својој жени, која је, занемела од ужаса, ширила руке над онесвеслим братом. (Andrić 1971: 231–232)

Мудеризовићев страх и љубомора нису без основа, нити је Мудеризовић толико у криву да би се његова посесивност прогласила патолошком и, на тај начин, ставила ван расправе (тумачења). Није истина ни да припадност инцестуозној заједници, која би љубомору учинила оправданом, бива јединим разлогом за уништење других и самоуништење, јер онда не би постојала траума одвајања од заједнице, а у афекту би било извршено убиство, али не и суицид. Истина је да у Мудеризовићу постоји, као подсвесни дамар или мутно предосећање, жеља да се поседује један ерос који се поседовању опире, а да Мудеризовић, трагом свога олујачког погледа на свет не уме друго до да поседује све. Модернистичко искуство света, као што нам је познато, отвара се, као процеп, пукотина провалија (можда иста она кроз коју се Мудеризовић, својим жилавим и окретним телом, на силу увлачи) управо из тог непосредовања, где навика да се увек могло имати све наједном постаје траума да се, са истим поседовним рефлексом, не може имати оно што претходно поседовање чини бесмисленим. Мудеризовић се одбија од невестине постеље, јер зна да је тако не може имати, али је не стиче ни у смрти. На згаришту остаје сачувано и Олујацима враћено његово неизобличено, несиметрично, и даље „олујачко” тело.

Извори

Andrić 1971: Ivo Andrić, *Pripovetke*, Novi Sad, Beograd: Matica srpska, Srpska književna zadruka

Karadžić 1958 II: Vuk Stefanović Karadžić, *Srpske narodne pjesme: knjiga druga u kojoj su pjesme junačke najstarije*, Beograd: Prosveta

Литература

- Bart 2015: Rolan Bart, *Fragmenti ljubavnog govora*, Loznica: Karpos
- Bošković 2013: Dragan Bošković, „Bez imena i znaka: Nihilizam Andrićeve figuracije mostova”, *Slavistična revija: časopis za literarno zgodovino in jezik*, let. 61, št. 3 (oktobar-decembar 2013), Ljubljana: Slavistično društvo, str. 621–629.
- Derida 1976: Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo: IP »Veselin Masleša«
- Frojd 1984: Sigmund Frojd, *O seksualnoj teoriji, Totem i tabu*, Novi Sad: Matica srpska
- Krnjević 1997: Hatidža Krnjević, *Utva zlatokrila: delotvornost tradicije*, Beograd: „Filip Višnjić”
- Levi-Stros 1977: Claude Lévi-Strauss, *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost
- Platon 1981: Platon, *Timaj*, Beograd: Mladost
- Platon 2008: Platon, *Gozba ili O ljubavi*, Beograd: Dereta
- Samardžija 1997: Snežana Samardžija, *Poetika usmenih prozних oblika*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa
- Savić Rebac 2015: Anica Savić Rebac, *Duh helenstva*, Beograd: Službeni glasnik
- Šutić 2012: Miloslav Šutić, *Hermeneutika književnosti*, Beograd: Službeni glasnik

Dorđe R. Radovanović**SUICIDE IN A PERVERTED FAIRY TAIL – ON IVO ANDRIĆ’S STORY „OLUJACI”****Summary**

In this paper we analyze the poetics of suicide in Ivo Andrić’s story „Olujaci”. As the most obvious example of Andrić’s prose where many of different genres and discourses could be recognized (folk literature, Patonistic philosophy and aesthetics, anthropological views on incest and incest taboo), this story shows the ways in which one specifically modern (poetical) phenomenon like suicide, makes difference and reveals the insufficiency of all these discourses. Even if we accept suicide as a possibility for achieving metaphysical satisfaction in the poetics of early modernism, we cannot see it in Andrić’s story because suicide is already annihilated as transcendence and reduced to its instinctive and subconscious forms. Without any possibility to make suicide aesthetically justified or symbolically transferred, the hero’s possession reflex becomes extremely traumatic leading him to crime and violence, destruction and self-destruction, murder and suicide.

Keywords: suicide, incest, taboo, beauty, androgyny

Примљено: 2. јуна 2021. године
Прихваћено: 10. септембар 2021. године