

Оља Василева¹
Београд

ПРИЧА, ТО САВРШЕНО ТЕЛО (НАД)СТВАРНОСТИ (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА ИВЕ АНДРИЋА И БАЛКОН АНТУНА ГУСТАВА МАТОША)

У раду се поставља проблем раслојавања природе имажинације код два аутора различитих поетика који творе јединствено и целовито – биће фикције. Андрић и Матош на сродан, херменеутички могућ и самопромишљајући начин разматрају, загонетају и одгонетају механизме сопствених поетика у оквиру лирских прича чији се дијалог успоставља на вишеструким интерпретацијским нивоима: од философско-идејног, преко нивоа развоја историје свести јунака, па до чистог тематско-мотивског слоја.

Кључне речи: прича, јунак, свест, (само)стварање, жена

Текст као чинилац свести и читаоца, и јунака, и писца уплиће у свој простор проблем довршености приче, односно својеврсни феномен природе фикције. С обзиром на то да текст, Долежеловим речима „у исти мах конструише и фикционални свет и причу о његовој конструкцији” (Долежел 2008: 170), ми са посебном намером приступамо делима која промишљају појам приче на више различитих нивоа, који се у једној тачки међусобно налазе. Сама природа фикције је неухватљива онолико колико је присутно поетичко загонетање текста које често условљава постојање дихотомичности стварности и фикције, али је на особен начин и превазилази.

Андрићева поетика добија све квалитете *јединствености која се понавља*, али и изнова контекстуализује у сваком његовом делу, увек на слојевит начин. Лирски потенцијал ћутања као вид (само)изражавања, и код Андрића, и његовог лирског претходника Борисава Станковића, постиже се особеношћу атмосфере која се успоставља под притиском неизреченог, кад се шире оне алегоричке сфере пишчевих дела које поседују све квалитете једне поеме, песме у прози, па чак и трагедије. *Градећи једну нову историју*, његов отклон од историјског хипотекста није потпун. Та нова историја добија посве јединствена устројства која конституишу време када „желимо испричати нешто истинито као причу” (Солар 1980: 92), када постоји намера да се то причање претопи у поље на којем егзистира „*истинита прича*” (Солар 1980: 92; курзив О. В.). Сходно томе и гласови јунака-наратора² могу бити подвојени с обзиром на причу коју жели да представи.

Са друге стране, јунаке најбољих Матошевих новела повезује, такође, чињеница да промишљају статус приче самообнаживањем, јер „Матошев поетски, артистички стил, сликовит, мелодиозан, лирски спиритуалан и етеричан, достигао је [...] највиши поетски домет” (Глигорић 1965: 123) управо у причи

¹ o.vasileva06@gmail.com

² Ја-форма обе приче својим устројством представља „прави изазов за читаоца, будући да захтева већи степен његовог учешћа у реконструкцији фикционалног света” (Долежел 2008: 163).

Балкон.³ Промисљање приче кроз (ауто)рефлексију јунака у световима прича Иве Андрића и Антуна Густава Матоша, као и функција њене слојевитости остварују се у интерференцији одређених унутрашњих елемената поетика романтизма, реализма, (поетског) симболизма и експресионизма. Зато су стварност и машта код њих некад јако одељене, а чешће изразито међузависне категорије, кад се између јунака, стварности и природе испречила жеља, или сан. Андрићева поетика у причи *Јелена, жена које нема* узима за основу експресионистички импулс поунутрашњених визија, док композиција, као и остали структурни детаљи-симболи (језичко-стилски) упућују на реалистичку поетику. Код Матоша је, са друге стране, успостављена оштрија разлика између поетика, јер ни аутор, ни јунак не допуштају потпуну доминацију унутрашњих стања (присутност дијалога), те поетичка помиреност или контрастност зависи од тематско-мотивског и идејног манира који ће преовладати. Оба писца интерполирају и развијају једно синтетишуће виђење света у виду изазова „нереалистичке форме фантастичне приче као књижевног облика, који попут поезије помаже ослобађању унутрашње стварношће” (Палавестра 1981: 91) (курзив О. В.). Начини градње овакве стварности нас интересују.

У тренутку кад се велике Андрићеве категорије – етика и епика разлажу ка пољу у којем доминира једна „суспензија етичког” (Кјеркегор 2002: 209), а своју пуноћу добија поовски категоричан отклон од сваког миметизма, на сцену ступа експлицитно загонетање историје прелома појединца који иза себе нема грандиозну, трагичко-историјску позорницу. *Кретање преташања* идентитета јунака еквивалентно је кретању претапања приче, управо у приповеци *Јелена, жена које нема*. Величина ове приповетке доказ је Андрићеве најдубље скриване тајне – демаскирање фикције (маште) значило би самодефинисање сопствене поетике. Приповетке *Јелена, жена које нема* и *Летовање на јузу*, према Јовану Деретићу (2007: 1077) „спадају у његова [пишчева – О. В.] највећа књижевна достигнућа” управо својим осећањем, необичношћу фикције и стилем који не дозвољава празнину и сувишну реч. Или, другачије речено, и празнина и сувишна реч увек значе нешто, избијају оном позадинском јачином која мења усмереност и фокусираност приче. Стога је једно од дестабилизацијских питања за читаоца загонетка: *Ко или шта је у фокусу Андрићевих прича?* Да ли је то аутор скривен иза маске наратора, или јунак са својим свепрожимајућим и самообнажујућим светом, или је то можда врхунац Приче која се ствара и преузима доминацију у песнички интонираној слици микрокосмоса? Чињеница је да Андрићеве приче понекад гласније говоре оним што није речено, бар не експлицитно.

Поставићемо и кључно питање које се тиче рецепције Матошевих прича: *Како реакција на изговорено постаје примарни обликоворни и идејни модел приповедања?* Можда је баш у овоме особеност приче *Балкон*, приче која јачином свог осећања тражи свог саговорника управо у лирској приповеци Иве Андрића.

Жеља за повезивањем Андрића и Матоша, писаца-песника, никако није случајна, а могла би бити. Веза између ова два писца је свакако велика, поготово када се има у виду подтекст њиховог (ауто)поетичког израза. Хвалећи апсурдну, дијалектичку, а опет аподиктичку, необориву свест Антуна Густава Матоша, Ан-

3 О кретању Матошевог поетичког кред, од реализма, импресионизма, симболизма, па све до експресионизма, кад се антиномичност простора конституише као залог стварања идентитета у том истом простору погледати више у зборнику: *Poznańskie Studia Slawistyczne*, nr 7/14 – Antun Gustav Matoš, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014. (Радови Ружице Пшихистал и Горана Рема).

дрић записује:⁴ „Једини од свих, он је господар ријечи [...] њима трује и дарива и рањава...” (Андрић 1976: 214–215). Основна одлика Матоша, писца и песника, јесте то да је он „ослухнуо чудне приче тих старих торњева, заволио полумрак једне прошлости и љепоту онога што је било” (Андрић 1976: 215). Заправо, Андрић, са јаким осећајем, поручује: „Ми га [Матоша – О.В.] само напола разумијемо” (Андрић 1976: 215).

1. Историја једне (не)свести

Оно што прво привлачи читаочеву пажњу у свету прича ова два писца свакако је начин стварања, а први његов део је поступак компоновања текста. *Троделна организација* и једне и друге приче даје илузију протока времена, чиме се тематика још више онеобичава. Андрић, нудећи стварност схваћену у полу-реалистичком кључу, као „стварност нижег реда”⁵, тка историју једне свести, или боље рећи, историју несвести од њеног зачињања, па до самог краја који се, опет, не разликује много од почетка. Андрићева прича је и структурирана по принципу троделне композиције (*Од самог почетка, На путовању и До дана данашњег*), док је Матошева прича динамизована у истом, троделном кључу. Етапе у Матошевој причи би изгледале овако: први део представља љубав и социјални контекст у јунаковој „стварности”; други тематизује алегоризовану, пројектовану љубав у конструкцији стварности, односно надсвести; док трећи део утврђује аксиом којим се, губљењем стварности, имплицира и губљење стварне љубави. У подтексту приче *Јелена, жена које нема*, као и приче *Балкон*, јесте позиционираниост секундарног текста који се чита као проблематизација стваралачког генија, песничког изопштеника који стоји запитан над сопственим делом.

За разлику од Андрићеве лирско-медитативне прозе (*Ex Ponto, Немири*), прича *Јелена, жена које нема* није компонована по принципу смене фрагмената, већ као стварна целина која добија ново име и нове квалитете. Динамика дијалектике стварности се, како прича одмиче, постепено смањује, па појачава на крају приче, кад стварност настоји да се пробије. Ово је још једна у низу игара очекивања и изневереног очекивања. Све приче нашег писца које су неопипљиве, невидљиве, које се стапају са свешћу читалаца онако како се илузија стапа са јунаком, формирају један велики, утврђени „принцип онтолошке хомогености” (Долежел 2008: 30). Конструкција бића фикције (Јелене), тог тела надстварности, требало би у јунаку да изазове бунт, но он јој се потпуно подређује, те се тако две паралелне стварности стапају у једну једину, целовиту и недељиву. То је стварност бића фикције, колико и стварност јунаковог бића.

Матосев реализам (социјални моменат приче у светлу породичног краха јунакове стварне драге) никад није једнозначан и без своје светле стране (хумор), но он је ипак надахнут специфичном атмосфером поовске приче. Као у одређеним, често и најкомплекснијим Поовим делима, кад постоји идеал и његов неја-

4 Иво Тартаља у књизи *Приповедачева естетика*, бавећи се између осталог и Андрићевим поетичким сродницима и пишчевим поетичко-естетичким назорима, наводи пишчев запис о Матошу и чињеницу да Андрићева „Симфонија неизбројивих емотивних стања коју је младић [Андрић – О. В.] са дивљењем интерпретирао говорећи о Матошевом смислу за све што је људско – претворила се у унисоно јечање” (Тартаља 1979: 10–12). О утицају Матоша на Андрића писао је и Радован Вучковић, осврћући се, пре свега, на пишчева колебања у синтакси (прелазак са ијекавског на екавски изговор итд.) (в. Вучковић 2011: 219).

5 Цитати из приче биће навођени према издању: Иво Андрић, *Изабране приповешке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

тивни двојник (перципирано очима јунака), тако и у Матошевој причи сукобљеност стварности и алегоријске идеализације (јер прича о балкону, између осталог, може бити начин да се јунакињи исприча могућа историја њихове љубави) бива знатно пооштрена по *повраћку* из света маште – приче конструисане у самој причи. Од двоструке перцепције и рецепције долази се и до *двоструке алегорије*. Једна њена страна прича причу о јунаковом сензибилитету и сложеној психичкој структури, а друга носи подтекст ангажоване приче која буди свест онога ко је слуша. Обузетост јунака „стварношћу”, коју је имао прилике да живи на далеком месту, у свеопштем пантеистичком расположењу, постаје његова стварност стварности. Другим речима, осећај за лепоту и посебна сензибилност коју у јунаку буди прича о балкону појачава реалну неприлагођеност новонасталом свету, по повратку са „путовања”.

На овај начин аутор кроз приповедача ствара слојевиту (поетичку) *иџру* којом почиње да доминира јунаково понашање у простору где „универзални и реверзибилни семиотички носач” (Шефер 2001: 316) шири своје елементе. Ови знакови, или полови крећу се од екстатичких осећања, до чисто пароксистичког доживљаја света. Цвијетине нахерене ципеле не оличавају само симбол сиромаштва, већ се уздижу до симбола њене недовољности. Цвијета са оваквом јунаковом поставком постаје репрезент оне реалности, кад „дијалектика плоти” (Вучковић 2011: 245) нестаје, док је у *причи о балкону* она наговештена и транспонирана, од обожавања, до нечег мрачног и мистичног (као што је појава Мефистофелеса и његове руке). Константност јунакиње у стварности јунак није разумео, ни осетио на начин на који је доживео управо ону исту дијалектику плоти жене са балкона. Његова чежња за нестварним, самим тим и слојевитим, чак и дискурзивним, за општом, симболичком утопијом која се пробија са сваким уздисајем, заправо га конституише као јунака сложене унутрашњости; односно, он своју изразиту поунутрашњеност, коју симболизује алегоријска прича о балкону („којега знамо као себе”)⁶ није успео да прилагоди њему једностраној садашњости. Исто је и са јунаком приповетке *Јелена, жена које нема*.

Прича *Јелена, жена које нема* спада у приповетке са „затвореном алтернативном формом”, у којој су „интимистички лирски претекст и исповедни тон поверавања помогли (су) да се прича изграђује и својом конструкцијом одржава изнутра” (Палавестра 1981: 120). Стога се и екстеријер, иако му је дата велика улога, представља као трећи део јунака: један део је он сâм, други део је он са бићем Јелене, а трећи део је природа која иницира својеврсни интрадијалог оба јунакова стања. Чини се да свевремено питање приче *Јелена, жена које нема* отвара загонетку свести о постојању живота ван јунака. С тим у вези, он као да се пита: „Шта ја имам од тога што ће се други спојити са мном? Видеће и сазнаће само оно што ја видим и знам; само ће у себи поновити безизлаз мог живота” (Бахтин 1991: 96). Ако се Јелена и може схватити као двојник Андрићевог јунака, њихово, управо супротно, паралелно постојање даје му онај потребан *глас* који може помоћи да се живот интерпретира на најмање два начина. У Андрићевом случају (односно у случају његовог јунака-наратора) потребан је један глас да би се створила целина. Код Андрића, као и код Матоша, изнедрава једна историја несвесног која се бори са својим најсвеснијим делом – појавом идеала који ремети то исто стање несвести. Слично као и код Поа, и код Андрића и Матоша

6 Сви цитати биће навођени према издању: Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela*, sv. 1, Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti Liber/Mladost, 1973.

постоји доба људског живота кад у сну, несвести и лудилу (што је могући крај приче *Балкон*), ипак постоји још нешто што репрезентује *свести*. Међутим, за разлику од Поа, код кога се тренуци највеће свести откривају само на рубу истог таквог понора, код Андрића се мисао о несвесном делу јунакове личности гаси оног тренутка кад само *шај* начин живота постаје једини и стварни.

Ако узмемо за непобитну чињеницу да Јелена представља несвесни део јунакове личности, ми поништавамо јунакову свест о самом себи као бивствујућем, управо зато што о својим несвесним стањима он сâм проговара („замене чула биле су непрестано и потпуно могуће”) (Андрић 1999: 319); „Био је двосмислени прелазни час између дана и ноћи” и др. (Андрић 1999: 317), док Јелена – *ша реалности* – налази своје место у јунаковом бићу као стварност и као сећање у истом тренутку. Једини разлог због ког приповедач, можда, не поприма обресе трагичког јунака јесте чињеница да је присутно дистанцирање од сопствене *приче о најприродном*, тако што се ниједног тренутка не зауставља са запитаностју о узроку појаве нове стварности коју одмах осећа као своју сопствену, исконску. Иако се Јелена јавља као целина, као заокруженост, она постаје део јунаковог *погледа* само на кратко. Њихово привидно постојање је у највећем делу приповетке *паралелно*, на шта смо већ указали. На ову константу утицао је сâм приповедач који не дозвољава поистовећивање са Јеленом-идеалом, јер би то значило укидање живота ономе ко је сâм *животи*, јер „Сав живот је одједном постао чврст, јасан, безимен, осетан само по оном што вреди сам по себи” (Андрић 1999: 318). Јелена је управо тај *животи сам по себи*. Међутим, ако је њихово постојање условљено раздвајањем, шта утиче на степен јунакове везаности за, условно речено, предмет посматрања? Односно, шта је то што креира ауру душевности око угледаног? У исти мах и најједноставнији, али и најкомплекснији одговор јесте – *реч*: „Било је затим једно време [...] Сам не знам да ли да о томе говорим, да ли је то уопште могуће речима казати!” (Андрић 1999: 325). Иницијалном формулом бајке започиње Андрићев јунак нову етапу у исказивању недовољности речи које би описале сензацију тако присну, а недокучиву. Уколико су за *Андрића писца* речи мостови, за *Андрића јунака* ове приче, положај речи се проблематизује у два, супротна смера: у односу јунак-идеал речи доносе смрт пројекцији условљеној самоћом јунака, али у односу јунак-прича, речи су неопходне за пребацивање у његово „око”. И у једном, и у другом случају, императив пасивне и активне позиције јунака (претходно описане), за улогу има један једини аксиом – „преношење преживљеног према другом” (Бахтин 1991: 27). Зато су постојања јунака и Јелене међусобно условљена и реверзибилна, а у њихову игру увучен је и сâм читалац. Јелена иницира и враћа постојање приче, као кад, у тренуцима колебања свести између истине и привида, јунак дневничке прозе *Ex Ponto* ритмички призива једну Јелену чије обресе читалац добија управо у овом делу⁷.

2. Коначност лепоте или почетак фикције

После идејно-симболичког повезивања сада бисмо се задржали на важним детаљима, како композиционим, тако и стилским, које уводе дијалошки, али и дијалектички интонирани тематско-мотивски склопови две приче Иве Андрића

⁷ „Та жена се је звала Непомућена Радост Живота, али то је језику којим је моја душа говорила с њом била једна једина звонка ријеч. [...] Моје чекање је прелазило у очај. Заклињао сам се да ћу отићи не окренувши се, али сам се са угла враћао: само још једном! И шетао сам поновно” (Андрић 2009: 113).

и Антуна Густава Матоша. Паралелно посматрање алегоријских и високосимболизованих прича два писца открива многе подударности, али и неке веће различитости.

У једној од ових прича (*Јелена, жена које нема*) примаран је израз којим доминира склоност ка одстрањивању јаче фабулативне везаности, док је основа друге (*Балкон*) алегоријска прича у причи. У првој је освешћивање аутореференцијално (као доказ приближавања постмодернистичкој прози), у другој је оно изазвано постојањем другог, живог бића. У једној, речи другог одзвањају као лирски архетип, у другој је присутно преплитање са речима постојеће жене. У једној је имплицитан дијалог са свеопштом љубављу, у другој свеопшта љубав покушава да се претопи у појединачну, стварну љубав. Наратолошким речником речено, примарна приповест своје постојање обзнањује творећи трагички интониране неспоразуме: јунака и његове свести, као и јунака и његове љубави.

Прича, виђена као идеал и творбени свет оличен у Јелени, код Андрића је непрестано дата у лепоти њеног *ишчекивања*. Јунак се, у основном слоју посматрања онога ко чита, одлучио за неговање идеала коме је дао све црте женског бића. Оно што је најживље у јунаку, то је лепота оличена у речи, а не у слици, иако је основни вид говора, заправо – ћутање, али сартровски самопромишљено, тако конципирано да се и само (ћутање) дефинише у односу на реч. Јер Она-Јелена је једнака речи-ћутању, али и причи, самим тим и животу. Њихово препознавање је на нивоу метафизичког доживљаја стварности и онтологизације стварности фикције. Јелена се зачиње као стварна, жива особа, од самог почетка, док пред крај трећег дела јунаковог „ходочашћа” Њу почиње да претаче у још једну лепоту ишчекивања – лепоту ишчекивања њеног писма. Јелена тек тада постаје имагинарно писмо, реч, живот, и жеља за његовом реконструкцијом. Све везе стварности и живота, маште и реалности имају свој удео у судбинском посматрању Јелене и речитости њеног лица:

„Израз њеног лица бива све речитији. Већ помишљам како ћу се наћи поред ње и како ће ми бар сада рећи све што очекујем и што је одавно требало да ми каже” (Андрић 1999: 324).

Јеленина речитост највише зависи од ширине јунакове имагинације. У аналогном осећању наговештаја се јавља и Јеленина „фигура”, а да читалац има осећај њене потпуности и целовитости. Тако је и са причом коју јунак непрекидно конструише, док се не дође до тачке кад она, чини се, саму себе почиње да одваја од ока наратора. Утицање приче на јунака-приповедача и њено све веће „условљавање” јунакове свести је у вези са Јелениним „одбијањем” да се појави онда када је он највише ишчекује, управо јер се нарушава примарни елемент који краси однос два актера – *елементи игре*⁸. Покренут сопственим новонасталим статусом, јунак врло брзо Јелени даје обресе оне позадинске нарације, архетипа због кога прича и постоји и због кога је она сама свој предмет. Прича о Јелени прераста у *Јелену-причу* (као што од Ћамила постаје Џем-Ћамил). Велика Андрићева игра са стварношћу и реализмом доводи до жеље за експериментом једне „мета-реалистичке приповедачке форме” (Палавестра 1981: 88). Продор

8 Андрић у *Знаковима поред њуша* истиче: „Кад престанемо да се играмо, кад под утицајем година замре у нама потреба за игром и вера у истинитост и 'стварност' игре” (Андрић 2013: 202), тад ће наступити период свеопште малаксалости духа.

фантастике⁹ подразумева повлачење реалистичке поетике, самим тим и интензивно промишљање статуса приче као стварности.

Код Матоша је ситуација унеколико другачија. Оштра одвојеност реалности и фикције у свести јунака се усложњава чињеницом да *речи* – од интенције опијања свих чула (и јунакињиног и јунаковог) – долазе до функције у којој се постављају као његов највећи непријатељ. Питање је да ли балкон има метонимијску улогу у причи: ако је он само ту да одреди и упуту асоцијативну мисао јунака на дом и жену која се јавља на балкону, онда не би дао свеопшту слику пажљиво организованог пантеистичког микросвета који наратор ствара посредством своје имагинације. Линија дескрипције балкона креће се од фантастично-необјашњивих, самим тим и узнемирујућих представа, до његовог чистог антропоморфизовања, а наведени поступак је, заправо, увод у кратко, али сублимно појављивање Непознате жене на балкону. Балкон, као „лепеза пуна младости” (Матош 1973: 196) јесте простор барокне раскоши, коме јунак постепено уткива елементе живог, дишућег, кад машта и достиже свој врхунац:

„Привукао се, допузао, дошуљао се [зимзелен – О. В.] до насмијаног, до безбрижног мог балкона, саплео му од зелених *својих срдаца* брачну хаљину [...] и прионуо балкону око *испучених прсију* као безброј тананих, саревњивих *змија*, те задријемаше, отровне и сите, на хладној жртви” (Матош 1973: 197; курзив О. В.).

И један и други јунак две приче стварају свет у коме „није прави приповедач онај који од свог живота ствара причу, али би то могао бити онај који у причи свој прави живот налази” (Тартаља 1979: 309). Антун Густав Матош твори једну велику романтичарско-симболичку размахнутост која собом носи уживљавање у предмет описивања: „Зашто толико волим сиве, немирне облаке, задовољни дим, поспану маглу, трагове од птичјих ножица на првом прхењавом снијегу, мртве мухе у мртвим дворанама?” (Матош 1973: 196). Повезивањем овог чистог узлета душе којим почиње своју причу Еуген, са мрачним мотивима и речју *мртво* долази се до постепеног асимиловања атмосфере тајанства јунаковој перцепцији и рецепцији непознатог.

„На путу симболизма” Матош је дошао до „појаве Непознате жене, оне жене у поезији симболиста која је сва мистерија и злослуђе за живот човеков” (Глигорић 1965: 120–121). Њен химнични опис, нагост и ванредна појава одговара и библијском приказивању жене, жене-прочишћеног идеала, међутим, ни већ споменута дијалектика плоти не изостаје. У Матошевом опису преовладава она поовска контрадикторност која њеном лику даје тако узвишену улогу, јер је Жена са Балкона и богиња, али и она у којој се крије „бакља нових Абела и нових Каина” (Матош 1973: 199). Чак и Андрићев јунак, опчињен појавом женског бића (које се, као и јунаку приче *Балкон* привиђа на тераси, балкону), не може а да не обзнани свој тренутни страх од „створења које је и жена и авет” (Андрић 1999: 310), како наводи приповедач.

У вези са разгртањем слојева душе пред идеалом јесте и *свештлост* са годишњим добрима која играју значајну улогу и у Андрићевој, и у Матошевој причи. Матошев јунак је у непознату земљу „дошао” у зиму, док му се у лето јавља женска фигура (као и Јелена Андрићевом јунаку) на том истом балкону, обавијена препознатљивом атмосфером тајанства. Јунак Андрићеве приче свесно одбацује сва годишња доба сем лета, када је од свих појава у природи најживље управо

9 Више о прегледу типова фантастике која је у вези са Андрићевом поетиком погледати у: Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik*, Beograd: Slovo ljubve, 1981, 91–93.

сунце. Уколико је сунце врло значајан мотив у Андрићевом стваралаштву, посебно у причама са елементима игре стварности и привида, и представља границу између њега-јунака и њих-привида стварности, ко то сунце заправо види? У међупростору света финог ткања нашла се Јелена, а њу виде и јунак, и обичан, неописан свет, или нам се бар тако сугерише, како би јунак конституисао себе као поузданог приповедача. Соба у којој Јелена даје прве знаке свог присуства, као најхерметичнији простор од свих, у играма светлости и сенке, где се лако преиспитује подсвесно, а психолошки процеси у највећој мери траже објашњење, јунаку допушта Јеленина вишеструка „јављања”. Она се налази на балкону, пред вратима, на прагу (као и жена у *Балкону*), затим се у игри пригушене светлости појављује у окамењеном, плачном положају (као Богородица) на јунаковим коферима; њену влас златну и сунчану види на истим оним вратима која остају одшкринута иза жене у Матошевој причи. Тако је и са вишесмисленом улогом речи које у одблесцима чује: „’визон’, ’визон сафир’, ’визон саго’, ’индијско јагње’, ’астрахан’, ’пантера’, ’хермелин’, ’самуровина’. А уз свако од тих имена додавао је једну једину реч: ‘фино’! [...] тврде, убедљиве речи падале су заједно са крзнима и све више расле тоном и значењем, а он их је изговарао у побожном заносу, као да говори: ‘Небеско сунце!’, ‘Бог Саваот!’, ‘Богородица пречиста!’” (Андрић 1999: 322). Чини се да сврха овог композиционог сегмента постаје изједначавање *погледа у језик и природу са погледом у Јелену*, јер „Зар онда није свеједно гледати у далеку тачку на обзору или у лице жени која нестаје преда мном?” (Андрић 1999: 316). Несагледивост природе и вишезначност речи доводе се у аналогију са Јелениним бићем као симболом свеопште невидимости „у срећи која је изнад изненађења” (Андрић 1999: 309).

Ако се Јеленино нестајање стави на исти ниво рађања смрти јунака, онда би индикативан, циклични завршетак приче био непотребан; уколико јунак завршава онако како почиње, зашто би се описани круг схватио као његово нестајање, поготову ако ишчекивање са почетка приче, на свом крају не доживљава никакав другачији конструкт? Чак се дах јунака не губи ни на самом крају, али је трагично интониран:

„Сад је пролеће. Опет пролеће! Преда мном је сто и осамдесет сунчаних дана. Чини ми се да су ми прегршти пуне неких чудесних златника, сваки као сунце. Сви су путеви отворени. Дах је слободан” (Андрић 1999: 328).

Кулминација која се постиже коначним изговарањем Јелениног пуног имена, у исто време тако смисленог и тако парадоксалног (јунак је „приземљио” чињеницом да је назвао релативно обичним именом – Јелена, а уздигао сталним атрибутом који иде уз њу, а то је да ње, заправо, нема), само је још један знак, још једно упућивање у двосмисленост нараторових речи. Наиме, прво изговарање Јелениног пуног „имена” може бити знак приближавања њеног краја и коначног нестајања, али осећање природе које је она измамила не нестаје на крају приче, напротив, још је згуснутије и неопипљивије. Живот постаје песма меланхоличне, али евокативне интонације; песма која зазива Јелену и све оно што такво биће (стварно или не) симболизује, али призива и самог аутора, јер и аутор постаје на неки начин читалац јунакове приче. Покретом мисли и руке врши се продубљивање сопства.

Мотив *руке*, тако, уоквирује карактеризацију јунака и код Андрића и код Матоша. У причи *Балкон*, овај мотив добија две веома различите функције које су носиоци контрастних симбола. Динамика приче коју прича јунак Еуген остварује се увођењем оне хтонске, већ споменуте, опомињуће руке Мефиста иза леђа

драге која изгледа исто тако нестварно. Рука Мефиста, „једна жута, љута, кошћуњава шака” (Матош 1973: 199) жели да одвоји јунакова два света, да обзнани опомену ономе ко се усуди да претвори сан у јаву, и то још са жељом да *поседује* тај сан. Цела слика приповедача који посматра призор као да се одиграва на једној од позорница-кругова Дантеовог *Пакла*, када три пса углас завијају свако своју демонску песму, док се дан у лику драге повлачи пред надмоћи демона који је упија у своју утробу, утробу мрака, свакако је драматична. Једино блистава белина хаљине драге са њеним исто таквим, „рукама слабирим и блиједим” (Матош 1973: 199) грчевито покушава да задржи време у којем ће тренутак лепоте трајати вечно, предосећајући и антиципирајући следећи моменат у коме ће нестварно морати да доживи нестанак. Овим и јунак, и нестварна јунакиња из приче, као и стварна драга суделују у сложено конципираном односу између стварности и фикције, о коме се интензивније говори при сваком продору ирационалног у примарни текст. Јеленина рука, са друге стране, као знак јединственог „општег постојања”, и Јелена „са телом које се покоравала некој мени непознатој потреби” (Андрић 1999: 321), њен покрет и присутност постају само могући у својој целовитости: „И Јелена је присутна, али само утолико што знам да негде пружа руку којом хоће нешто да ми дода” (Андрић 1999: 323). Прича јунаку даје стварност.

Са друге стране, нагли повратак у реалност у причи *Балкон* неминовно собом носи велики дестабилизациски потенцијал, поготову кад је, макар речима и причом, Еуген искусио *илузију кохерентности* коју прича пружа. Кад схвата да „Моја се љубав одједаред раздерала, накривила, нахерила налијево” (Матош 1973: 201), јунак смехом над сопственим животом откључава свест која се у потпуности подредила *ијри*. За наратора који носи „на лијевој нози црну, на десној црвену чарапу” (Матош 1973: 201), изопштеност не подноси присутност – духом и телом. Игра свешћу, самозапочета јунаковом причом даје другу жртву: то су његова садашњост и будућност, те потпуно преовладавање игре наставља да управља јунаковом свешћу тако што призива једино што се још није жртвовало – *прошлост*.

Питање које се природно намеће на крају ових прича јесте: *Зашто жене несташају са позорнице живота?*

Одговор на ово питање крије се у дубокој психолошкој *ијри* коју све време прате оба јунака ове две приче. *Симболи почетака* постепено се трансформишу у *симболе краја*. Један израз, један поглед и један поетички оквир не опстају. На крају се „лица” која опседају јунаке ових прича повлаче, али никад не ишчезавају, те се на тај начин читаоци претварају у писца-слушаоца, а јунаци постају причаоци, као у Андрићевој збирци *Кућа на осами*. Матошев јунак у својој конструкцији приче, химничну атмосферу величања балкона и жене која га је обележила супротставља приземности своје улоге пред Цвијетом. Нуди себе као кловна како би извршио и завршио недостојну улогу у том реалном свету где га љубав тек чека. Међутим, тамо где је ту исту љубав безусловно добио – у причи – не мора скоро уопште да се труди да придобије у стварности, управо зато што је њихов дијалог прећутан. Химнична атмосфера којом исписује странице своје приче о балкону наговештена је почетком приче: „И ја сам љубио” (Матош 1973: 194), чиме се само једним везником сугестивно исказује положај јунака. Овај везник је доказ да је прича настављена, а да оно што постоји у делу пре самог текста причи није неопходно. Међутим, почетак „И ја сам љубио” призива у читалачку свест на почетке библијских прича („И би вече и би јутро”; „И зачуше глас Господа Бога”, итд.). Наиме, библијски претекст је све време инкорпориран

у само језгро приче: од демонске снаге балкона и онога што се везује за њега, преко аветињске и амбивалентне улоге оне-коју-чека, па све до отварања једног круга пакла који вуче и јунака, и стварност, и причу. Као у причама *Јелена, жена које нема* и *Балкон*, и у Поовој причи о обузетом уметнику (*Овални портрет*), уметност је надвладала осећај за реалност и остваривост стварне љубави:

„Али, најзад, пошто се рад приближавао крају, никоме није допуштано да уђе у кулу, јер је сликар био ван себе од жестоког рада; и ретко је скретао поглед са платна, чак и да би погледао лице своје жене. Није хтео да види да боје којима премазује платно црпе са образа оне која је седела крај њега. [...] Сликара је стајао опчињен пред делом које је створио; али потом, док је још зурio у њега, он поче да дрхти и бледи, и престрављен, крикнувши из свег гласа: 'Ово је збиља живот сам!' Окрене се изненада да погледа вољену: - БИЛА ЈЕ МРТВА” (По 2011: 128).

Изненадно појављивање, па исто такво Јеленино нестајање проблематизује положај стваралачког у свакој причи, као и у животу. С обзиром на то да је приповедање и у једној, и у другој причи „било нека врста варке, више или мање прерушено и прикривено поверавање”, (Палавестра 1981: 85) (поверавање читаоцу или другом јунаку) стваралачки импулс и једног и другог приповедача зрачи одређеним, јаким трагизмом, који је самоупућивачки (као код Андрића) или окренут и себи и другом (као код Матоша).

Зато се на крају питамо: *Шта то илузија жртвује?*

Ако илузија жртвује стварност, онда не би било фикције, самим тим ни књижевности. Међутим, илузија може жртвовати специфичан однос који се ствара између аутора и јунака, а онда и јунака као аутора онога што је у оквирима његовог погледа. Плурализам метода и циљева које илузија треба да пружи, врло често захтева одређена жртвовања. Ако се жртвује илузија илузије (а то је случај са причом *Јелена, жена које нема*, односно са самом Јеленом) она престаје да буде део нове стварности коју је јунак саобликовао (у константном дијалогу са речима као таквим). Уколико илузија жртвује разум онога ко ствара илузију, онда јунак и предмет посматрања не би постојали паралелно; исто тако, ако илузија жртвује реалност, јунак не би могао да исприча причу. *Илузија жртвује саму себе.*

Извори

- Андрић 1976: И. Андрић, *Сабрана дела Иве Андрића*, књ. 13, (*Есеји II*), Београд: Просвета.
- Андрић 1999: И. Андрић, *Изабране приповећке*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Андрић 2009: И. Андрић, *Проклећа авлија; Мост на Жети; Ex Ponto*, Нови Сад: Школска књига.
- Андрић 2013: И. Андрић, *Знакови поред пушта*, Нови Сад: Школска књига.
- Матош 1973: A. G. Matoš, *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, sv. 1 (*Iverje; Novo iverje; Utorne priče*), Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umetnosti, Liber/Mladost.
- По, Е. А. *Pripovetke*. <[https://sr.scribd.com/doc/213074190/Edgar Alan Po-Pripovetke](https://sr.scribd.com/doc/213074190/Edgar-Alan-Po-Pripovetke)> 13.04.2011.

Литература

- Бахтин 1991: М. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

- Вучковић, 2011: Р. Вучковић, *Велика синтѐза: О Иви Андрићу*, Београд: Алтера, Ниш: Филозофски факултет.
- Глигорић 1965: В. Глогорић, Један вид Матошеве приповедачке прозе, у: В. Ђурић (ред.), *Анђун Густав Матош*, Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 118–132.
- Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.
- Кјеркегор 2002: С. Кјеркегор, *Смрах и грхћање*, Београд: Плато.
- Палавестра 1981: Р. Palavestra, *Skriveni pesnik*, Beograd: Slovo ljubve.
- Poznańskie Studia Slawistyczne, nr 7/14 – *Antun Gustav Matoš* (зборник), Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014.
- Принс 2011: Џ. Принс, *Нарајолошки речник*, Београд: Службени гласник.
- Солар 1980: М. Solar, *Ideja i priča*, Zagreb: Znanje.
- Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.
- Шефер 2001: Ž.M. Šefer, *Zašto fikcija?*, Novi Sad: Svetovi.

РАССКАЗ, ЭТО СОВЕРШЕННОЕ ТЕЛО (ИЗ)РЕАЛЬНОСТИ

Резюме

В работе рассматривается проблем природы фикции в двух делах сербского и хорватского автора различных образов действия творения которые связывают главные поетические нити: движение от реализма, символизма, до экспрессионизма. Андрич и Матош в двух рассказах, которые находятся в центре нашего исследования (Јелена, женщина которой нет и Балкон), ставят проблем сущности творения и жизни их мечтательных героев, между кем находится загадочная женская фигура. В этом своеобразном лирическом синтезе авторы открывают свое воспоминание и фантазию.

Ключевые речи: рассказ, герой, сознание, творение, женщина

Оља Василева