

Даница З. Савић¹
Крагујевац

ПОЕТИКА ЗВУКА У ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА

Abstract: In attempt to define poetics of sound as one of the possible ways of reading and interpreting existential and esthetic layers of Andrić's short stories, we are analyzing them by applying acquired knowledge of sound as a natural phenomenon. Observed in this way, we are using these sound qualities to discuss certain spatial and temporal relations of characters, events, and for psychological profiling of the characters. Guided by natural determinants of the phenomenon of sound, in the paper we point to the existence of sound bodies, sound space and its recipients in Andrić's prose. When analysing the stories, *Alija Derzelez Road*, *Night at the Alhambra* and *Mustafa Madžar* we point out the semantic potential of certain sound signals, as well as their role in painting psychological and existential predetermination of characters. By following the semantics of sound signals produced by the characters in the stories, we point out on their (in) ability to establish communication as with others, as with himself. Also, in the paper, we point out the role of the sound signal in painting images of kafana's, towns, cities, and the crowd spaces.

Key words: sound, poetics, sensuousness, perception, existence, space, cry, voice

Звучни простори Иве Андрића

Уметност књижевности, поред тога што се служи језиком као феноменом који подразумева звук, успоставља однос према физичком свету, и заједно са осталим димензијама људског бића конструише свест и човекова ограничења. Схваћена уметност као миметичка или не, увек је осуђена да се у дискурсу појавности, као и све друго што има свој статус у просторно-временској сфери, служи физичким појавама и да се у њима објављује. Тако ни у успостављању везе између књижевности и феномена звука није могуће избећи ослањања на физичке претпоставке које карактеришу овај феномен. Међутим, ако се звук у уметничком делу подразумева само као физичка појава у простору, а простор се идентификује једино као географски феномен, онда се искључују све варијантности света које аутор собом у њих уписује. Лотман, тумачећи феномен уметничког простора у делима Тол-

1 danicasavic@live.com

стоја и Гогоља, истиче да је нужно превазићи наивну перцепцију тумача и избећи изједначавање уметничког са физичким, односно географским простором. За разлику од физичког света, који може бити издвојен као природни феномен, уметнички простор је увек представљен језиком аутора и, као такав, подразумева укључивање његових представа о свету. Уметнички простор увек, према Лотману, укључује у себе и „временске, социјалне, етничке” (v. Lotman 1993: 264) и друге представе света које су увек саставни део наше одређености према свету.

Сликајући простор, аутор у њега нужно укључује и звук, за који можемо рећи да се, попут уметничког простора, на својој семантичкој равни у уметничком делу одликује укључивањем наведених варијантности. Овим путем постиже се изједначавање у схватању два првенствено природна феномена, простора и звука у њиховом транспоновању у уметничко дело. Уметнички простор подразумева нужну компоненту дела, јер, он „у књижевном делу јесте континуум у коме се размештају личности и одиграва радња” (Lotman 1993: 265). Дакле, најшире схваћено, простор је димензија у коме се одиграва процес појавности ликова.

Ако је за Андрића човек основа свега, онда у свему што човека окружује, Андрић види његову „људску природу” (Тошовић 1977: 99). Тако позициониран, мера је свих спознаја које његова егзистенција подразумева. Ако је звук један од феномена који се односи на човека и представља пут његове спознаје света који га окружује, онда подразумева нераскидиви део у транспоновању човека у уметнички простор. Ако кажемо да неки лик производи звук, односно да је звучно тело, онда подразумевамо и присуство друга два елемента која одређују звуковну појавност: звучни простор, који је неопходан за постојање звука, као и не увек нужног и присутног реципијента, који би подразумевао коначну карику у звуковном процесу интераговања ликова.

У приповеткама Иве Андрића, појавност у феномену простора подразумева високи семантички потенцијал у конструисању ликова, њихових живота и међусобног интераговања. Смештајући своје ликове у касабе, вароши, кафане и другде, Андрић у ликове учитава многа значења која су изведена из њихове нераскидиве повезаности са просторима из којих потичу, у којима егзистирају и у којима завршавају своја бивствовања. „Просторни звучни осећај је осећај звука као просторне појаве” (Beker 2015 :13). Посматрано из перспективе постојаности звука, простор, као најшире схваћена категорија, дефинисан је одредницом која ближе одређује усмереност ка феномену звука, односно дефинисан је као „звучни” простор, те је и сама перцепција звука одређена просторношћу.

„Улазити” у Андрићеве просторе значи ослушкивати мноштво гласова. Фигура простора касаба, вароши, градова и кафана природно подразумева присуство масе која чини део њихове семантичке предодређености. Они по-

стоје само онда када постоји мноштво које их сачињава. Полифонијском приказу мноштва, Андрић своје јунаке осликава у њиховој нераскидивој повезаности са простором. Преводећи Андрићеве просторе на ниво њихове звуковности немогуће је избећи појам вишегласја, као и постојања различитих звуковних артикулација симултано, али и сукцесивно, коју звуковно производе различити гласови који се смењују. Тако, говорећи о роману *На Дрини ћуприји*, у коме је просторни принцип јединства остварен у Вишеграду, Станко Кораћ Андрићево хроничарско приповедање пореди са „многогласним, али стишаним ораторијумом” (Когаћ 1977: 219), називајући га „првим великим ораторијумом многих и различитих гласова наше земље” (Когаћ 1977: 219) након Његошевог *Горског вијенца*. Вршећи компарацију са, пре свега, религиозном драмско-музичком формом, Кораћ том звучном потенцијалу оствареном у роману придаје молитвени тон, који подразумева одлагање нужног људског усуда. Ликови говоре и слушају, односно учествују у акустичко-перцептивној конструкцији света, да би „одгодили” суочавање са страховима, патњом, болима, односно оним што је тешко подношљиво људском бићу (v. Когаћ 1977: 219). Велики звучни потенцијал Андрићеве прозе осликава константна смена улога рецепијената и тела која производе звук, ушлетених у тај динамичан однос око акустичке слике остварене у „старици, вјечној причи, многим гласовима у мраку” (Когаћ 1977: 219). Простор у Андрићевој прози представља готово осамостаљен ентитет, који стоји изнад ликова, непрекидно условљавајући и усмеравајући њихове егзистенције. Како наводи Зоран Милутиновић (Milutinović 1982), они превазилазе композициони принцип досежући готово, на моменте, статусе главних јунака. Овако претпостављен феномен простора, указује на приказивање масе коју у себи сублимира, док су психолошки развијене индивидуе знатно ређе у Андрићевој прози која се односи према просторности као одређујућем елементу. Јуриј Лотман у одређивању феномена уметничког простора у односу на ликове, наглашава да они могу бити јунаци отвореног и затвореног простора. Водећи се том начелном поделом као предлошком, у анализи Андрићевих ликова уочавамо њихову оствареност у звучно-просторној димензији као ликова који су статични у простору, али и као ликова који су у сталној динамици покрета. Уочавајући посебно развијене односе који указују на динамику простора и звука, у анализи издвајамо приповетке *Пути Алије Берзелеза*, *Мустафа Маџар* и *Ноћ у Алхамбри*, у којима се значење одређено звуком оцртава, како на плану амбијента и простора у којима се налазе ликови, тако и на плану њихове индивидуалне профилисаности.

Јунак на путу или Алија Ђерзелез „предубоког и тешког” гласа

У семантички опсег звука не улази само оно што га чини јачим, централизованим и маркираним, већ и тишина која сведочи о његовом одсуству. Константна „игра” одсуства и присуства звука, као посебно истакнута одредница, карактеристична је за многе Андрићеве приповетке. Једна од таквих јесте и приповетка *Пут Алије Ђерзелеза*, у којој она игра значајну улогу у конструисању представе о централном јунаку Алији Ђерзелезу. Ђерзелеза, приликом уласка у хан, тишина сусреће, а песма престиже. Уласком у звучни простор хана, појава јунака је маркирана сигналом тишине. Како тишина у маси постаје знак неодобравања, препознавања нечега што јој није својствено, па тиме постаје оно што је окренуто „на другу страну”, и одречено, тако се њен други пол значења у маси конструише кроз начело дивљења. Семантички потенцијал који собом носи Алија Ђерзелез, за масу представља фројдовски схваћен принцип жеље за вођом. Самоидентификација масе са ликом и појавом онога коме се диви, може проузроковати да, иначе бучно мноштво, постане „оно које ћути”. „Поштовање (respect) представља способност да особу видимо онакву каква јесте, да будемо свесни њене јединствене индивидуалности” (From 1999: 40). Доживљавањем Алије Ђерзелеза као лика из легенде, онемогућено је схватање његове личности, те он постаје недоступан маси за разумевање. Маркирање тишине удивљености, у коме се учитава представа о Ђерзелезу, посебно је изражено претходном представом масе у простору хана. Присуство великог броја људи на малом месту, какав је био хан, довео је до судара култура, али и до наглашене звучности у самом објекту: „И повоздан се чула шала, смијех, пљесак, глас дефа и шаргије или зурне, звук коцака на сухој дасци од игре шешбеш, роктање и цика путене и беспослене чељади” (Andrić 1965a: 10). Широки спектар звучних сигнала, сведочи, превасходно о мноштву и разноликости света, који је остао у хану због немогућности преласка преко реке, јер је при свом кретању ка истоку био приморан да сачека да се догради мост и поправе путеви. Наглашавањем музичких инструмената, који су представљени само као „глас”, не постиже се акустички ефекат музичког делања, већ превасходно атрибуција народности која прати етнолошко одређење поднебља у коме је радња лоцирана. Опште место Андрићеве поетике, представљање светова истока и запада, односно културолошки сусрет у много чему различитих народности, наглашено је на звучном фону увођењем оријенталних мембранофонских и аерофонских инструмената који су на Балканском тлу имали превасходно пригодни карактер.² Такође, употребом перкусија, као што је даф, претпо-

2 Како наводи Бранка Радовић у свом приказу музичких елемената у приповеци *Мустафа Маџар* инструменти који су у употреби, „могу послужити као јасан показатељ средине,

ставља се ритмичност и висока динамика звука, која осликава динамику мноштва у коме је присутна. У таквом бучном мноштву, Алија Ђерзелез посредством песме „која је ишла пред њим” у причу је уведен као исконструирани представа на митској основи. Друго као Ђерзелез, које је иронизовано и пародирано његовом немогућношћу да оствари комуникацију са светом и да изрази своје сопство, у првом делу приповетке је оивичено двома тишинама. Наиме, као што његов улазак у хан прати тишина дивљења, тако је и излазак из њега маркиран знаком тишине, али тишине престрашености. Између две тишине, удивљених и престрашених, одвија се читава драма Ђерзелезовог покушаја да се успостави према другоме, као и да оствари сопствени идентитет у односу на онај претпостављени и идеализовани на семантичкој равни песме.³

Доласком у хан, Ђерзелез поприма одлике „несрећног, смешног и славног ратника” (Mirković 2009: 187), због чега и постаје предмет подсмеха људи из његове средине. Контраст на коме се, у Андрићевој приповеци, заснива лик Алије Ђерзелеза, уочљив је у тренутку његовог силаска са коња. Недостатак епитета који се у традицији везују за приказ епских јунака, дакле његовог претпостављеног идентитета, као што су оружје или коњ, указује на Ђерзелезово постепено губљење одлика херојске величине. Силаском с коња, због физичког несклада, који се није подударао са општеприхваћеним кодексима које је јунак у устаљеном поимању требало да испуни, Алија Ђерзелез постаје сличан људима из своје околине:

времена у коме се радња збива, врсте музике која се изводи, жанра, па чак и квалитета и скоро звука мелодије коју Андрић описује. Наиме, у питању је типично турска музика која се најчешће и испољава у својој инструменталној форми, са два ударачка инструмента, бубњевима и једним дувачким – зурлама, типичним националним обележјем Турака” (Radović 2004: 156). Наведеним ставом, ауторка текста нам учвршћује претпоставку да се, у приповеткама у којима је представљена маса, инструменти наводе само као извесна атрибутација која упућује на друга значења. Тако наведени, они искључују било какву могућност анализе саме музике, јер она у свом делатном принципу изостаје из приповедачевих описа.

- 3 Андрићево трансформисање историјске грађе, односно у наведеном примеру народних песама и предања које су присутне у колективу, примењено је и на лику Ђерзелез Алије. Митски образац и фигура чувеног епског јунака, послужили су као основ за стварање приповетке *Пути Алије Ђерзелеза*. Ослањајући се на митски садржај, Иво Андрић трансформише одређене карактерне црте јунака, приказујући их у светлу и околностима другачијим од оних које су представљене у епским песмама о Алији Ђерзелезу. Никола Мирковић објашњава да предмет Андрићевог интересовања није био јунак, који је опеван у народној песми и који је по легенди, по својој храбрости и особинама, изједначен са божанским бићима, већ: „онај полуисторијски Ђерзелез Алија усменог предања, фигура врло изразита и индивидуално обележена, јунак везан за сарајевске локалне традиције, право оличење онога ускомешаног раздобља босанске историје XVII и XVIII века, доба самовољних баша и свакојаким зулума, али и живот, пуног обиља, боја и страсти” (Mirković 2009: 186).

„Кад сјаха и пође према капији, видјело се да је необично низак и здепаст и да хода споро и раскорачено као људи који нису навикли да ходају пешице. Руке су му биле несразмјерно дуге. [...] Сад кад је сишао с коња, као с неког пиједсала, поче да се губи страх и респект и, као да се изједначио с осталима, почеше му прилазити и започињати разговор” (Andrić 1965a: 10–11).

Појављивањем у хану и силаском са коња, Ђерзелез Алија постаје стваран и упушта се у интераговање са другима. Изазван контрастом до кога је довела спознаја о Алијином губљењу величине, смех масе постаје привезан за Ђерзелезов лик као једна од најдоминантнијих звучних артикулација присутних у приповеци. Шала коју други збијају са њим, прати више ситуација у којима Ђерзелез дела. Тако, Фочак када звуковно поражава топот коња, претварајући се да га прати у трци за јабуком, поставља Алију у безизлазно комичну позицију. „Ђерзелез трчи као да земљу не дира, Фочак тапше рукама, а гледаоци се савијају од смјеха. Пљесак, врисак и смијех” (Andrić 1965a: 13). Када пева у хану, „ругају се са њим без имало страха и обзира” (Andrić 1965a: 11), али док седи у кафани, „момчић што послужује кревели се изнад главе” (Andrić 1965a: 12). Свако настојање Алије Ђерзелеза, борба за девојку, певање, па и седење, изазива смех код других. Смех је, на тај начин, у приповеци присутан као сигнал артикулације масе у њеном одношењу према Ђерзелезу. Праћен променом представе о јунаку који се више не може посматрати у контексту легенде из које потиче, већ постаје готово гротескни лик, однос који други граде према Ђерзелезу од тишине, изазване дивљењем, прераста у „буку” смеха.

Знак који маркира Ђерзелеза у приповеци, у односу на оног Алију из легенде, јесте његова повишена чулност која прати динамику драме бића. Чулност као могућност Алијиног изражавања је, поред тежње за додиром другог, остварена и на плану звука који се учитава, формом песме и говора, у процес трагања за предметом жеље, али и за спознајом сопства. На свом путу, Алија је одређен сопственом неоствареношћу. Неоствареност Ђерзелезове личности огледа се у тренуцима његове надражене чулности, када показује изузетну неспретност и немогућност испуњења унутрашњих циљева. Разлог због којег долази до стварања несклада у личности Алије Ђерзелеза, Јасмина Ахметагић објашњава као последицу његовог фрагментарног односа према другом: „У центру пажње је стање Ђерзелезове душе, оно што он преживљава, а чему је Венецијанка само повод. Прави узроци су чежња за женом која испуњава простор Ђерзелезове душе, а на који пада Венецијанкин лик, алкохол, подстицај околине” (Ahmetagić 2012: 130). Потребно да се побије након неуспелих намера или да помоћу севдаха надомести унутрашњу тишину, указује на Ђерзелезово неразумевање суштине власти-

тих тежњи, због чега његове, увек изнова, испружене руке остају празне и у сталној потрази за садржајем који би заменио ту неиспуњеност. Истицање надражене чулности код Алије Ђерзелеза је остварено и на плану гласа, као вида непосредног звучног изражавања. Навођењем атрибута „предубок” у одређењу Ђерзелезовог гласа, приповедач указује на унутрашњу драму у којој се огледа немогућност израза које би било једнако унутрашњем стању. Тако, када не успева да допре до Венецијанке, Ђерзелезов иначе дубок глас поприма атрубуте тупости: „Кучко! Кучко! Глас је био туп од љутине!” (Andrić 1965a: 16). Неразумевање суштине унутрашњих циљева проузроковало је рекцију која је у складу према том мимоилажењу сопства приказано на аспекту промена Ђерзелезовог гласа. Утискивање значења у карактеристике Ђерзелезовог гласа, може указивати на дубоку слојевитост субјекта, који, као такав, сходно његовом целокупном делању у приповеци, не успева да се објави другоме. Одређен као „предубок”, Ђерзелезов глас у покушају саморазумевања постаје туп. Због тога он остаје недоречен, не само себи, већ и околини. Атрибуција Ђерзелезовог гласа, посматрана као компонента која указује на психолошку профилисаност лика, у семантичком аспекту потврђује Ђерзелезову немогућност успостављања односа са другим, чак и онда када је чулно, у севдаху, приказан у свом природном облику. У покушају да кроз занос и песму надомести сопствену тишину, Ђерзелез највише тежи да постане део околине, односно да постане укључен у буку. На тај начин, глас који изражава је њему својствени, одређен као „предубоки”. У могућем тумачењу лика Ђерзелеза пратећи профилисаност његовог гласа, индикативна је сцена, једина у приповеци, у којој се појављује певач Богдан Цинцарин „пјевач познат у по Босне” (Andrić 1965a: 11), који својом певачком вештином плени масу, доводећи је до стања опијености које је приказано и чињеницом да су га, иначе изузети од света у хану, „и фратри ослушкивали иза прозора” (Andrić 1965a: 11). Занесен у севдаху, Алија, у покушају да прикрије сопствену тишину, опет бива изложен руглу. Његово певање, окарактерисано као „криво и ниско” изазива смех и ругање. Тако, као најнепосреднији моменат покушаја објављивања себе које је одређено певањем, претвара се у још једну немогућност самоизражавања. Тренутак највише занесености севдахом, Алија не постиже својим изражавањем, већ певањем Богдана Цинцарина. Његова моћ омамљивања постаје доминантна и у Алијиној интроспекцији тако што осећај занемоћалости од сопствене недефинисане снаге, која га води до расположења у коме осећа да ће „издахнути од превелике снаге или превелике слабости” (Andrić 1965a: 12) постиже приликом утиска да ће му цинцарин својим певањем извући душу. Попут идентитета изграђеног у легенди, о којима други причају, изражавање властитог бића кроз туђу песму проузроковало је превласт другог над његовом душом.

Затвореност Ђерзелезове личности доводи до његове сталне жудње за другим бићем и кретања погрешним путевима у „настојању да се жена и тајна жене као бића, али и лепота, поседују” (Ahmetagić 2012: 130). Принципи несклада његовог бића, које је дубоко интроспективно, у приповеци је наглашено и звуком као својеврсним обликом рефрена, који подразумева понављање Ђерзелезових речи: „Када је угледао где улази с пратњом у одају. Накашљао се и ударио руком по кољену и двапут је викнуо за њом: „-Аман!” (Andrić 1965a: 11). Тако успостављена свест о снази жеље, коју Ђерзелез успоставља према себи, касније одјекује у делу, као својеврсна иронизација од стране других исказана у песми циганки. Његова немогућност да успостави однос са другима, која га и у тренутку севдаха чини смешним, јер не поседује гласовне таленте, али ипак покушава да се изрази, аналогна је његовој потрази у форми пута. Пут претпоставља и унутрашњу динамичност ритма бића, које налазећи се на њему стално бива одређено према спознаји света као непрекидном процесу. Пројектовањем сопственог унутрашњег проблема на спољашњост, Алија Ђерзелез непрестано тражи у другом разлоге своје несреће, због чега се у њему јавља питање „шта је то што жене траже и зашто други, и гори од њега, успевају да пређу пут до њих” (v. Andrić 1976a: 32). Не желећи да се сукоби са разлозима своје неиспуњености, Алија Ђерзелез свесно затвара очи пред проблемом и мишљу о апсурдности живота, која у тренутку тишине одзвања у њему. Због тога, Алија Ђерзелез спас и једино решење види у кретању новим путевима, који би га навели до потенцијалних нових идеала. У композицији лика Алије Ђерзелеза, Андрић успоставља два основна начела звуковности: чулност и ритмичност. Израженом чулношћу, која одликује Алијину потрагу за сопственим жељама, приказана је тактилно-сензуална повезаност лика са светом. Као онај који се налази на путу, Алија подразумева у својој спознаји света и ритмичност сопственог кретања, које представља нераскидив однос са његовом чулношћу. Крив глас, који изазива смех код других и онемогућава на тај начин проговор о себи, аналоган је кривом путу, на коме се читава тежња за идеалима. Међутим, такав пут није пут до Јекатерине, до које се „једино иде равно!” (Andrić 1965a: 33).

Остварени звучни потенцијал у приповеци *Пути Алије Ђерзелеза* присутан је на вишеструком плану структуре. Поред представљања звучне динамике на плану осликавања масе, звучни сигнали исписани у тексту контекстуализују и звук као феномен у психолошкој карактеризацији лика. Центрирањем звучног фона у свест Алије Ђерзелеза, као његовог покушаја успостављања веза са другим, постиже се чулна карактеризација Алије, која изостаје у легенди, али се испољава у Андрићевом тексту. Код Андрићевих ликова заступљена психолошка профилизација на плану звука представља, често, покушај субјекта да се представи другоме, чиме добија, поред екс-

пресивне и комуникативну улогу. Сходно тој тежњи, као што се код Алије Ђерзелеза као централни звучни појам претпоставља његов глас, тако се у приповести *Ноћ у Алхамбри* контекстуализује у мноштву других гласова, невербални, експресивни звук: крик.

Крику се смеју (*Ноћ у Алхамбри*)

У звучно-сензуално осликаном амбијенту приповетке *Ноћ у Алхамбри* основни принцип распознавања ликова одвија се на нивоу њихове гласовне артикулације. Праћењем највишег звучног потенцијала приповетке *Ноћ у Алхамбри*, чини се да чак и централизовани лик, Никола Крилетић, који само на кратке моменте успева да надјача звук масе, када се из свеопштег вишегласја назире „његов дубоки и пријатни бас” (Andrić 1965a: 219), или када само на тренутке „успије да надвиче масу: Општеее....наравно весељеее...” (Andrić 1965a: 2014). Окружен масом, и поред јачине свог гласа, хипнотизерске моћи коју успоставља према другима, Крилетић не успева да је надјача. Како су сви ликови, према томе, приближно стопљени у целокупан звучни амбијент, маса представља велико звучно тело, које је артикулисано у кафанском амбијенту. У анализи звучног потенцијала артикулисаног у приповести, мимоилази се једноставан принцип звучне полифоније, која би, сама по себи, ипак подразумевала неку унутрашњу иманентну логику. Гласови који „одзвњају”, певају, говоре, плачу, смеју се итд. у овом амбијенту су гласови без било какве контроле и реда, који учествују у димензији звучног хаоса. Праћењем феномена звука, који је одређен многогласијем, истицати један елемент у односу на друге значило би трагати за највишом звучном динамиком, као варијацијом у гласноћи звука оствареном у иначе гласном простору. Иако се Никола Крилетић на махове издваја из масе својим певањем и узвицима, никада не успева да је њима и надјача, док се као глас са највећом јачином издваја врисак „оног из Изводне банке” (v. Andrić 1965a: 218).

„Тако се једно вријеме било смирило. Музика, гласови, чаше и топот играча, све се стапа у топал и једноличан хук забаве. Али одједном музике као да нестане, играчи стадоше као слеђени у покрету. Све се очи раширише и упријеше у ложу лијево од нас – то је вриснуо онај од Изводне банке. Сирово, оштро. Нешто између њиске ждријепаца и рике магарца бијеше тај врисак, и тако снажан да је надвикао све, омео музику, зауста-вио играче, уплашио жене и збунио келнере” (Andrić 1965a: 218).

Услед многогласја и тонова хаоса који владају у кафанском простору, врисак се појављује као једини који има моћ да надјача звук атмосфере. Мар-

кирањем вриска као звука са највишом звучном динамиком, остварује се његов семантички потенцијал покушаја објаве другоме, који у себи подразумева унутрашњу буку субјекта.⁴

У разматрању могућих онтолошких значења крика, претпоставља се и унутрашња подвојеност лика који тежи да проговори о свом расцепу. Међутим, како је он неизоставни део масе, представљен у приповеци као маргинални лик, читава драма претпостављена његовим вриском одвија се управо у маси самој. Крик се преноси и на другог транспоновањем осећаја језе лика на осећај језе масе. Препознајући тај страх као свој, маса се брани и одлаже неминовно путем смеха:

„После тајда и запрепаштености, настаде одмах општи смијех. Црнци показаше зубе и наставише још јаче да бију у своје бубњеве и тасове. Људи међу монокл да виде човека који је вриснуо. Највише се интересују жене. Само он сам сједи непомичан, поднимљен, колута очима које су почеле да се подлијевају крвљу. Та његова непомична озбиљност нагони још више на смијех. Али нешто необично као да остаде у ваздуху после тог вриска” (Andrić 1965a: 218).

Ауторово констатовање да је нешто остало у ваздуху што није могло да ишчезне као и тон вриска, указује нам да је ипак немогуће потпуно одрицање поистовећивања масе са тескобом коју лик изражава. Међутим, самим покушајем одклана смехом, којим се жели избећи идентификација са тескобом лика, постиже се и иронизација субверзивног карактера крика који је својствен авангардним поетикама. Представљен као животињски, који изазива и реакцију смеха, човек који вршти тај врисак је дехуманизован у процесу исказивања своје тескобе.

4 Тумачењем приповетке *Ноћ у Алхамбри* у кључу поетике експресионизма, претпостављамо појам вриска у односу на појам крика. Као својеврстан симбол, који у себи сублимира сва сложена значења осећања тескобе и ништавности човековог положаја у свету, у уметности се јавља појам крика. Онда када се проглашава криза европске мисли, када човек не бива у могућности да спозна онтолошке и идеолошке аспекте свога бивствовања, он више није у могућности да позитивистички, односно рационалистички представи свет. Прецизна, логоцентристички подразумевана моћ говора, која нужно реферире на одређени појам у стварности, бива недовољна да би изразила кризу идентитета коју човек све јаче осећа. Као израз експресије и тескобе субјекта, јавља се знак који је заснован на невербалној, али уједно семантички чврсто заснованој логици. Као такав, подразумева потенцијал комуникативне функције као звучне експресије која изражава статус субјекта. Тиме се успоставља двоструки однос звучног сигнала крика: као поменути тежња субјекта да кроз крик изрази свој осећај тескобе у свету, али и као однос према другоме, који стоји у улози реципијента те звуковно изражене драме.

Праћењем звучне атрибуције у кафанском звучном простору, као звук са највећом звучном динамиком, истиче се појам вриска, односно крика. Представљен као дехуманизујући, он је ипак остварен у акустичком смислу и тако „објављен” другоме. Међутим, појам крика и (не)откивања сопства у прози Иве Андрића је додатно усложњен примером лика Мустафе Мацара, код кога је и сам покушај објављивања другоме изостављен и онемогућен сложеношћу његовог одношења према другима и према себи. Тако се, од крика који „има сведока”, у Андрићевој прози контекстуализује и онај који „није могућ” из перспективе другог.

Мустафа Мацар или зло не проговара

Према Зорану Милутиновићу, *Мустафа Мацар* је најекстремнија Андрићева приповетка о злу, исприповедана из перспективе самог Мустафе, тако да није остављена ни најмања могућност да се зло сагледа споља, из неке друге перспективе (Milutinović 2012: 20). Међутим, успостављањем масе као оне која ступа у одређену врсту интеракције са Мустафом, чини се да Андрић ипак укршта два погледа, односно уноси две могућности поимања зла: спољашњу и унутрашњу, једну коју одражава однос заједнице према Мустафиној појави, другу Мустафин однос према злу у свету.

Увођење Мустафе Мацара у причу на звучном плану је контекстуализовано тишином. Иако је славље уприличено у Добоју јер се њихов мештанин посебно истакао, он пролази готово непримећен јер се представа о њему, формирана на основу предања, не подудара са појавом најављеног јунака. Мустафино присуство обележено је тишином и чак потиснуто у гужви и вреви свеопштег славља због победе. Када у Славонији почну борбе, он одлази у зору, „нечујно као што је и дошао” (Milutinović 2012: 20). Гласовима које маса преноси успоставља се готово демонска природа Мустафе Мацара потврђена не само његовим тихим присуством, већ и тиме што се о њему само „преносе гласови” попут усмених предања о нестварним бићима. „Једне године се пронесе глас да је погинуо”, да би се потом проширила гласина о смрти, а одмах и да се „шесте године он и сам врати изненада у Добој” (Andrić 1965b: 24).

Гласине о пристизању Мустафе Мацара, који „као изван себе бије кога сретне и стигне” затвара и манастир у коме Мустафу затиче само „шутња”. На плану звука се тако Мустафа Мацар стално помера и успоставља у односу на феномен тишине, док своје присуство јунак потврђује само почињеним злом и посејаним страхом. Заједница се од демонског брани тишином, примиривањем, зато га и тишина око манастира задовољава тако да одлази смејући се гласно. Стављајући тишину као највећу вредност, сваки

звук који је прекида око њега Мустафа Маџар кажњава смрћу. Тако, фратар који се шапатам исповеда и изговара молитву преноси Мустафу из сна, бива убијен. Посебно је индикативно у том сукобу помињање Бога и закона с којима Мустафа не може да самерава своју моћ, те, како објашњава Милутиновић, зато Мустафа одлази од мртвих фратара као да бежи (Milutinović 2012: 18). Наиме, у тежњи да потврди илузију да је слободан у своме делању, да је слободан од свих земаљских норми и закона, он ипак зазира од оног „највишег добра” у страху да би могао овладати њиме.

На исти начин, „мек и сиктав тон” који прекида тишину док бег вади нож из цепа одређује бегову судбину. У потпуном мраку и тишини у оба случаја Мустафина надражена чула региструју сваки шум и прекидају његов лак сан, у коме не може да пронађе мир, јер је прогоњен сећањима на раније почињене злочине.

Колективно искуство зло везује за мистичне силе, па је такав однос присутан и у доживљавању и гласинама путем којих маса конструишу идентитет Мустафе Маџара. С друге стране, визија света Мустафе Маџара сажета је у једној реченици која се понавља попут рефрена: „свијет је пун гада” (Milutinović 2012: 20). Свест о томе да је и сам затрован злом прати Мустафу једнако и на јави и у сновима. Док свет живи у страху од њега, Мустафа страхује од својих демона, „сведен на мистику греха и реалност патње, унутрашњу и недокучиву болест кривице и страха, на опште зло, у себи и ван себе прожето” (Džadžić 1992: 271). Буди се са неподношљивом теgebом и ужасом пред немошћу и непомичношћу деде, Авдаге Маџара, чији га лик одређен атрибуцијом ђавола, нагони да у борби са злом, које жели да поништи, постиже друго зло:

„Премире од мрака у соби, али не пали свјетла, него наставља да хода иако је вас у јези као у оклопу и не осјећа ногу под собом. [...] Не може, издржати, него оседла коња и изиђе из Добоја, по тами и тих као кривац. Сутрадан чаршија сазнаде, с великим чуђењем, да је отишао и да је у пољу напао неке кириције и изранио их, а коње им расплашио” (Andrić 1965b: 26).

Као поседнут, Мустафа Маџар у тами и тишини испуњава своју злокобну мисију, потврђујући себе у нихилистички искуству, условљен тиме што је и он сам део света кога се грози. Већ самим својим постојањем принуђен је да носи злокобни потенцијал.

Приповедач не гради психолошки профил Мустафе Маџара тако да се лако могу разумети његови поступци. „Само се у малом броју Андрићевих приповедака потврђује сличан поступак: у раним приповећкама препознаје ’Берзелез Алија’ и ’Мустаафа Маџар’ или у позној приповеци ’Жена на ка-

мену', које су такође студије једног лика или једне психолошке црте" (Milutinović 1982: 16) Прелазећи брзо преко тога да му је отац био „расипник и пијаница" и да је у младости ноћи проводио свирајући, приповедач брзо долази до тренутка Мустафиног живота када се предао „мучењу бесанице". Мучна бесаница односи се на одсуство мирног сна, сна који има лековити ефекат, који је претпоставио Јунг, односно упоришта кроз које би се могла превазићи криза идентитета. Отуда несаница или кратки снови који још више раздражују немају дејство испољавања потиснутих садржаја који ослобађају. Насупрот томе, они гомилају страх којих Мустафа жели да се ослободи и колеба се између сна и јаве, између доживљаја старих и извршавања нових злодела: „Видећи да опет није спавао него кратак час, и да више нема мирна сна ни пред зору, јекну од немоћна бијеса, сави се и стаде да бије главом о земљу" (Andrić 1965b: 33). Непосредно уобличење патње Мустафе Маџара остварује се кроз грч са којим се буди, али и кроз крик који проваљује из тог грча. Крик, као експресивни глас, у контексту приповетке „Мустафа Маџар" остварује се као немогућност да се успостави контрола у суочавању Мустафе са њим самим. Попут Алије Ђерзелеза и Мустафа Маџар је, гоњен стално немирима и страховима, предодређен динамиком кретања. Међутим, у свести Мустафе Маџара, то кретање представља константни бег од сопства. Представљен на путу као онај који се креће кроз простор, у менталној сфери Мустафа је статичан. Праћен својом коби и мишљу „да је свет пун гада", Мустафа се никада не успоставља према другом, јер је његова драма унутрашња, увек учитана у коб и мисао да је „свијет пун гада". Оријентишући се према звуковима, који маркирају присуство људи, Мустафа ступа у самоизолацију, отуђује се од другог, тежи да се склони или побегне од гомиле, како на јави док слуша „вриску пљачкаша и лелек прогонених", тако и у сну док ослушкује „Русе како долазе". Тако је тишина као психолошки профилисана, у приповеци Мустафа Маџар представљена интроспективно, као субјективно стање. Мустафа избегава комуникацију, страхује од присуства људског, па чак и када се труди да чује разговор Турака у Сарајеву, „тешко доводи у везу поједине речи", јер он не разуме њихов језик. Искиданост речи и неразумевање, па и Мустафин шуштави говор у обраћању Турцима разоткрива празнину између Мустафе и других.

Две постојеће перспективе у поимању зла у приповеци стапају се у једну: тако за Мустафу свет постаје демонско место, док је за свет Мустафа демонско биће. Изван моралног и религиозног поимања, ова перспектива представља антрополошки песимизам и негативитет хуманистичког. Мустафа Маџар постаје огољен, како стварно, тако и симболично. Тако, његови највећи страхови који га сустижу у самртном часу потврђују мисао да је свет пун гада, али и оног хајдегеровског човека који постоји као „биће на путу ка смрти".

Акустичне слике у приповеци *Мустафа Маџар*, не само да маркирају границу простора: звучног простора као јавног, у коме се артикулишу по-вици, јауци, галама, и интроспективног, које се жели сачувати у миру и тишини од другог, већ и конституишу унутрашњи свет самог Мустафе Маџара свдећи га на парадокс. Оно чему јунак тежи, односно спокојство, сан и тишина, покушава се остварити поништавањем другог, посматрајући га као оног који изазива у њему зло. Међутим, и сам носи клицу зла јер је део тог света, па у спознаји сопствене немогућности да се ослободи, Мустафи остаје једино крик, јаук, врисак, као ефекат који производи спознаја људског ништавила.

* * *

Пратећи феномен звука у наведеним приповеткама не откривамо само појединачне планове на којима се звук у могућим семантичким кључевима учитава, већ поређењем неких од издвојених звучних облика у анализираним приповеткама увиђамо да звучни сигнали могу имати и централизовано место. Тако, издвајајући звучни сигнал који стварају ликови у приповеткама, увиђамо да он може бити различито контекстуализован у односу на то како је остварен у процесу преласка од свог извора до реципијента. Алијин „предубоки и тежак глас” који, док пева, звучи „криво и ниско” из аспекта другог као реципијента остаје заувек несхваћен или иронизован смехом. Алија Ђерзелез се налази у константној борби и покушају да се „објави” другима, која се увек завршава безуспешно. Док је у првој Андрићевој приповеци представљена и маркирана звучним сигналом индивидуална драма Алије Ђерзелеза, у раној приповеци *Ноћ у Алхамбри* звучни сигнал са највећом динамиком представља крик који у свом семантичком потенцијалу подразумева идентификацију масе и обезличење субјекта који га производи. Пратећи звучне сигнале које стварају ликови, у приповеци *Мустафа Маџар* увиђамо да крик остаје „без сведока”, дубоко укоренен у драму лика као ефекат спознаје људског ништавила. Лик који ствара звук, посматрано из перспективе његових природних карактеристика, јесте извор звука. Тело „које звучи” је оно које је умерено из тачке мировања, односно оно које је претрпело одређену деформацију. Све док се налази у тој фази трпљења утицаја, односно „док су честице тела умерене из тачке мировања” (v. Desrić 1997: 2), и нису се вратиле у првобитно стање, звук постоји. Андрићева „звучна тела”, односно ликови који производе звучне сигнале са семантичким потенцијалом, увек су изложена динамичним и драматичним покушајима изражавања себе, као и схватања света у коме „звуче”. Као што су за праћење звучног сигнала неопходни „звучни извори” и реципијенти који тај звук чују, тако је неопходно и постојање звучног постора

у коме би тај звук постојао. У просторима као што су кафане, вароши, касабе итд. Андрић дочарава мноштво масе наводећи разне звучне ефекте, као што је мноштво гласова, шумава, бројни инструменти, певање, итд... Праћењем бројних звучних сигнала у Андрићевим приповеткама, као и постојаност звучних тела, звучних простора и рецепијената звука, увиђамо да семантички потенцијал звука у прозном дискурсу Иве Андрића обухвата основне конституенте његовог поетичког ткива: осликавање амбијента простора и масе, као и психолошко маркирање индивидуа до најтананијих граница. Ослањајући се на наведене природне и употребне вредности звука и доводећи их у везу са Андрићевим приповеткама, учожавамо да су ликови и простори у многоме маркирани различитим звуковним манифестацијама. Учесталост бројних звучних изражаја, као што су крикови, шумови, одједи, итд. у Андрићевој прози неретко досежу ниво феномена комуникације, али и знака који конституише психолошку профилисаност ликова. Апстрактан и веома дисперзиван феномен звука у Андрићевом делу кореспондира са основним одликама његове поетике, чинећи тако, заједно са њима, бескрајно сложено мрежу читавања могућих значења.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ/ REFERENCE LIST

- Andrić1965a: Ivo Andrić, *Znakovi*, Sabrana dela, Knjiga osma, Zagreb: Mladost.
- Andrić 1965b: Ivo Andrić, *Nemirna godina*, Sabrana dela, Knjiga peta, Zagreb: Mladost.
- Ahmetagić 2016: J. Ahmetagić, „Georgije Božović i Ivo Andrić: *Nahijska prokuda i Put Alije Derzeleza*”, *Poetika Gligorija Božovića*, ur. Danica Andrejević, Aleksandra Kostić Tmušić, Kosovska Mitrovica : Filozofski fakultet Univerziteta u Prištini.
- Beker 2015: P. Beker, *O prirodnim oblastima zvuka*, Beograd: Muzička biblioteka Studio Lirica.
- Despić 1997: D. Despić, *Teorija muzike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Frojd 2006: F. Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Beograd: Fedon.
- From 1999: E. From, *Umeće ljubavi*, Beograd: Mono i manjana, Pres.
- Korać 1977: S. Korać „Mnogoglasni oratorij”, *Ivo Andrić u svetlu kritike*, ur. Branko Milanović, knj.1, Sarajevo: Svjetlost, str. 219–233.
- Lotman1993: J. M. Lotman, „Umetnički prostori u Gogoljevoj prozi”, preveo Dobrilo Aranitović, *Treći program radio Beograda*, I–IV, Beograd: Štamparija prosveta, str. 260–284.
- Milić 1997: Novica Milić, *ABC dekonstrukcije*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Milutinović 1982: Zoran Milutinović, *Efekat mudrosti: Ivo Andrić pripovedač*, Beograd: Zadužbina Ive Andrića.
- Milutinović 2012: Zoran Milutinović, „Andrić i zlo”, *Ivo Andrić – 50 godina kasnije*, ur. Lešić –Duraković, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, str. 16–27.
- Mirković 2009: N. Mirković, „Ivo Andrić”, *Izabrane studije i kritike*, priredio Predrag Palavestra, Posebna izdanja, Knj. 680, Beograd: Srpska književna zadruga, str. 247–248.

Radović 2004: B. Radović: „Andrić i muzika”, *Andrić u sistemu umetnosti*, Banja Luka: Institut za književnost i umetnost, Književna zadruga Banja Luka, str. 153–167.
Džadžić 1992: P. Džadžić, *O prokletoj avliji*, Beograd: Srpska književna zadruga.

Danica Z. Savić

POETIC OF SOUND IN SHORT STORIES OF IVO ANDRIĆ

Summary

Following Lotman's assumption that the world of art cannot be merely identified with the physical one, for the existing assumptions of the world are thus excluded, the paper primarily identifies sound as a natural phenomenon. When present in the work of art, it takes on the meaning of a signal that corresponds to the author's poetics. Viewed from the perspective of sound stability, space, as all-encompassing category, is defined by the determinant that specifies the orientations towards the sound phenomenon. That is to say, it is defined as a "sound" space, therefore the interpretation of sound is determined in spatial terms. Sound space transposed into the artistic world of Ivo Andrić implies multitude of voices and the presence of mass representing their semantic predetermination. They exist only when there is a multitude that constitutes them. Andrić's sound spaces are inextricably interwoven with the concept of polyphony, diverse simultaneous and successive voices mutually alternating. In Andrić's prose work, space, as such, exists as a full-fledged entity, yet as one as much inextricably related to the characters and their psychological characterization. Short stories "Put Alije Derzeleza" (Engl: Alija Derzelez Road), "Noć u Alhambri" (Engl: Night at the Alhambra) and "Mustafa Madžar" are selected as distinctive and complex examples of the dynamic interrelations between sound spaces and characters. By relying on the natural and functional values of sound, as well as by bringing them into correlation with Andrić's short stories, we can conclude that the characters and spaces are marked by diverse sound manifestations. The frequency of sound expressions, such as screams, noises, echoes, etc., in Andrić's prose work often attains the level of communication, as well as that of a sign that constitutes the psychological character profiling. The abstract and quite dispersive phenomenon of sound in Andrić's work corresponds to the fundamental features of his poetics, thus establishing an intricate grid of potential meanings to be interpreted.

Рад примљен: 4. 12. 2016.
Рад прихваћен: 12. 12. 2016.