

Радомир В. Ивановић

## PLUS ULTRA

(АУТОПОЕТИКА У АНДРИЋЕВИМ ОГЛЕДИМА О ГОЈИ)

*„Што више упознајемо живот, све боље видимо како су тежки људски послови и како је дуг и мрачан пут ка савршенству. Али видимо исто тако да је једна од најлепших особина правог човека управо та његова стална и упорна тежња за недостижним савршенством у свима људским пословима“.*

*Иво Андрић*

### 1.

У „Напоменама“ објављеним у *Историји и легенди*, дванаестој књизи *Сабраних дела* Иве Андрића (1976), поводом двају пицчевих огледа о арагонском сликару, приређивачи су без трага двоумљења саопштили следећи податак: „Изложбу шпанског сликара приређену у част стогодишњице Гојине смрти, Андрић је видео 1927. године. Последње године свог живота, Гоја је провео у Бордоу. Боравећи у овом граду, Андрић започиње имагинаран разговор са шпанским мајстором о судбини уметника и уметности уопште“.<sup>1)</sup> На основу пицчевог животописа, као и на основу биографског огледа „Гоја“ (1929), доцније преименованог у „Записи о Гоји“, са сигурношћу се може закључити да писац

<sup>1)</sup> Сви цитати у овом раду наведени су према издању Андрићевих *Сабраних дела* у шеснаест књига („Свјетлост“ — „Младост“ — „Просвета“ — »Državna založba Slovenije« и „Мисла“, Сарајево — Загреб — Београд Ljubljana и Скопље, 1976). Посебну пажњу посветили смо дванаестој (*Историја и легенда*), тринаестој (*Уметник и његово дело*) и четрнаестој књизи (*Знакови поред пута*). Њима је додата доцније објављена Андрићева књига — *Свеске*.

Књигу *Историја и легенда* (есеји, огледи, чланци) приредили су Радован Вучковић, Мухарем Первић, Вера Стојнић и Петар Џаџић.

није могао посетити јубиларну изложбу Гојиних слика, бакрописа, литографија, цртежа и скица у мадридској галерији Прадо током 1927. године, јер је Андрић у својству новопостављеног вицеконзула Посланства из Париза у Мадрид премештен тек 10. априла 1928. године. Стога нам се чини вероватнијим да је писац у Мадриду видео само сталну поставку Галерије,<sup>2)</sup> на што указују неки од ликовних и књижевних историчара и критичара, као и сâм аутор огледа „Гоја”, завршеног у Мадриду крајем 1928. године, са свом скрупулозношћу истинољупца:

„Прошлог пролећа Шпанија је свечано прославила стогодишњицу смрти једног од својих највећих сликара, Франциска Гоје. Оно што је било нарочито добро и корисно у тој прослави, то је велика изложба Гојиних слика у мадридској галерији Прадо. Тако су, поред стално изложених дела могли да се виде портрети и скице који су приватна својина појединих шпанских аристократских породица и који иначе век векују затворени у неприступним салонима. Сад су се, по свршеној прослави, све те чудне фигуре, портрети кнегиња и матрона, или фантастични призори, 'вратили, кô ноћна привиђења у замкове своје', у салоне из којих су их изнели.

Али и оно што сада можете да видите од Гојиних дела у галерији Прадо, довољно је да вас озари једним сјајем који није просто земаљски, али није заиста ни небески. Гоја вас понесе, запрепасти, устраши и одушеви. И ви одете, пролазите светом и музејима, али Гоју нећете моћи никада да заборавите” (стр. 133).

Андрићев биографски оглед „Гоја” (1929) и естетички оглед „Разговор са Гојом” (1935) вишестрано су индикативни у тумачењу у пишчеве филозофије и психологије стварања, будући да се не ради само о референцијалној него истовремено и о ауто-

<sup>2)</sup> У мадридском Музеју Прадо налазе се познате Гојине слике: „Доручак” (1776), „Сунцобран” (1777), „Продавач грнчарије” (1779), „Дрво-сеча” (1780), „Берба грожђа” (1786—1787), „Рањени зидар” (1786—1787), „Породица војводе од Осуња” (1788), „Водоноше” (1791—1792), „Лакрдијаш” (1791—1792), „Дона Тадеа Ариас де Енрикес” (око 1794), „Војвода од Албе” (1795), „Сликар Франциско Баје” (1795), „Маркиза удова од Вилафранке” (око 1795), „Краљица Марија Лујза са црним шалом” (1799), „Нага Маја” (1798—1800), „Обучена Маја” (1798—1800), „Породица Карла IV” (1800), „Маркиза од Вилафранке слика” (1804), „Одрубљивање главе” (1808—1814), „Колос” или „Паника (1808—1814), „Други мај 1808” (1814), „Трећи мај” (1814), „Тучњава” (1820—1823), „Вештац” (1802—1823), „Сатурн” (1820—1823), „Старци за ручком” (1820—1823), „Асмодео” (1820—1823), „Парке” (1820—1823), „Јудита и Холоферн” (1820—1823) и многе друге, све до изванредно сугестивно урађене слике „Млекарица из Бордоа” (око 1827) за коју историчари уметности претпостављају да је посљедње Гојино сликарско остварење. (Други сматрају да је то портрет „Хосе Пино де Молина”, 1828).

референцијалној или метанаративној употреби језика.<sup>3)</sup> Невелик број пишчевих прилога посвећен сликарству, сликама, сликарима и вајарима, објављених у књизи *Уметник и његово дело* (1976), као што су: „Уметник и његово дело”, посвећен сликару Јовану Бијелићу (1957), „Роман Петровић” (1959) и „Сретен Стојановић” (1962), потом сведочења сликара о пишчевом интересовању за ликовну уметност, саопштена у књизи *Казивања о Андрићу*, 1976. (Стојан Аралица, Божидар Јакац, Марио Микулић, Исмет Мујезиновић, Војислав Станић, Зуко Џумхур и Миленко Шербан),<sup>4)</sup> осим два поменута огледа, непосредно указују на његову креативну и интелектуалну радозналост када су у питању различите уметничке врсте, мада је сâм писац, са пословичном скромношћу, енергично одбијао квалификације које су му придавали неки од проучавалаца његовог дела — да је он књижевни, ликовни, позоришни или музички критичар.<sup>5)</sup> О ширини пишчевих интересовања сведочи и одређен број текстова који се односи на светску историјску, културну и уметничку баштину, о којој је он занимљиво писао: „Легенда о Светом Франциску из Асизија” (1926), „Легенда о Лаури и Петрарки”

<sup>3)</sup> Биографски оглед „Гоја најпре је објављен у новој серији часописа „Српски књижевни гласник” (књ. XXIV, бр. 1, 1929, потписан иницијалима Р. Р.). Будући да се доцније овај наслов, могуће аутору учинио претенциозним, јер је упућивао на монографски приступ, он га је заменио много скромнијим и неутралнијим — „Записи о Гоји”, што је од тада до данас усвојено као дефинитиван наслов огледа.

Естетички оглед „Разговор са Гојом” такође је објављен у новој серији „Српског књижевног гласника” (књ. XLVI, бр. 1, 1935), а доцније је уврштен у дванаесту књигу *Сабраних дела — Историја и легенда* (стр. 11—31), као и оглед „Гоја” (стр. 133—144). Драгоцена за нашу анализу су два самостална издања поменутих огледа: 1. *Записи о Гоји* („Матица српска”, Нови Сад, 1961, стр. 74+(4)+XVI репр., предговор: Ото Бихаљи-Мерин, стр. 5—17) и 2. *Goja* («Mladost» — «Državna založba Slovenije» i «Prosveta», Zagreb — Ljubljana — Beograd, 1974, стр. 63 + (3) + XII репр., опремила Нађа Фурлан). У другом издању је недозвољено изостављено осам композиционих оквира (обележених овако: „...“), што увелико отежава анализу морфолошког склопа огледа, а истовремено онемогућава утврђивање једне веома важне премисе интенционалног лука дела.

<sup>4)</sup> Ради се о књизи *Казивања о Андрићу (успомене савременика)* коју је за штампну приредно Радован Поповић, а издала београдска „Слобода” 1976. године. На основу сведочења савременика уочили смо много значајних појединости. Тако, на пример, Стојан Аралица сведочи о Андрићевом боравку у Паризу, крајем 1927. и почетком 1928. године, и пишчевом друговању са колонијом познатих југословенских сликара: Хередушићем, Милуновићем, Узелцем, Челебоновићем, Коњовићем и Аралицом. Андрић је често посећивао ликовне изложбе и антикварнице на Монпарнасу и радо скупљао репродукције (нарочито оне са мотивима Благовести).

<sup>5)</sup> О Андрићевом односу према естетици, есејистици и критици опширно смо писали у огледу „Есејистика и критика Иве Андрића”, објављеном у нашој књизи *Писци и проблеми* („Слобода”, Београд, 1984, стр. 69—86). Овај рад може послужити као пролегомена тематичној расправљамо.

(1927), „Симон Боливар” (1930), „Предаја (Рига од Фере)”, 1948, и други, којима је показивао сопствени космополитизам, својеврсну ангажованост европски оријентисаног интелектуалца и, што је по нашем мишљењу најважније, медитеранско осећање живота.

Такво осећање живота, пресудно за пишев однос према уметности, најсажетије је Андрић исказао у раном биографском огледу „Његош у Италији” (1925). Оглед је двојако занимљив: најпре као илустрација пишевог става да се код таквог типа ствараоца свака врста казивања и сваки књижевни облик на крају неминовно претвара у — причу, јер стваралац исконски тежи синкретичкој форми, у којој је доминантан процес хибридизације жанрова (наизменично смењивање референцијалних и аутореференцијалних или метанаративних исказа); а потом и као илустрација наглашено емфатичког стања у које писац доспева увек када је у медитеранском ареалу. У том смислу медитеранско осећање живота неминовно изазива синкретизам доживљаја природе и уметности; односно, представља најшири оквир чулног и рационалног доживљаја света у коме средишно место има следећа глобална идеја — свејединство егзистенције и уметности. У таквом стању и таквом ареалу, у колевци европске цивилизације, Андрић је сасвим природно преузео водеће начело — »Plus ultra«, које је сажето дефинисано у епиграфу овог рада и које Енрике Лафуенте Ферари, добар познавалац Гојиног опуса, приписује шпанском сликару. Превазилажење постојећих уметничких домета и непрекидна тежња ка савршенству у свим областима људске делатности истовремено су доказ доброг познавања природе уметности и исконског човековог стремљења да оствари позитивну утопију.<sup>6</sup> Попут реномираних европских хуманиста тога доба (Томаса Мана, Ромена Ролана и других), Андрић није само усмерен на егзистенцију него би хтео да открије есенцију, размишљајући о видљивим појавама и невидљивим законитостима које их узрокују и које чине суштину и бића света и бића уметности. Као крајње искуство и сазнање, писац ову глобалну идеју сажима у реченицу — треба оперисати само суштинама!

Друга је глобална идеја, неопходна у дефинисању пишеве егзистенцијалне филозофије и филозофије стварања, да се свет и посматра и дефинише као интегрална појава, јер по његовом мишљењу само интегралистички приступ гарантује и откривање и оперисање суштинама. У двама огледима о Гоји Андрића стога

<sup>6</sup> Занимљиво је напоменути да постоји доста уочљивих паралелизама између Андрићевих судова и мишљења о Гоји и мишљења које, много касније, саопштава Енрике Лафуенте Ферари у предговору илустрираној монографији *Goya — La pittura*, издатој у Фиренци 1977. и преведеној на српскохрватски језик неколико година касније („Вук Караџић”, Београд, 1984, превела Нада Павловић).

превасходно интересују опште законитости постојања и стварања, без обзира на повод, време и простор, јер оне имају универзалне вредности. Оваквим приступом писац није удовољавао само сопственим духовним потребама него и потребама времена, поготову у преломном, међуратном периоду (двадесетих и тридесетих година овог века), када се његов глас слүшао као глас мисаоног човека и ствараоца, који уме да на занимљив и литерарно нов и ефектан начин уобличи и представи сопствену визију живота и да помоћу ње другима помогне да разлуче ефемерно од релевантног. На несвакидашњи начин стварања и промишљања о оствареном указује свом илустративном снагом уводни пасаж биографског огледа „Његош у Италији” (1925) који без посредника обелодањује пишчеве интенције о којима је реч, суптилност, инвентивност и специфичност његове „тачке гледишта”:

„Нигде човек не путује сам. Понајмање је то случај на путовањима по Италији. У земљи благог неба као да су блажи и строги закони простора и времена: преко граница свих времена и мимо свих закона траје један непрестан збор духова; мисао се брже веже за мисао, лепота се лакше оваплоћује и открива. Сећања имају снагу живота а живот, често боју успомена” (стр. 36).<sup>7)</sup>

Свим својим структурним елементима биографски оглед „Гоја” (1929) указује на процес генерирања поетске идеје и књижевног текста. Пишући емфатичним стилем о сопственом доживљају Гојиног стваралачког опуса, Андрић сведочи о неком унутрашњем, духовном озарењу које је послужило као *spiritus agens* у писању, мада оно није сасвим прецизно дефинисано (озарење није ни земаљско ни небеско, али је ипак вансеријски инспиративно, стр. 133). Тешкоћу дефинисања таквог стања духа и таквог осећања писац је искрено поделио са реципијентом, при чему вешто користи и топос „афектиране скромности”, о коме

<sup>7)</sup> Његошев живот и дело такође су послужили као инспиративни подстицај за исказивање медитеранског осећања живота. Први оглед — „Његош у Италији” објављен је у „Политици”, 20. IX 1925, док су остали следили као резултат Андрићевог одушевљења Његошем и његовим делом. Стога није ни чудо што је највише есеја и критика Андрић посветио Његошу: осим наведеног, још и „Његош као трагични јунак косовске мисли” (1935), „Његошева човечност” (1947), „Вечна присутност Његошева” (1947), „Светлост Његошевог дела” (1951), „Љуба Ненадовић о Његошу у Италији” (1951), „Нешто о Његошу као писцу” (1951), „Његошев однос према култури” (1951) и „Над Његошевом преписком” (1963). Очигледно, Његош је и као човек и као стваралац и као визионар испуњавао строге андрићевске, егзистенцијалне и естетске захтеве.

тако зналачки пише Е. Р. Курцијус.<sup>8)</sup> По нашем мишљењу ради се о пищевој храбрости и спремности да дефинише веома сложен однос продукционог и рецептивног модела, будући да о једном ствараоцу пише други, са поводом или без њега. Истоветан поступак, овога пута елабориран на много вишем теоријском нивоу, налазимо и на почетку естетичког огледа „Разговор са Гојом”, завршеног у Београду 1934. године, јер он представља окосницу мотивационог поступка. Писац је, наиме, свестан да појавни облици и конвенционалан начин размишљања веома често онемогућавају најдубља сазнања. Суштина се крије иза тих облика, у дубини предмета, процеса и појава, у колоплету међусобно замршеним противуречности, те је схватљиво што је парадокс најфреквентнији облик њиховог, мање или више егзактног дефинисања. Отуда се у стожерним пасажима двају огледа принцип бинарне опонентности узима као основа дво-плане или вишеплане слике света, при чему се понекад наводе оба члана опозиције, а понекад само један од чланова, док се други подразумева као иманентан састојак опонентног пара, прецизност читалачком доживљају, јер је у оваквој визији света и визији уметности читалац састваралац, део уметничког дела.

Послужимо се примерима у илустровању ових теоријских констатација. На почетку биографског огледа „Гоја” (1929) Андрић ће сажети читав низ бинарних опозиција да би најпре постигао занимљивост казивања, а потом и да би показао сву сложеност предмета који покушава да дефинише:

„Живот тог чудног човека и великог мајстора, умногом је легенда пуна сјаја и мрака. Она понекад подсећа на Микеланђела и Бетовена, али се одиграва на нижем плану, и нејасна је, и страшнија. Нема у њој ничег прометејског ни фаустовског. То је мартриј без надземаљске утехе. Трагика чулности, пре свега. Гордо ћутање плоти која страда без наде и илузије” (стр. 133).

Истоветан поступак применио је и у естетичком огледу „Разговор са Гојом” (1935), у коме су два топоса: *близу* и *далеко* изједначена са *могућим* и *немогућим*, тако да писац од самог почетка двојако интригира читаоца: избором предмета и начином актуелизације одабране проблематике. Он не покушава само да га придобије за сопствени начин промишљања него да у њему изазове потребу даљег надограђивања, рашчлањивања и систематизовања не малог броја дилема, по предложеном моделу:

<sup>8)</sup> У књизи *Европска књижевност и латинско средњовековље* („Матица хрватска”, Загреб, 1971) Ернст Роберт Курцијус занимљиво пише о десетак топоса: „топика утјешног говора”, „хисторијска топика”, „афектирана скромност”, „егзордијална топика”, „топика завршетка”, „зазивање природе”, „топос неизречивости” и др. Разматрање Андрићеве топике представља занимљив изазов за књижевну анализу.

„Та аналогија ме стално пратила и од ње се у мојим мислима необично јасно и убедљиво везивало оно што ми називамо близу са оним што зовемо далеко, *„могућно‘, са немогућним‘*. Носећи у очима слику тих модерних цркава, у којима се свакога тренутка дешава чудо, чинило ми се да и моја мисао и моја уобразиља лакше и брже прелазе и оживљују прошла времена и помрле људе” (стр. 11).

На истој страни естетичког огледа, правећи паралелу између високих стубова за бежичну телеграфију и готских катедрала, Андрић пише о „рационалној основи” свих грађевина сачињених људском руком. Следећи своју почетну асоцијацију, када су у питању катедрале, аутор непогрешиво наслућује да она постоји али да се „рационална основа помакла, а сврха нестала, заборављена”. Сходно законима ове конструкционе схеме размишљања, морао би се дефинисати и други пол бинарне опозиције — „ирационална основа”, како би се стекла потпуна слика света и одгонетнуле обе сврхе човекових рукотворина, без обзира на тежину процеса преношења представља из латентне у свет конкретне енергије поетског говора. Пренесемо ли започету дискусију на терен психолошке естетике, овај инсерт се указује као покушај пишчевог диспута о ирационалној основи стваралачког чина, при чему је евидентно да је писац свестан удела ирационалног у стварању, али да при томе не смемо заборављати ни удео рационалног. У том погледу Андрић је у потпуности сагласан са мишљењем Лава С. Виготског који је у студији „Уметност и живот” тим поводом писао:

„Будућа испитивања ће, вероватно, показати да уметнички чин није мистичан ни божански чин наше душе, него исто тако стваран чин као и сви остали позиви нашег бића само што својом сложености превазилази све остале. И наше испитивање је открило, као што смо говорили раније, да је уметнички чин стваралачки чин и не може се васпоставити искључиво свесним поступцима, али ако се оно што је главно у уметности своди на несвесно и стваралачко — значи ли то да су из ње потпуно одстрањени сви свесни чиниоци и снаге”<sup>9)</sup>

Лишен амбиције да се читаоцу представља као ерудита,<sup>10)</sup> Андрић првенствено настоји да допринесе одгонетању три гло-

<sup>9)</sup> Студија „Уметност и живот” објављена је у књизи Лава Семјоновича Виготског *Психологија уметности*, која је завршена 1925, штампана на руском језику тек 1968, а на српскохрватском 1975. („Нолит”, Београд, превео Јован Јанићијевић). О овом проблему занимљиво пише и Гаеган Пикон у делу *Писац и његова сенка*.

<sup>10)</sup> У првој половини биографског огледа „Гоја“ (1929) као поуздан извор Андрић наводи писма која је Гоја слао у Сарагосу своме пријатељу М. Запатару (он их је доцније објавио), тврдећи да се у њима види „део Гоја из тога времена”. Гојиним исказима као илустрацијом служи се и Е. Л. Ферари који, између осталог, каже: ... „сам је Гоја говорио да ве-

бална егзистенцијална, естетичка и поетолошка опредељења: оваплоћењу и откривању лепоте, чиме се показује као присталица панкализма (а), процесу одуховљења, који служи као невидљива потка рада стваралачког духа, чиме се указује на важност дијалектике у уметничком процесу (б) и спремности ствараоца да буде „окренут лицем ка животу“, да осећа „дамаре живота“, чиме наглашава природну зависност и логичку повезаност егзистенције и уметности (в). У том светлу посматрана, два огледа о Гоји само су природан наставак раније објављених радова сродне провенијенције, а истовремено су они послужили и као повод да се о истој теми настави започети дијалог — о стваралачким моћима и немоћима. Спољњи повод — Гојин сликарски опус — секундарне је важности у односу на унутрашњи, на дубоку стваралачку потребу да, са максималном креативном и интелектуалном концентрацијом, покаже неке од битних премиса метапоетике, поетике, и нарочито, аутопоетике.

## 2.

Непогрешивим чулом за аутентичне уметничке вредности, Андрић је у Гоји препознао најпре аутентичан еруптивни таленат, који је сматрао даром природе и који је испољаван у различитим ликовним врстама, жанровима и техникама, а потом и личност која је као „модеран класик“, како каже Е. Л. Ферари,<sup>11)</sup> снагом свог талента и своје стваралачке визије разбијао устаљене манире „класицистичке естетике чистог цртежа“, преузете из античких узора, удахњивао им живот и управо стога стекао епитет ствараоца чије ће дело током следећих деценија и векова (особито када оно постане шире познато у Европи, током XIX и XX века) послужили као инспиративно врело на коме су се надахњивали веома разноврсне стилске формације: реализам, импресионизам, надреализам, експресионизам и сл. Антејском

лике амбиције, хировитост и машта у делима немају места“, односно да сликарима традиционалистима стваралачку слободу, у одређеној мери, „дозвољавају само алегорија и митологија“, мада се сâм није придржавао ових стваралачких начела у потпуности (стр. 20—21).

Примера ради наведимо један аутентични Гојин аутопоетички исказ који се налази у необјављеном уводу у „Sargichos“.

„Сликарство, исто онако као и песништво, одабира у свемиру оно што сматра најподеснијим за своје сврхе. Оно спаја, оно усредсређује у једној јединој фантастичној фигури околности и карактере које природа саздаје раштркано у разним јединицама. Захваљујући тој мудрој и домишљатој комбинацији уметник стиче назив ствараоца и престаје да буде подређен копист. ...“.

<sup>11)</sup> У предговору монографији *Гоја — Сликарство* Енрике Лафуенте Ферари тим поводом саопштава следеће мишљење: „Гоја је такође по својој склоности да раскида са уобичајеним један од првих модерних сликара. Средства су му слобода, брљивост и жестина. Безгранично је



везаношћу за живот и протејском свешћу овај самоуки сликар, који је у своје учитеље убрајао само Веласкеза, Рембранта и природу, изборио је за себе такву стваралачку слободу да је њоме збуњивао савременике и да га је по томе тешко упоредити са неким од савременика. Он је, ван сваке сумње, импоновао Андрићу, јер је и својим животом и својим опусом потврђивао пишчеву теорију о пресудности дара, потреби непрекидног усавршавања и преданости одређеној врсти уметничког стварања.

До крајњих граница предан уметности, као једној осмишљеној, животној и стваралачкој мисији, стваралачки самосвестан Франциско Гоја (1746—1828) је био представник оних патника и стваралаца који су и сопствену болест и привиђења смрти користили као уметничко надахнуће ( и у периодима најтеже болести: 1778, 1792, када је потпуно оглувео, 1819 и 1825, Гоја је истраживао „поноре хаоса“, „пакао овога света“ и сликао „црне слике“). Као победник болести и смрти, у Андрићевој представи Гоја је израстао у митско биће, у сасвим реалним околностима, које својом вољом и даром, својим дуговекиним животом и демократизацијом уметности, успева да остане „независтан од свих зависности“, како би тим поводом рекла Исидора Секулић, да своје дело наметне као облик стварности трајнији од стварности којој је припадао и да постане „велико исходште модерне уметности“.

Управо у том смислу треба схватити чињеницу што се Андрић у двама огледима није толико бавио појединостима из Гојиног живота и његовог стваралачког опуса колико општим размисљањима поводом њих, тако да превазилази повод и саопштава сопствена, метапоетичка и аутопоетичка становишта. У том смислу посматрана лакше је схатљива и чињеница што Андрић не анализује дела појединачно него серије дела којима је Гоја остварио врхунски сликарски ангажман, стварајући дела највиших естетских вредности (ради се о серији *Los caprichos*, састављеној од осамдесет бакрописа и обелодањеној 1799, затим серији *Tauromaquia*, састављеној од тридесет и три плоче и из-

његово понирање у неиспитана царства уметности: дисторзија, спонтаност, само су подстрек за његову изражајност. Зато он и јесте један од првих модерних сликара. Гоја није преурањен уметник, а његове победе над сáмим собом и сопственом уметношћу зрачиле су на начин који је најмање предвидљив“ (стр. 12—13).

Ферари је уочио постепен раст уметникових способности, те је на најбољи начин побио ону у основи романтизовану представу о богомданим способностима: „Темперамент веселака и живот шпанске престонице подстицали су Гоју да своја осећања изрази на картонима за таписерије краљевске палате за владавине Карла III и Карла IV. Јесењи занос који инспирише *Ancien régime* и неко народњаштво тада веома тражено, изражени су на овим мајсторски сликаним картонима, током чијег стварања је Гоја усавршио владање колико палетом толико и хроматизмом топле скале — двома његовим највећих тековина. Ово шегртовање трајало је петнаест година“ (стр. 17—18).

датог 1816, као и серији *Los desastros de la guerra* — Страхоте рата, рабеној од 1810. до 1820). Њима је у максималној мери изражена сликарева песимистичка визија света, тако блиска писцу, као и сликарева наглашена критичка свест. Високи естетски домет уметничких остварења у овом случају осмишљава и оправдава и стваралачку свест и стваралачки ангажман, чиме се Андрић посредно укључује у неке од тадашњих књижевнотеоријских и естетичких расправа вођених у међуратном периоду (од надреализма, преко неосимболизма до неоромантизма).<sup>12)</sup>

Почетни импулс за писање биографског огледа Андрић је могао добити од прилога Мирослава Крлеже »Francisco José Goya у Lucientes«, објављеног 1927. године, у коме је доста места посвећено сликарском ангажману, Гојином гротескном духу, на начин који се, стваралачки посматрано, у извесној мери разликује од андрићевског начина размишљања, а у складу је са стваралачким природама двају еминентних писаца.<sup>13)</sup> Дobar познавалац шпанског језика и књижевности, који је усавршавао за време боравка у Мадриду, заједно са познатим југословенским хиспанологом Калмијем Барухом (о коме је писао у два маха),<sup>14)</sup> Андрић је првом и другом огледу приступио са различитим становиштима и са различитим амбицијама. Први оглед је послужио као пролегомена другом. У биографском огледу „Гоја“ (1929) аутор заступа спољњи, а у естетичком огледу „Разговор са Гојом“ (1935) унутрашњи приступ уметничком делу, неопходним у конституисању како експлицитне тако и иманентне поетике.

Пишчеве интенције још у иницијалној фази писања другог огледа показују вишу раван, јер је у међувремену (од 1928, када је завршен први, па до 1934, када је завршен други оглед) видно обогаћено пишчево животно и стваралачко искуство. Аутопоетичком пројекцијом писац решава неке од „немира века“ и само неке од „немира дана“. Већ по априорно одабраној конструк-

<sup>12)</sup> О обиљу најразноврснијих књижевно-теоријских експликација двадесетих и тридесетих година опширно смо писали у одељку монографије *Поетика Ристе Радовића* („Универзитетска ријеч“, Никшић, 1990). Ради се о одељку „Одступање од стереотипа искуства“ који садржи три главе: „Међународни модернизам“, „Неоромантизам као синтетичка стилска формација“ и „Сијермина деца“ (стр. 9—52).

<sup>13)</sup> У препознатљивом, крлежијански вехементном стилу аутор тим поводом пише: „Ти генерали и бискупи носе код њега главе папига, мајмуна, камелеона, вукодлака и магараца, и то код њега није scherzo шекспировског сна летње ноћи већ ужас једног фаустовског пакленог визионарства, када вјештице јашу на метлама и када вихор театрално хуји у димњацима“ (стр. 240).

<sup>14)</sup> Мада се ради о текстовима који садрже доста заједничких места, наводимо податак да је Андрић, о свом другом из детињства, писао у два маха: први пут у прилогу „Помен Калмију Баруху“, објављеном у „Гласу Академије наука и уметности“, Београд, Одељење литературе и језика, н. с., књ. 6, 1961, а други пут у прилогу „Сећање на Калмија Баруха“, објављеном у часопису „Живот“, год. I, бр. 3, 1952. године.

ционој схеми, као и по начину сегментације структурних елемената и по згуснутости мисли и језгровитости казивања, може се без тешкоћа претпоставити какав богат и асоцијативан свет представа носи Андрић као латентно богатство, било да се упушта у тумачење туђе (сликареве) било у тумачење сопствене поезике (аутопоетике), на што је с правом недавно скренуо пажњу Александар Флакер.<sup>15)</sup> На крају општих разматрања, потребно је закључити да веома важно место у естетичком огледу представља ауторово глобално естетичко и поетолошко опредељење — настојање да ревитализира синкретичку форму књижевног казивања, у побуну против сувишне дисперзије у свим духовним областима и покушају да избрише вештачки успостављене границе између креације и спекулације, односно у настојању да обе ове интенције подреди некој вишој наративној сврси, до које му је посебно стало, као до водеће парадигматске осе.<sup>16)</sup>

Анализа морфолошког склопа естетичког огледа „Разговор са Гојом” (1935) показује хармоничну кореспонденцију са семантичким склопом, уз напомену да је писац користио курзив не само као могућност визуелног одвајања једног психолошког плана од другог, једне врсте казивања од друге, једне „тачке гледишта” од друге, него и као доказ дејства графичке енергије

<sup>15)</sup> О односу књижевне и ликовне уметности занимљиво пише А. Флакер у огледу „*Tertium comparationis: slikarstvo*”, објављеном у зборнику радова *Компаративно проучавање југославенских књижевности (3)*, Загреб — Вараждин, 1988, стр. 52—57. У наведеном прилогу аутор се бави текстовима М. Крлеже и М. Црњанског о сликару Петру Добровићу, затим Крлежиним и Андрићевим текстовима о Гоји, текстовима М. Крлеже и М. Црњанског о Микеланђелу и, на крају, Крлежиним и Ристовићевим текстовима о сликама Paola di Dona Uccella. Након што је цитирао Андрићево мишљење о легендама, из естетичког огледа о Гоји, Флакер закључује: „Гоја је тако мање предочен као тумач властитог сликарства, а више као носилац Андрићеве поезике” (стр. 54).

Занимљиво је и следеће ауторово мишљење, саопштено поводом компаративног проучавања различитих уметничких врста: „Однос књижевника према сликама и сликарима релевантан је како за проучавање књижевног дјела тако и за истраживање књижевноповијесних силница једнога раздобља. Ове пак силнице посебно долазе до изражаја у поредбеном проучавању књижевности које све више нагиње интермедијалности” (стр. 52).

<sup>16)</sup> Сретен Марић назива Андрића „апсолутним уметником”. Исидора Секулић, у писму Васи Стајићу, од 14. IV 1936, пише: „Г. Андрића ћу још молити за прилог, а мислим да ће он дати прилог или есеј. Његов есеј је уметност, не чланак и расправа”, док естетичар и критичар Драган М. Јеремић у казивању „Рођени дијалектичар...” наводи аутентично мишљење о овој проблематици: „Ја мислим да не умем да пишем есеје, рекао је. Кад год почнем да пишем есеј, код мене то испадне на причу” (стр. 52). Ото Бихаљи-Мерин сматра да је Андрићево тумачење Гојиног опуса довело до „једног филозофског и стваралачког тумачења које бих ја био склон да назовем пре песничком прозом него критички — историјским приказом” (стр. 6).

на реципијента. При томе се као средство „пребацивања” из једног плана у други користи курзив и осам композиционих оквира који непосредно указују на мозаичност композиционе схеме (курзив је употребљен као видљива графичка ознака композиционог прстена, да би се повест вратила у ону раван казивања којом је и започета). Поред Милоша Црњанског и Растка Петровића, Андрић је један од ретких књижевних стваралаца који у потпуности има развијену пиктуралну имагинацију (што је нарочито показао у постхумно објављеном роману *Омерташа Латас*, 1976). Тако су се стекли сви неопходни услови да би писац приступио писању естетичког огледа: осим већ наведених, још и изванредно познавање Гојиног живота и дела, сопствени увид у то дело на извору и несумњиви дар рестаурације атмосфере у којој је настајало. На Андрићево добро познавање сликарства и смисао за боје најјезгровитије је указао словеначки сликар Божидар Јакац који, након вишегодишњег познанства са писцем, депидно тврди: „Иво се веома разуме у сликарство. Он има изузетан смисао за сликање, за осећање слике — боје уопште. Он је, уосталом, сликар у писању. Чини ми се да сам у свакој његовој причи осећао боју...”<sup>17)</sup> (стр. 46).

По односу према стваралачком субјекту, с једне, и према реципијенту, с друге стране, естетички оглед „Разговор са Гојом” (1935) увелико подсећа на „обнажени поступак” примењен у Андрићевој приповеци „Јелена, жена које нема” (1934, 1962),<sup>18)</sup> с обзиром на то да се ради о привићењу или фиктивном саговорнику који тек пишчева уобразиља чини реалним. Ради се, очигледно, о свесном заваривању читаоца успостављањем двоструке дистанце. Прва је временска. Тиме што је установљена дистанца између времена збивања и времена описивања догађаја (у распону од једног до два века), аутор огледа је привидно обезбедио апсолутну објективност стваралачком субјекту и „јунаку” есејистичке и наративне прозе. Тиме је, истовремено, себи омогућио исказивање крајње субјективистичке слике света, у име одсутног стваралачког субјекта. Избором стваралачког субјекта „не на свом месту”, како би рекао Шкловски, субјекта који сумира стваралачка искуства са позиције неког ко поседује потпуно искуство света (будући да је Гоја касно сазрео као врхунски уме-

<sup>17)</sup> Андрић је познавао или пријатељевао са релативно великим бројем југословенских сликара. Осим већ наведених, посећивао је Љубу Бабића и сусрео се са Петром Лубардом, Пећом Милосављевићем, Иваном Табаковићем, Лизом Крижанић-Марић, Стојаном Телићем, Станиславом Ламом и многим другим. У Знаковима поред пута оставио је занимљив запис, забележен на каталогу изложбе Душана Влајића, што сведочи о пишчевој опседнутости портретом

<sup>18)</sup> Видети наш оглед „Невидљиви опоситум” (Текстовни и вантекстовни односи у Андрићевој приповеци „Јелена, жена које нема”), дакт. стр. 44, који ће бити објављен у тематском броју часописа „Књижевност” посвећеног стогодишњици Андрићевог рођења (бр. 8—9, за 1992).

тник, да се дотле годинама усавршавао, стрпљиво и непрекидно), — објективност је још више истакнута, јер је највећи број асоцијација мозаично саопштен у виду ретроспекције, док је мањи број саопштен у виду интроспекције, а сасвим мали број у виду проспекције, чиме се Гоја показује као „вечно биће”, оно око кога је већ увелико формирана легенда.

Као „вечно биће” или „биће из легенде” Гоја може да гледа низ stoleћа унапред и уназад, односно да се као *личност* која не умире (а не као *човек* који умире) бави оним категоријама које су смртнику недоступне. Само „вечно биће” може с урoбеном лакоћом и прецизношћу закључити да „треба ослушкивати легенде, те трагове колективних људских настојања кроз stoleћа, и из њих одгонетати, колико се може, смисао наше судбине” (стр. 25), јер је само њему дата способност да те универзалне истине саопштава у виду логија или апофтегми, које иначе чине стилску и језичку ознаку андрићевског казивања. Стваралачки субјект под „легендом” подразумева процес седиментације или ферментације цивилизацијских искустава и сазнања. При томе с правом говори о веома малом броју „легенди” (оне су у овом огледу узете у синонимном значењу са „митом”). Да се ради о опседантом мотиву најпре сведочи шести сегмент естетичког огледа, у коме је сажето субјективно и интерсубјективно сазнање. Оно је саопштено као „откриће” или као „подвучено место живота”:

„Има неколико тачака људске активности око којих се кроз сва времена, споро и у финим наслагама, стварају легенде. Збуњиван дуго оним што се непосредно дешавало око мене, ја сам у другој половини свога живота дошао до закључка: да је узалудно и погрешно тражити смисао у безначајним а привидно тако важним догађајима који се дешавају око нас, него да га треба тражити у оним наслагама које stoleћа стварају око неколико главних легенди човечанства. Те наслаге стално, иако све мање верно, понављају облик оног зрнца истине око којег се слажу, и тако га преносе кроз stoleћа. У бајкама је права историја човечанства, из њих се да наслутити, ако не и потпуно открити, њен смисао. Има неколико основних легенди човечанства које показују или бар осветљују пут који смо превалили, ако не и циљ коме идемо. Легенда о првом греху, легенда о потоу, легенда о Сину човечијем, распетом за спасење света, легенда о Прометеју и о украденој ватри...” (стр. 25—26).

Истоветну мисао поновиће Андрић две деценије доцније у програмском тексту „Уметник и његово дело” (1957), али овога пута у своје име и са мање наглашеном жељом да прави „космичка открића”. Парадигматску осу у оба наведена цитата чини сазнање да се сума сопствених сазнања рађа у прелазном периоду, да има путању од нижег ка вишем нивоу знања и умења

и да без мучних и разноврсних претходних искустава, емпиријских и интуитивних, не може бити ни далекосежних открића: „Има једно време у животу уметниковом кад се снажно и болно осети та ограниченост, кад му се одједном укаже цела права и тако ограничена, мера наше личности, кад му свет дође као оскудан предео или ограђен и затворен врт. То осећање се може јавити у разним временима уметникова живота, али као што је природно, то обично бива у прелазним периодима, по најчешће на граници зрелих година, кад уметникова свест почиње да се оцртава и устаљује, као сума свих искустава, као коначна визија света” (стр. 228).

И као реални и као имагинарни субјект, Франциско Гоја не изражава само сопствену „суму свих искустава” и „коначну визију света” него се, пре свега осталог, ослања на упоришне тачке цивилизацијског развоја и остварена дела у њему. Сопственим, пак, делима он се брани против пролазности света и свега, одсуства вишег смисла и сврхе постојања, како све што човек чини, у свим доменима делатности, не би остало без *наде*, *смисла* и *сврхе*. У том погледу за естетички оглед „Разговор са Гојом” (1935) могло би се поуздано тврдити да представља аутентичну, уметнички високо елаборирану одбрану уметности, на општем плану, и дефинитивно стваралачко опредељење, на индивидуалном плану. На то свом снагом указује почетни пасус петог сегмента естетичког огледа (стр. 23—24), у коме стваралачки субјект моделом интерогативног поетског говора расправља о хиљаду начина сликања, опредељујући се само за један једини, онај који је примењен („Према томе, постоји за сваког сликара само један начин. Они за које постоји хиљаду начина, ти не сликају”). Ово је једна од најдиректније и највехементније саопштених премиса аутопетике. Њоме је Андрић дефинитивно ставио тачку на бројне примедбе савременика да се окане провинцијских описа бегова и фратарара и да обрађује савремене, космополитске теме и мотиве.

### 3.

Начин на који је сегментиран естетички поглед „Разговор са Гојом” (1935) захтева посебну расправу. Захваљујући мозаичној композицији, на коју непосредно указује осам композиционих оквира (на стр. 17, 19, 21, 23, 24, 26, 27 и 28), као „пребацивачи” из мотива у мотив или из теме у тему, стиче се утисак да је оглед настајао спонтано и да се асоцијације, привидно, рађају у моменту док их стваралачки субјект саопштава. Међутим, брижљиво негован процес хибридизације жанрова (особито у прологу и епилогу, у којима се смењују наративни и есејистички пасажии), инсистирање на унутрашњој пропорционалности (и тематској и типолошкој) свих девет сегмената и кореспонден-

цији међу њима, као и брижљивом избору тема и мотива који чине садржај појединих сегмената, — утврђује нас у уверењу да је Андрић естетички оглед радио по априорно утврђеној концепцији, да је пажљиво одабрао композициону схему и конструктивне принципе, имајући на уму три основна циља који овим обликом жели да оствари: да напише занимљиво штиво о занимљивој теми, да саопшти аутопоетику у виду расправе о „туђој” поезији и да се, посредним путем, супростави дисперзији књижевних облика и све наглашенијој диференцијацији дисциплина науке о књижевности; односно, непримерено нарастајућој дискурсивној пракси, јер, како су то правовремено уочили социолози културе и уметности, такав процес води ка све ужој специјализацији, ка подели на нове социјалне и професионалне групе и ка међусобном неразумевању због неразумљивости језика који употребљавају (А. Тојнби).

У жељи да аутопоетику као апстрактну тематику приближи читаоцу и да га веже за свет саопштених идеја и запажања, писац је прибегао свом омиљеном средству — моделу *древне приче*, који ће тек доцније инвентивно дефинисати у програмском тексту „О причи и причању“ први пут саопштеном у Стокхолму, приликом добијања Нобелове награде за књижевност, 10. XII 1961. године. Чаролија Андрићевог књижевног и идеолошког дискурса састоји се у томе што су моделом *древне приче* привидно обухваћена оба жанра: *наративна проза*, која чини нешто више од једне трећине естетичког оглена, и *есеј* или *диспут о аутопоезици*, коме је посвећено нешто мање од две трећине укупног теста.<sup>19)</sup> Притом је највећи део *наративне прозе* саопштен у прилогу и епилогу, односно у првом (стр. 11—17) и деветом сегменту (стр. 28—31), при чему је *наративна проза* издвојена курзивом као спољном, графичком знаком једне од трију равни или планова, и то не само у прологу и епилогу него још и у другом (стр. 17—19) и шестом сегменту огледа (стр. 24—26).

Тим поводом можемо констатовати следеће:

<sup>19)</sup> Да би се стекла сасвим јасна представа о морфолошком склопу естетичког огледа „Разговор са Гојом” важно је напоменути да он обухвата 21 штампану страницу, да садржи 726 штампаних редака, од чега је 192 посвећено *наративној прози*, а 534 *есеју*. Тај однос је много занимљивији када се анализира по сегментима: први сегмент обухвата стр. 11—17, односно 231 редак, од чега 95 припада *наративној прози*, а 136 *есеју*; други сегмент стр. 17—19, 81 редак (16 према 65); трећи сегмент стр. 19—21 (54 ретка *есеја*); четврти сегмент стр. 21—23 (71 редак *есеја*); пети сегмент стр. 23—24 (51 редак *есеја*); шести сегмент стр. 24—26, 67 редака (11 према 56); седми сегмент стр. 26—27 (29 редака *есеја*); осми сегмент стр. 27—28 (49 редака *есеја*) и девети сегмент стр. 28—31, 93 ретка (70 према 23). Томе збиру треба додати још 8 редака који чине 8 композиционих оквира и наслов, уз напомену да је број редака у овој подели умножен, када је у питању однос *наративне прозе* и *есеја*, јер се дешава, истина ретко, да су у истом реду заступљена оба жанра, те је у том случају удвостручен број штампаних редака.

1. Само се у прологу и епилогу (почетном и завршном сегменту) курзивом одвојен текст осећа као равноправан тип казивања оном типу који је примењен у *есеју*, док се у другом и шестом сегменту курзивни текст осећа само као *интертекст*, а његова је основна функција да бар повремено (три пута у другом и само једанпут у шестом сегменту) подсети на први тип казивања који *in extenso* припада *наративној прози* или *древној причи*.

2. На основу квантитативне заступљености *наративне прозе* или *есеја*, као и на основу учесталости појављивања оба жанра, могуће је установити степен кохерентности појединих сегмената и њихов међусобни однос. Тако, на пример, степен унутрашње кохеренције видно је испољен у првој већој целини огледа коју чине прилог и епилог (први и девети сегмент), јер они представљају два дела композиционог прстена, којим је засвођена не само *наративна проза* него и читав оглед. Овој целини, природно, припадају још други и шести сегмент, због вертикалне повезаности са композиционим прстеном, тако значајним у анализи композиционе схеме. Другу целину чине трећи (стр. 19—21), четврти (стр. 21—23), пети (стр. 23—24), седми (стр. 26—27) и осми сегмент (стр. 27—28). У њима нема курзивно издвојеног текста, те је степен кохеренције евидентан. При томе доминацију *есеја* над *наративном прозом* омогућава то што је *есеј* и као равноправан (у првом и деветом сегменту) и као доминантан жанр (у осталих седам сегмената) заступљен у свих девет сегмената, што је тако структуриран да појачава кохерентност и сегмената наведених целина (примера ради, у првом сегменту, подељеном на два дела, он више припада другом него првом сегменту). Међутим, у финалном делу огледа (стр. 29—31), у другом делу композиционог прстена, *есеј* има мање важну улогу, мада се ради о једном од најбриљантније формулисаних есејистичких пасажа Андрићеве аутопоетике. Хијерархизацију делова огледа, дакле, не одређује само генолошка припадност појединог сегмента или дела сегмента него и естетска вредност њиме досегнута, у склопу општих пишчевих интенција.

3. Изостављање *наративне прозе* у пет од девет сегмената естетичког огледа сведочи о ауторовом економисању овим стваралачким поступком, с једне, као и настојању да за централну тему огледа — *аутопоетику* — обезбеди што више простора, поготову у средишњем делу огледа, с друге стране. Пресудно је било то што су неки од делова *есеја* (други сегмент, на пример) жанровски такође хетерогени. Наведени сегмент је састављен од *анегдоте* о девојчици Росарити (која припада *есеју*). То представља природно проширење тематике и мотивике, али на начин који показује да се дословним значењем *анегдота* убраја у *наративну прозу*, а пренесеним значењима може се везати за *есеј*, тако да она истовремено игра двоструку улогу и у морфо-



логији и у семантици естетичког огледа. Својом тематском основном она увелико унотпуњује и модел *древне приче*.<sup>20)</sup>

У анализираном огледу Андрић је применио два типа приповедања и два наратора, што упућује на *дијатрибу* као тип релативне жанровске иновације и античког *дијалога*, јер оба стваралачка субјекта воде распру (*neikos*) са непознатим опонентом.<sup>21)</sup> Први тип представља — *линеарно приповедање*, а главни наратор је први стваралачки субјект (огледописац). Други тип припада — *алинеарном приповедању*, а главни наратор је други стваралачки субјект, који истовремено може бити и „главни јунак” *есеја* или *есејистички интониране прозе* (Гоја, међутим, само привидно саопштава сопствену визију живота и визију живота и визију уметности, јер то у суштини чини сам Андрић.) *Алинеарно приповедање* је условљено мозаичном композицијом, тако да оно представља примерен облик да се, по чудној логици асоцијативног меандирања, тако својственог роману тока свести, привидно неповезано а веома смишљено, извучу на светло дана неки од делова богатог животног и стваралачког искуства, они који би се могли назвати опседантним. Мада ни један од стваралачких субјеката то не спомиње, само се по себи разуме да се помисао искуства и сазнања не могу саопштити *in extenso*. Међутим, избором карактеристичних детаља и занимљивих проблема стваралачки субјекти се, током вођења фиктивног дијалога, обраћају у ствари трећем учеснику у разговору — читаоцу као хипотетичном сабеседнику, коме је, *in ultima linea*, и посвећен сваки написани редак као неком ко је део књижевног дела. Уосталом, на дијалошку природу огледа упућује и

<sup>20)</sup> *Анегдота* о девојчици Росарити веома је значајна у тумачењу Андрићеве психологије стварања, будући да се ради о метафоричном обликовању водеће поетске идеје. *Анегдота* је инкорпорирана на основу доброг познавања Гојиног живота. Наиме, почетком седамдесетих година XVIII века Гоја се у Мадриду жени Хозефом Вајс (чији је портрет урадио 1798), сестром познатог сликара Ф. Вајса. Након женине смрти, 1812, Гоја живи невенчано са Леокадијом Зориља, растављеном женом Изидора Вајса (њен портрет је сликар урадио између 1820. и 1823. године). Године 1814. рођена је Росарита Вајс, што је Андрићу добро познато, али он у тако озбиљној расправи (о поетици и аутопоетици) не жели да уноси пикантерије којима би удовољавао малограђанском духу. Са друге стране посматрано, *анегдота* о тетка Анунцијати и њеној ћерки (коју тетка учи да згушњава нити на платну које тка на вратилу), саопштена у петом сегменту, свакако је аутобиографског карактера и може јој се лако пронаћи право извориште (у пишевом детињству). Посредно, асоцијација нас води до познате слике Диега Веласкеза „Ткаље“ (1657).

<sup>21)</sup> О *дијатриби* као жанру пишу опширно М. М. Бахтин и С. С. Аверинцев. О покушају релативног иновирања овог античког жанра писали смо у огледу „Дијатриба као жанровска иновација у књижевном дјелу Марка Миљанова Поповића (Прилог књижевној генологији)”, дакт. стр. 36, који ће бити објављен као део монографије *Факта и фигуре (Морфологија и семантика дјела Марка Миљанова Поповића)* током 1993. године.

сам наслов — „Разговор са Гојом” као термин-индикатор и као могућност да се читалац уведе у оглед.

Када је у питању семантички склоп естетичког огледа, потребно је начинити две претходне напомене. Прва се односи на то да „Разговор са Гојом” представља природан наставак претходно објављеног огледа „Гоја”. Аутор сматра саморазумљивим податак да се читалац већ упознао са првим делом диптихона и да је овладао нужним информацијама. Друга напомена се односи на чињеницу да је огледом „Гоја” већ створен нужан оквир приповедања (*Rahmenerzählung*), како ту категорију именују теоретичари прозе, тако да је схватљиво што огледописац у максималној мери избегава понављање познатих детаља (он продубљује, а не шири поменути оквир). На тај начин је аутор већ у интенционалној фази стилски дистинговирао не само говор два стваралачка субјекта него и два типа казивања, што природно доводи и до настајања два жанра којима припадају. То, међутим, не значи да не постоје стилски сродни пасажии у њима, особито у оним сегментима који у мањој мери подразумевају културно-историјски, а у већој мери поетички и аутопоетички контекст.<sup>22)</sup>

И најповршнија анализа семантичког склопа естетичког огледа показује истовремено егзистирање три равни или плана повести:

— *Прва раван* се махом односи на *наративну прозу*. Њој су посвећене асоцијације и запажања првог стваралачког субјекта (огледописца), те бисмо је назвали — *егзистенцијалном равни*. У њој је, нарочито на почетку првог сегмента, приметан процес естетске епифаније, јер се ради о чулном сазнању које доводи до „проблеска смисла”, тако да се прва од инкорпорираних поетских идеја у наративној прози односи на процес неочекиваних откривења,<sup>23)</sup> која овом пригодом литерарно ефектно саопштава први стваралачки субјект (огледописац):

<sup>22)</sup> У *Теорији приповедања* Франц Штанцел, један од водећих немачких теоретичара прозе, разрадио је тзв. „граматику приповедања” под којом подразумева не само анализу прозне нарације него и њен однос према водећим теоријама прозе. У основи трију приповедачких ситуација налази се категорија коју Штанцел назива *посредношћу*, а чије видове творе три бинарне опозиције: *модус*, *персона* и *перспектива*. О томе занимљиво пише Дринка Гојковић у поговору књизи Ф. Штанцела *Типичне форме романа* (Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987) — „Теорија прозе Франца Штанцела (стр. 133—144).

<sup>23)</sup> Процес естетске епифаније подробно смо обрадили у огледу „Земаљски мост над небеском реком (Естетска епифанија у поезији Влажа Конеског)”, чији је први део објављен у листу „Нова Македонија”, год. XLVIII, бр. 16254, 22. IV 1992, стр. 14 (у додатку „Литература и култура”).

„Возећи даље, мислио сам непрестано на сличност између витих и престарелих катедрала и ових челичних торњева базичне телеграфије. И они имају своје сталне службенике који их опслужују као свештеници храмове. И у њима горе, ноћу, целом дужином (због авиона који лете у таму), црвене или зелене лампе које личе на свеће и кандила у црквама. Наравно да је код оних телеграфских кула све на рационалној основи и све служи јасно одређеној практичној сврси, док су црквени торњеви данас само луксуз и симбол. Али, зар и они нису некад постали из потребе и били грађени на рационалној основи? Само се та рационална основа помакла, а сврха нестала, заборављена” (стр. 11).

— Друга равна је посвећена асоцијацијама и опажањима које саопштава други стваралачки субјект (сликар). Они су посвећени законитостима које владају егзистенцијом, те припадају равни егзистенцијалне филозофије. Различит је степен непосредности у саопштавању асоцијација и опажања двеју наведених равни, у зависности од одређене дистанце са које поједини стваралачки субјект саопштава сопствену „тачку гледишта”. У другачије заснованом раду било би неопходно посветити минуциозну анализу сродностима и разнородностима двеју равни, јер су оне веома занимљиве и у анализи семантичког склопа и у генолошкој анализи. Процес апстрахизације је много присутнији у егзистенцијалној равни, док је, неочекивано, процес конкретизације присутнији у равни егзистенцијалне филозофије (писац то назива „дамарима живота”):

„Видео сам природу, видео сам друштво. Ах, друштво! Знам му законе кристализације, толико просте да нас збуњују и да ће нас збунити довека. Чујем му ход који је и поред великог шумора и ломљаве само тапкање у месту. Знам сиротињу, стрпљиву, мирну масу. Знам побуњене, људе који иду против струје, знам зликовце, просјаке, јавне жене. Знам краљеве и принчеве, наше и стране. Знам генерале и министре, шпанске и француске, и што је више, знам наредника који мирише на каиш и помаду за бркове. Све то знам и све то није тешко познати и разумети” (стр. 26—27).

Овај пасаж окружују прстенасто два мала *есеја* која припадају аутопоетичкој пројекцији, тако да нам се чини логичким закључак, уз све опасности које уопштавање доноси, о процесу интерференције двеју равни казивања, те се сваки од анализираних примера мора самостално посматрати, да би био сасвим прецизно дефинисан. И у првој и у другој равни поменути законитости дефинишу самосвојни стваралачки субјекти. Први је склон интелектуализирању (писању интелектуалне прозе), док је други, као човек из народа (писац каже »*batuqok*»), склон извесном поједностављивању сложених законитости, у чему некад

више а некад мање успева. При крајњем свођењу свих пишчевих интенција јасно се показује да су све три равни подређене основном настојању — исказивању метапоетике, поетике и аутопоетике, било да се ради о књижевним било о идеолошким, било посредованим било о непосредованим исказима.<sup>24)</sup>

— *Трећа равна* је посвећена аутопоетичкој пројекцији и она се разумљиво, налази на врху хијерархијске лествице. У овој равни за нас је од посебног интереса поступак „наративне дислокације” или „натурализације наративних елемената”, како тај поступак назива Џонатан Калер, подразумевајући под њим многоврсне процесе мотивације,<sup>25)</sup> јер он посредно „објашњава” и механизам настајања асоцијативних низова и механизам одбира наративних и есејистичких нуклеуса који, као репрезентативни, улазе у оквир приповедања, док слични или идентични остају ван тог оквира, као вантекстовне садржине.

Аналитичара највише интересује сâм одбир наведених нуклеуса, као и начин њихове транспозиције, систем низања или смењивања, хронологија појављивања и општи распоред, што све чини особеним монтажни поступак (он истиче значај си-

<sup>24)</sup> Намера нам је да у најсажетијим цртама укажемо на есејистичке нуклеусе биографског огледа „Гоја” (1929), стр. 133—134: на стр. 133 пише о легенди „луној сјаја и мрака”, односно о особености положаја ствараоца у свијету и о мартирију који подноси у име живота и уметности; на стр. 134 о „жару и вештини” сликара; на стр. 135 о раду на таписеријама и гобленима у Краљевској фабрици у Мадриду; на стр. 136 налазимо средишње место читавог огледа, у коме писац исказује сопствено одушевљење Гојом: „Непосредан и плаховит, са несумњивим знацима генија у свему што мисли, пише и ради” (оваквих, емфатично писаних реченица нема у другом огледу); на стр. 139 о болести и несрећи као средњој околности за стварање; на стр. 140 Андрић луцидно прати сликарев „дневник болести”; на стр. 142 о сликаревом свеобухватном разумевању света, као и опадању стваралачких моћи; на стр. 143 посебну пажњу је покљонио насловима појединих ликовних дела, јер они „представљају неку врсту филозофског и сентименталног дневника”, и на стр. 144 о „дну амбиса”, о „светском злу”, о крајњој поруци која се састоји у једној јединој речи — „Ништа”, чиме је исказан крајњи дефетизам.

<sup>25)</sup> У књизи *Структуралистичка поетика* („Српска књижевна задруга”, Београд, 1990, превела Милица Минт) Џонатан Калер у седмом одељку — „Конвенција и натурализација” о том процесу пише:

„Натурализовати на тим различитим равнима значи учинити текст разумљивим повезујући га с различитим моделима кохерентности. Мада у структуралистичком жаргону натурализација има призвук нечег лошег, она је нужна функција читања; и, у сваком случају, вредно је помена да руски формалисти — чији рад на овој теми структуралисти нису одбацили — када говоре о натурализацији под заглављем „Мотивације”, сматрају је чак за веома добру ствар. Један елеменат је мотивисан ако има своју функцију у књижевном тексту, и у начелу све у успелом уметничком делу треба да буде мотивисано” (стр. 237.)

жеа).<sup>26)</sup> Са те стране посматрано, уочава се квалитативна и квантитативна несразмера појединих сегмената огледа у међусобном вредновању, при чему се неки показују вреднијим од других. У читалачком доживљају, међутим, естетички оглед делује својом *целовитошћу* и оставља много повољнији утисак од описаног, у зависности од односа парадигматских и синтагматских оса. У морфолошком погледу девет сегмената огледа могу се поделити у три групе, при чему посебну функцију остварује пролог као *прва група*. Другу групу чине други, трећи четврти и шести сегмент, док *трећу групу* чине преостали сегменти, од којих је морфолошки најзанимљивији седми сегмент (стр. 26—27). Он је састављен из два парадигматска дела. Први чини пасаж на стр. 26:

„ — Верујте да сам видео све и да нисам неосетљив ни будала кад се ничему не чудим и кад ме ништа не узбуђује, него да имам право на то. Ја сам то право искупио тиме што сам *видео све*. А треба видети много да би се сагледало све”, а други на наредној 27. страници:

„Али оно пред чим се мора зауставити и пред чим се остаје у светом неразумевању и немом поштовању, то је свет мисли. Јер свет мисли, то је једина стварност у овом ковитлању причина и авети које се зову стварни свет. И да нема мисли, моје мисли која остварује и подржава лик који радим, све би се сурвало у ништавило из којег је изишло, бедније од сасушене, опале боје и платна које ништа не приказује”,

између којих је, могуће, непотребно и непримерено инкорпорирани пасаж који припада равни *егзистенцијалне филозофије* и који смо навели на стр. 16 нашега рада. Тиме је показан, у извесној мери, несклад између примарне (књижевности) и секундарне делатности (књижевне анализе), било да се ради о морфологији било о семантици естетичког огледа, јер ни најпрецизније изведена анализа, због природе односа примарне и секундарне делатности, није у стању да опише дејства књижевне уметности у читалачком доживљају, без обзира на жанровску класификацију, јер је то дејство много разноврсније и много сложеније него што хоће и може да покаже структуралистичка

<sup>26)</sup> Уколико као средњу вредност узмемо део текста састављен од 54 ретка, онда групи изнад средње вредности, осим првог (231) и деветог сегмента (93), коју смо издвојили у посебну целину, припадају још: други (81), четврти (71) и шести сегмент (67); групи испод тог броја: пети (51), седми (29) и осми сегмент (49); док само трећи сегмент има средњу вредност (54 ретка).

поетика.<sup>27)</sup> На ту законитост су указивали још књижевни аналитичари у прошлом веку одвајајући „анатомију” од „физиологије” књижевног дела.

## 4.

Морфолошки и семантички је најсложенији уводни сегмент огледа (пролог, стр. 11—17). У њему је дошло до природне хибридизације жанрова (*наративне прозе и есеја*), елаборирања одређеног броја не само круцијалних поетских идеја него и неких од опседантних тема и мотива и, несвојствено андрићевском стваралачком маниру, обелодањивања три најважније премисе „обнаженог поступка”, језгровито саопштене у два узастопна пасажа, који служе и као дефиниција и као путоказ читаоцу. У првом од њих децидно су означена три плана до којих је писцу посебно стало: *стваралац, уметност и egzистенција*:

*„И ми смо наставили разговор, који је у ствари био Гојин монолог о себи, о уметности, о општим стварима људске судбине” (стр. 13),*

а у другом је објашњен примењени стваралачки поступак и сугерисана она унутрашња кохеренција о којој је напред већ било речи. Она почива на кохерентности циља, предмета и сâмом казивању као поступку:

*„Ако вам се овај монолог и учини на први поглед изломљен и неповезан, знајте да се држи унутарњом везом којом га везује Гојин живот и његово сликарско дело”.*

Наведеним пасажима претходи двоструки, суптилно избрани поступак укључивања другог стваралачког субјекта у асоцијативне низове првог (троструким понављањем уводног дела реченице првог Гојиног монолога: „Да, господине”) и то у форми *аутопортрета* који је у потпуности примерен и књижевној и ликовној уметности, односно и првом и другом стваралачком субјекту. У том погледу сâмог почетка до краја естети-

<sup>27)</sup> Пишући о Гремасу и структуралној семантици у четвртном одељку наведене књиге, Џ. Калер с уверењем и истовремено с нотом резигнације исписује следеће редове: „Кад би семантици пошло за руком да опише семантичке структуре текста, она би свакако била изузетно корисна за критичаре, чак и ако није лек за све”, односно: „Семантика још увек није достигла ступањ на коме може да окарактерисе значења текста, па чак и скромнији циљеви које је пред себе поставила остали су углавном неостварени” (стр. 119). Сада је надамо се, много јасније то што су многи од циљева постављених у овом раду остали неостварени, односно то што је опис семантичке структуре Андрићевог огледа увелико остао испод онога што он стварно садржи.

чког огледа Андрић показује мајсторство приповедања, с једне, као и добро познавање психологије стварања, с друге стране, будући да се ради о два стваралачка субјекта која су преокупирана сопственим монологом, као и класичним дијалогом, у зависности од широке лепезе стваралачких и егзистенцијалних интересовања (у том двоструком ставу препознајемо пишчево глобално настојање да оствари интегралну слику света).

По систему мозаичног дограђивања *портрета* или *аутопортрета*, као и по систему концентричних кругова, који су понекад одвојени један од другог, али понекад и интерферирани, увек природно и логички повезани, Андрић на самом почетку, у монолозима двају стваралачких субјеката, започиње расправу о два крупна проблема естетике и креације, замењујући свесно „тачке гледишта“ двају субјеката: сликар говори о *лепоти* као средишној естетичкој и егзистенцијалној категорији (која је, иначе, опседантна пишчева тема не само у белетристици него још и у есејистици, критици и меморско-медитативној прози, објављеној у књигама *Знакови поред пута*, 1976, и *Свеске*, 1985), док писац, у продужетку, наставља монолог, непосредно, и дијалог, посредно, расправом о симболици *руке*, подједнако занимљивој за логографију (сликање језиком) као и за пиктографију (језиковање сликом).<sup>28)</sup>

Сагласност двају стваралачких субјеката о тако важним естетичким категоријама као што је *лепота* овде је узета не само као сагласност двају индивидуалитета него и као *општа* сагласност, будући да се ради о једом од оних интересубјективних сазнања и искустава:

„ — Да, господине, просте и убоге средине су позорнице за чуда и велике ствари. Храмови и палате у свој својој величини и лепоти, у ствари су само догоревање и доцветавање онога што је никло или плануло у простоти и сиротињи. У простоти је клица будућности, а у лепоти и сјају непреварљив знак опадања и смрти. Али, људима су подједнако потребни и сјај и једноставност. То су два лица живота. Немогућно је сагледати их оба у исти мах, него се увек гледајући једно мора изгубити из вида друго. И коме је било дано да види обоје, тешко му је, гледајући једно, заборавити друго“ (стр. 13).

На основу анализе текстовних и вантекстовних односа у естетичком огледу „Разговор са Гојом“ (1935) јасно се показује да други стваралачки субјект дефинише судове и заговара мишљења првог, нарочито у оним језгровито сроченим реченицама (у виду апофтегме или логије), често поетизованим, које истовремено показују и висок степен литераризације, и необичности и

<sup>28)</sup> Шта подразумевамо под категоријом *логографија* и *пиктографија* прецизно смо објаснили у делу монографија *Поетика Славка Јаневског* (Књига прва), „Слово“, Краљево, 1979, у одељку „Оваплоћено знаковље“ стр. 51—81 (130—142).

новине медитације: „Ја, лично, био сам срцем увек на страни једноставности, на страни слободног, дубоког живота оскудног сјајем и облицима“ (стр. 13). Оваква и слична мишљења саопштаваће доцније Андрић на многим страницама мемоарско-медитативне прозе *Знакови поред пута*, сведочећи о „вредности лепоте“ и бескрајној разноликости видова под којима нам се јавља“ (стр. 204), потом о сопственој, неутаживој „жеби за лепотом и савршенством“, које узима у синоним значењу (стр. 211), о лепоти као „једном од проклетстава његовог постојања“ (стр. 273),<sup>29)</sup> о „привиду који уништава“ (стр. 274), о лепоти као „жељи која боли“ (стр. 278) и над којом стоје „страх и нужда“ (стр. 279), о бројним илузијама везаним за ову категорију (стр. 284), о младалачком доживљају лепоте (стр. 339), о лепоти жене (стр. 363 — 364) и, на крају, о снази и лепоти осећања која су проузрокована губитком вољене жене: „Збуњен и поражен, гледам како се сва лепота света, по чудној и свирепој алхемији љубави, претвара у жалост за тобом“ (стр. 382). Ова поетска идеја показује широк спектар ауторовог интересовања за њу и покушаја да је са различитих становишта дефинише. На то упућују и бројни примери узети из Андрићевог белетристичког опуса. Они бацају бочну светлост на ову сложену проблематику и показују како је писац умео да заузме разнородне „тачке гледишта“, у зависности од тренутне инклинације личности и ситуације у којој је саопштава (на тлу законитости нарочито указује недорешени роман *Омерпаша Латас*, 1976).<sup>30)</sup>

Опседантни мотив у естетичком огледу представља и *рука* као глобални симбол, будући да се у целокупном стваралачком опусу овог писца највише пажње посвећује *лицу* и *руци*, тако да би се о томе могла написати читава расправа, која би увелико помогла дефинисању експлицитне поетике и иманентне по-

<sup>29)</sup> О томе Андрић пише:

„Лепота — то је варка и замка на човековом путу, једно од необјашњивих проклетстава његовог постојања. Не знамо је и немамо, а живимо због ње и гинемо за њом. Не види се где ниче ни како настаје, тешко се и несигурно прати док траје, а узалуд се жали и дозива кад нестане. Између њеног постанка и нестанка и нема ничег, тако да се може рећи да она стварно и не постоји“ (стр. 273).

<sup>30)</sup> Сажету дефиницију категорије *лепота*, саопштenu из угла сликара Вјекослава Караса, налазимо у десетој глави романа — „Саида и Карас“:

„Лепота. Тајна, неухватљива, раскошна лепота жене, коју би требало насликати. Срећан онај коме то пође за руком, а још срећнији који у тој слици уме да види оно што је, а не звезде и облаке и луде, опасне обмане! Лепота, највећа од свих варки човекових: ако је не узмеш — нема је, ако покушаш да је узмеш — престаје да постоји. И не знаш да ли то она привлачи нас својом снагом или је то снага која извире из нас и ломн се, као вода о камен, тамо где сретне лепоту“ (стр. 175), као и у глави „Историја Саида-хануме“, у којој писац сведочи о невидљивом трагизму и фатуму женске лепоте.



етике његова дела. Рука у Андрићевом асоцијативном исказу постаје симбол Гојине стваралачке моћи, потом симбол делатне филозофије, чијим се заговорником писац непрекидно сматра, а затим се овај симбол користи као могућност везивања за ликовни опус арагонског генија и, на крају, као могућност за слободно исказивање асоцијација у вези са предметом, али и независно од њега, према тренутној инспирацији. Истовремено, инвентивни пасажни *наративне прозе* посвећени опису сликареве *руке*, ван сваке сумње, показују способност пишчеве шиктуралне имагинације, односно способност визуелизације поетске слике, а затим њено прерастање из визуелне у медитативну:

*„Док он говори, мени поглед паде на сто на коме је лежала, као нешто одвојено и живо за себе, његова десна рука. Страшна рука, као неки чаробни корен-амајлија, чворновита, сива, снажна, а сува као пустињска хумка. Та рука живи, али невидљивим животом камена. У њој нема крви ни сока, него је то нека друга материја чије су нам особине непознате. То није рука за руковање ни за миловање, ни за узимање ни за давање. Гледајући је човек се са страхом пита зар то може постати од људске руке?„* (стр. 13 — 14).

Везивање за конкретни предмет, наглашен процес конкретизације, у најширим оквирима узето, служи у овом и сличним пасажима као противтежа процесу апстрахизације или „привићења“, како сâм писац каже на крају монолога (на стр. 14) пре него што „препусти“ реч саговорнику. Пратећи вантекстовне односе, поводом глобалног симбола *рука*, најприје бисмо указали на коришћење овог симбола као посредног облика упућивања на стварни однос писци према Гојином сликарском опусу. Скривајући не само сопствене амбиције него и настојећи да се не представља као ерудита, мада је изванредан познавалац опуса о коме је реч и сликареве биографије, Андрић нас овом наизглед успутном асоцијацијом нагони на то да у обратном смеру пређемо пут који је он прешао док није дошао до асоцијације о *руци* као симболу.

Прва помисао води нас ка аутопортретима Франциска Гоје на којима је сâм насликао *руке* (нас посебно на њима занима *шака* десне руке, јер се само она налази у видном пољу реципијента). Тако, на пример, повратни пут најпре води ка Гојином „Портрету грофа од Флоридабланке са аутопортретом сликара“ (1783). Окренут леђима, портретисаном грофу сликар вероватно показује завршен портрет. На тој слици у слици, чија се садржина не види, насликана је на раму десна *шака* Гојина. Поред сликаревог профила, она представља најизразитији детаљ аутопортрета, тако да се на још једном примеру показује

сагласност двају стваралачких субјеката (сликара и писца) када су у питању *људско лице* и *руке*. Истоветан поступак применио је Гоја на слици „Инфант Дон Луис са породицом и сликаревим аутопортретом“ (1783), на коме сликар седи окренут леђима, поново десним профилем, моделима које слика, држећи у левој руци палету, а у десној четкицу као симбол професије. Сликарев аутопортрет је дискретно присутан и на познатој слици „Породица Карла IV“ (1800), али се на њој не виде сликареве руке.

Андрић је, међутим, правовремено схватио и значај *руке* као ентитета (у естетичком огледу он каже: „као нешто одвојено и живо за себе“), са самосталном логиком, и инспирације којој је Гоја посветио велики део свог несумњивог талента, што се, између осталог, види на сликама: „Полагање у гроб“ или „Сахрањивање Христа“ (1770 — 1772), „Доручак“ (1776), „Сунцобран“ (1777), „Дрвосеча“ (1780), „Берба грожђа“ (1786 — 1787), „Игра жмурке“ (1788 — 1789), на великом броју портрета, „Чуду светог Антонија из Падове“ (1798), обе Маје (1798 — 1800), и многим другим, али нигде тако изразито као у митолошким конципираној слици „Колос“ или „Паника“ (1808 — 1814), на којој је сва митска снага овог гиганта експресивно показана у стиснутој *шаци* као симболу енергије која мења свет и судбину.

Стога није чудо што је Андрић толико пажње покљонио овом детаљу. Да бисмо показали генерирање књижевног текста, навешћемо још два примера пишчевог интересовања за овај симбол. Први показује пишчево сведочење, о коме казује Драгослав Адамовић-Зира. Одговарајући на новинарево питање ко је на вас пресудно утицао, Андрић сведочи о развоју сопствених моћи опажања и закључивања. Сећајући се детаља из мариборског затвора почетком првог светског рата, он тим поводом пише: „Пред излогом сам гледао у књиге, у ћелији сам одједном почео гледати у — руке. Упознао сам се с њима. Најприје сам утврдио, с чуђењем — да нисам ни знао какве су ми шаке, какви прсти, нокти. Мисао одлута у том гледању, али поглед опет падне на руке, на прсте...“. Са друге стране, у недовршеном роману *Омерпаша Латас* он из перспективе главног епског јунака у роману, потпомогнут перспективом стваралачког субјекта, тађе посвећује пажњу рукама двају јунака које описује (Омерпаше Латаса и Богдана Зимоњића) бирајући оне детаље којима метафорично саопштава разлику њихових карактера и погледа на свет:

„ — Овде, поред мене!

Поновио је Омер свој позив и, неочекивано, оберучке прихватио кнежеву десну руку. То је била бела и чудно неотпорна, али огромна, тешка као недопечен хлеб; а ипак се по нечем осећала успавано снага ударца како бије из руке која је толика да обе пашине јаке али мршаве, лепо вајане, тамнопуте руке нису

могле да је потпуно прекрију, и изгледале су на њој малене, суве као огореле“ (стр. 83).

Глобални симбол *рука* послужио је аутору, односно Гоји, да митолошки засводи први сегмент (пролог) кратком али ефектном расправом о ствараоцу као побуњенику, сумњивом лицу. Антихристу, демијургу у малом, будући да средишна реченица финала овог сегмента гласи: „Ми стварамо облике, као нека друга природа“, при чему је стварање проглашено истинским чудом, јер се само оно може у извесној мери супроставити пролазности и преко уметнине успоставити контакт између природе и човека (ствараоца), при чему вео тајне остаје и даље у потпуности неодгонетнут. Стваралац као *deus revelatus* у извесној мери се једначи са природом (Врховним демијургом) која је представљена као *deus absconditus*. Да не би овако крупан проблем оставио без дилема (јер је писцу стало до повезивања и тумачења противуречности), други стваралачки субјект уводи још једног, ретког „јунака“ естетичког огледа — свог римског пријатеља, сликара Паола који је преузео на себе улогу неког ко с дубоким уверењем исказује сасвим радикална опредељења и мишљења о глобалним проблемима, док је други стваралачки субјект, у свету идеја, сагласан са првим. Он се чува таквих радикализација, иза чега на светлост дана избија пишчево лице и његова естетичка и поетолошка опредељења. Притом бисмо могли закључити да је, на основу онога што знамо о Гојином животу и стваралачком темпераменту, природније било да улогу Паола<sup>31</sup> преузме на себе сâм Гоја, у одређеном периоду живота (рецимо младости).

Природан наставак започетог диспута (после неочекиваног екскурса о позоришној уметности као „најјаловијем од свих наших напора“, саопштеног у другом сегменту) налазимо у трећем сегменту, у коме се расправља о процесу проницања не само у суштину предмета који се уметнички транспонује него и у суштину природе уметности, коју Гоја дефинише на следећи начин: „Али сваки уметник који хоће да слика оно што

<sup>31</sup>) Не знамо у којој мери може бити тачна, али сматрамо одрживом претпоставку да је Андрићев Паоло у Паризу, Риму, Фиренци, Напуљу, Мадриду и по другим европским ликовним метрополама могао бити само Милош Црњански, о чему се може ваљано судити на основу сачуване кореспонденције, Андрићевог животописа, појединих белетристичких дела и онога што је изостављено у њима, и то не само у периоду који је претходно писању естетичког огледа „Разговор са Гојом“ него и после тога. На избегавање процеса радикализације мишљења Андрић је био упућен најпре својом стваралачком природом, а битан удео у том опредељењу имала је, по нашем мишљењу, и умна Исидора Секулић која је неретко интервенсала и у Андрићевим белетристичким и у његовим есејистичким прилозима.

сам ја сликао, присиљен је да прикаже покрет који је збир свих гих многобројних покрета“ (стр. 20). Залажући се за опис покрета „мрачних и злокобних“, након што се поново посветио *лепоти* као опседантној теми (око које увек само мрак људске судбине или сјај људске крви“), Гоја се коначно упушта у веома детаљно објашњавање онога што је подједнако занимљиво и за психологију књижевне и за психологију ликовне уметности. У читавом естетичком огледу „Разговор са Гојом“ није показано толико интелектуалне и креативне концентрације као када је у питању — *портрет*, што чини основни садржај четвртог сегмента али је дискусија, у мањој или већој мери, пренета и на остале сегменте огледа, јер се ради о *мајстору-портретисти*. На то упућује и Ото Бихаљи-Мерин у већ спомињаном предговору: „Портрет као симбол аутономне личности развија Гоја својим психолошким колористичким тумачењем до највишег савршенства“ (стр. 10). Други тврде да он *портретом* пружа „неумољива сведочанства“.

Осим природног дара и парманентног образовања, о чему је већ било довољно речи у претходним одељцима овога рада, Андрић је посебну пажњу придавао обогаћивању и животног и стваралачког искуства. Саопштавајући то своје глобално опредељење као сликареву „тачку гледишта“, која није случајно пројектована са самог краја животно и стваралачког пута (у Бордоу, 1828) писац до крајњих граница лапидарности интензивира ово сазнање на почетку седмог сегмента који због важности у тумачењу пишчеве аутопоетике поново цитирамо:

„ — Верујте ми да сам видео све и да нисам неосетљив ни будала кад се ничему не чудим и кад ме ништа не узбуђује, него да имам право на то. Ја сам то право искупио тиме што сам *видео све*. А треба видети много да би се сагледало све“ (стр. 26).

Курзивно издвојена синтагма „*видео све*“ представља оно „подвучено место живота“ или дела о коме пише Андрић у петом сегменту огледа. Она подразумева крајње сазнање о животу и уметности, без којег, сасвим сигурно не би било могуће стварање трајних дела.

Само се по себи разуме да проникнуте суштине и очевидне истине до којих стваралачки субјект долази у једној врсти уметности истовремено су примењиве на остале врсте, као и на егзистенцију, чијем су тумачењу и разумевању подређене као универзалне вредности. Посебну важност у утврђивању психологије стварања и врсте стваралачког поступка представља „*ослобођење* једног лика“ које други стваралачки субјект дефинише на себи својствен начин сликовитог и појмовно прихватљивог, (ејдетског и логичкодискурзивног) начина мишљења: „Има један нарочито тежак задатак, једна велика мука сликарева, а то је: издвајање лика из свега што га окружује и везу-

је за људе и околину“ (стр. 21). Ова идеја се не односи само на психологију стварања него и на велику тему сваке аутентичне уметности — *људску самоћу*. Андрић је у *портрету* видео најрепрезентативнију уметничку форму приказа *људске усамљености*, јер, како сâм каже у четвртном сегменту, „портрет нема ни оца ни мајке, сестре ни детета. Он нема куће ни времена ни наде, често ни имена“ (стр. 21). Исту идеју, разрабѣну на основу новог, савременијег низа детаља, саопштиће коју деценију касније писац на каталогу изложбе слика Душана Влајића, у форми есејистичког запажања,<sup>32)</sup> а потом и форми наративне прозе у роману *Омерташа Лагас*.<sup>33)</sup>

Тумачећи Гојину способност да ствара веома разнородне портрете, почевши од веома изражајних аутопортрета из 1815. и 1819, у којима је себе приказивао као „човека са раскршћа“, па до бројних и међусобно веома различитих портрета, у којима се огледа сликарева способност да пронађе „покрет свих покрета“ као неку магијску духовну резултанту,<sup>34)</sup> Андрић апостериорно решава неке од стваралачких енигми. Тако, на пример, сасвим прихватљиво тумачи постојање извесних детаља на пор-

<sup>32)</sup> Тај одељак у целини гласи:

„Читави томови књижевних дела или успомена из заробљеничких догора неће, чини ми се, моћи тако верно дати право стање човека-заробљеника у наше време као што га даје ова посмртна изложба. Са тих лица осмјех је ишчупан заједно са кореном. Људи на овим сликама су — сами. Усправни или заваљени, они се ни на шта не ослањају; ако су у седећем ставу, не види се на чему седе. И то је заиста верно. Такав је био тада поробљен и порабоћен човек свуда. Без ослонца и подршке, прерушен сам себи, остављен лице у лице са својом несрећом, он стоји сам и са напрегнутим, одсутним изразом на лицу ослушкује како му време црн колач меси, негде у даљини“ (стр. 212).

<sup>33)</sup> Знатан део повести који у роману представљају две обухватне и веома сродне главе — „То што се зове сликар“ и „Слика“ (стр. 100—168) чине управо размишљања о портрету. Сведочећи о сопственом стваралачком чину, као да наставља Гојин монолог, сликар Вјекослав Карас уочава дискрепанцију која егзистира између замисли и остварења. Стваралачки субјект тим поводом закључује:

„На жалост, како која година, све је већи број таквих портрета који су настали у њему као сами од себе и сад их он носи негде у дну свог вида, може да их изазове и посматра кад зажели, да размишља о судбини оних које они представљају. Кратко, све може, само не да их врати у оно стање у којем су били кад их је први пут гледао у природи. И што је најтрагичније: не може од њих да начини обичну, па ма и мање савршену слику које би била приступачна и видљива сваком“ (стр. 167).

<sup>34)</sup> Такав пример представља „Портрет грофа од Флоридабланке са аутопортретом сликара“ (1783), на коме такву улогу имају сат, портрет на зиду и портрет грофа који се не види и који се налази у сликаревим рукама као извор или копија онога што гледалац види; импресионистички рабѣн портрет „Маркизе од Понтехоза“ (1788), на коме је све дато у покрету и на коме посебну улогу остварују детаљи (цвет и пас); портрет дјечака „Дон Мануел Осорио“ (око 1788), на коме веома важан детаљ

трету, као што су поједини предмети, којима стваралац покушава да умањи *људску усамљеност*, а такође објашњава и исписивање појединих речи на сликама, који понекад сведоче о потпуној сагласности, а понекад и о потпуној несугласности књижевне и ликовне уметности. Као што је познато, понекад су средства једне уметности и примерена другој, а понекад нису. Андрић исписивање појединих речи на Гојиним сликама разматра у широком луку — од тога да оне делују смешно, као непримерена средства изражавања ликовним језиком, па до тога да су она драгоценца као део сликаревог интencionалног лука, којим се објашњава покушај превазилажења ограничења ликовне уметности. Тек у том светлу постаје јасно мишљење сликара Миленка Шербана да је портрет „унутрашњи живот“ и да је Андрић „гледао слике као што гледа цео живот, на све око њега“<sup>35</sup>)

На крају четвртог сегмента естетичког огледа, речено у најкраћим цртама, Андрић је елаборирао идеју о одавању оствареног дела од ствараоца. То је проблем коме ће у *Знаковима поред пута* (стр. 213 — 215) посветити мали есеј, како би у што већој мери исцрпио започету тематику. У мемоарско-меди-

представља кавез поред дечакових ногу; затим секретер на портрету „Војвода од Албе, Маркиз од Вилафранке“ (1795); четкица у десној руци мунуциозно рабеног портрета „Сликар Франциско Баје“ (1795); украс на коси у портрету „Маркиза дела Солана“ (1794—1795); лепеза у рукама „Маркизе удове од Вилафранка, Доне Марије Гонцалга“ (око 1795); диван на сликама „Нага Маја“ и „Обучена Маја“ (1798—1800); књига у руци на портрету „Кардинал Борбоне“ (око 1800); четкица и палица у руци раздрагане „Маркизе од Вилафранке слика“ (1804); корбач и шешир на портрету „Маркиза од Сан Адриана“ (1804); дечја играчка на портрету „Пешито Коста и Бонел“ (око 1813), ограда на портрету Гојине пријатељице „Леокадија“ (1820—1823) и много других портрета и слика.

Обиље података пружа О. Никитјук у монографији *Гоја, Государственное издательство изобразительного искусства, Москва, 1962*, у којој је објављено 42 репродукције, као и Кира Васиљевна Митарева у књизи *Пятдесят кратких биографий мастеров западноевропейского искусства (XIV — XIX веков), Издательство „Аврора“, Ленинград, 1971*, у којој су од шпанских сликара XVI, XVII и XVIII века изабрани само Ел Греко, Веласкес и Гоја (стр. 90—96).

<sup>35</sup>) На ту особеност и управо поводом анализираниог естетичког мишљења указао је Сретен Марић у своме казивању о Андрићу:

„Говорио је, увек сав предат предмету, објективнишући се што више, а у исто време, начином како га каже, покретом којим обухвати, казивао се сав Иво, његов јединствени поглед на свет, однос према свету. То јест, он је увек, бар од како га знам, био апсолутно уметник. Читали сте његов „Разговор са Гојом“. Ту Иво што верније може тумачи Гоју, налази и предаје нам Гоју. Али, ту је, да ли сте опазили, неприметна, дискретна, као и сваки његов исказ, и цела визија свега самог Андрића, његово схватање људске судбе, њени симболи, његова замисао улоге и могућности уметника, чак и апологија властитог дела. И то не „између редака“, како се то данас хоће — између редака су беле празнине хартије — већ уткано у сам текст о Гоји“ (стр. 76—77).

вној прози, изричито есејистички интонираној, писац о стварању говори као о авантури и присутној опасности, до којих стваралац доспева „гоњен стваралачким нагоном, а можда занесен и сујетом“. Међутим, било да је у питању удољавање стваралачком нагону, духовној или егзистенцијалној потреби, или удољавању стваралачкој сујети, начин настанка уметничког дела има своју логику, а начин опстанка општу законитост (дело је више у власти других него самог ствараоца). Ствараоца ово откриће изненађује због опште појаве „неразумевања уметности“, због веома честе појаве погрешног тумачења и много пута потврђене зле воље наследника и следбеника, што све заједно наводи аутора на помисао и потребу „да се вратиш у анонимат из којег си тако лудо и непромишљено изишао“ (стр. 215).

Са таквом врстом сазнања ствараоцу је немогуће да не буде скептик. О бројним индивидуалним и општим ограничењима и немогућима други стваралачки субјект пише у шестом сегменту огледа (стр. 24 — 26). Он жели да реши бројне дилеме тиме што би нашао кључ загонетке у *митовима, легендама и бајкама*, али ма колико биле наоко прихватљиве ове сугестивно изложене идеје — и даље остаје као крајње сазнање помисао да *мит, легенда и бајка* садрже толико мноштво контраверзних значења да веома мало могу да помогну у решавању општег галиматијаса који усковитла напор да се досегну сазнање које, по мишљењу Лоренса Дарела, мора мудра човека учинити а ригорі песимистом, јер га на крају свих покушаја чека — „мрачан одговор“. Стога је разумљиво што ће стваралачки субјект у наредном, осмом сегменту огледа (стр. 22 — 28) покушати да нађе излаз у *сну* као виду друге реалности или стваралачке имагинације.

*Сном и тумачењем сна* бавио се Андрић у вези са предметом о коме расправља, будући да је Гоја у више махова физички и душевно оболевао, да је имао дневне и ноћне халуцинације и да је, као ретко који други стваралац, и физичке и метафизичке море подређено стваралаштву. У духу је Андрићеве и Гојине поетике да су све представе у животу и стваралаштву видљивим и невидљивим нитима међусобно повезане, или се, путем контемплације, могу довести у такву везу да она изгледа логички и стваралачки сасвим оправдана. У том погледу, мада Андрић показује дивљење и према ствараоцу и према стварању, нема оне уобичајене романтичарске апологије стварања, тако да се у овом сегменту стварања узима као вид одбрамбеног механизма не само од свакодневног него и од космичког страха (на то упућује сликање ужасних фантазмагорија по зидовима слика-

реве куће, купљене 1819, које Гоја назива „противстраховима“ а који, у ствари, представљају магијски обред ослобађања од нечастивог или ликовни егзорцизам).

Завршни, девети сегмент компонован је обрнуто пропорционално уводном, првом сегменту, што директно упућује на то да је писац унапред изабрао композициону схему. На кратком простору уводног дела овог есејистичког интонираног пасажа други стваралачки субјект враћа читаву расправу, вођену у естетичком огледу, на најшири концентрични круг, који одаје крајње резигнантне тонове,<sup>36)</sup> а чији финале поетско-меланхолично звучи као крајње одсуство наде:

„Отуд је свака велика и племенита мисао странац и патник.

Отуд неизбежна туга у уметности и песимизам у науци“ (стр. 29),<sup>37)</sup>

док први стваралачки субјект, у виду ауторског коментара, завршава наративну прозу мистериозним нестанком арагонског сликара Франциска Гоје из реалног света, пошто нам је он пренео низ пищевих филозофских, естетичких и поетолошких опредељења, управо у оном смислу о коме је писао Ј. В. Гете: „Не може се сигурније склонити од свијета него умјетношћу и не може се чвршће за њега везати него умјетношћу“, коју је Андрић свесрдно прихватио од свог литерарног узора. Мистерији опстанка уметности тим поступком додата је мистерија нестанка уметника.

<sup>36)</sup> Вишестрани су корени дефетистичког расположења ствараоца:

„ — Живећи међу људима, ја сам се питао стално зашто је све што је мисаоно и духовно у нашем животу тако немоћно, без одбране и неповезано у себи, тако зазорно друштву свих времена и тако стране велики људи. И дошао сам до овог закључка. Овај свет је царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља, са смрћу као завршетком свега. Све што је духовно и мисаоно у њему, нашло се ту неким случајем, као што се цивилизовани бродоломци са својим оделом, справама и оружјем набу на далеком острву са посве другом климом, насељеном зверовима и дивљацима. Зато све наше идеје носе чудан и трагичан карактер предмета који су спасени из бродолома“ (стр. 28—29).

<sup>37)</sup> Расправљајући о односу уметности и науке, Блаже Конески у парадигматском огледу „Архитектонски принцип“ (1986) тврди:

„Уметност представља наш начин артикулисања, осмишљавања хаоса који напада сва наша чула и преко њих цело наше биће, уметност штити нашу личност од безобличности. Са друге стране, наука реализује нашу потребу да се оријентишемо, да успоставимо некакав свој поредок у свету безбројних феномена, откривајући применом наших рационалних поступака и схема узрочне везе које нам омогућавају да објаснимо и освојимо свет. И у овом случају у стваралачкој личности се јавља осећање задовољства и релаксације због тога што се просветљава неведелица и уређује безумље“.



Radomir V. Ivanović

»PLUS ULTRA«

(Autopoetics in Andrić's essays on Goya)

S u m m a r y

Andrić's biographical essay »Goya« (1929) and aesthetic essay »Conversation with Goya« (1935) are in many ways indicative in interpretation of the writer's philosophy and psychology of creation, as not only referential, but at the same time autoreferential or metanarrative language are used in them. By autopoetic statements in the two essays on the famous Spanish painter Francisco Goya (1746—1828), Andrić is not directed only to the discovering of *existence* but to *essence* as well, giving his opinion indirectly or directly of the essential patterns of artistic creation and the existence of achieved. As the final experience and cognition the writer contracts this global orientation, in the sentence — »*Only essences should be used!*«

By autopoetic statements Andrić shows the way in which he interprets the relationship between existence and art. As a member of widespread *integral realism* and European *humanistic aesthetics*, he represents an integral conception of world, existence philosophies and philosophies of creation. Andrić is striving for universal values. He proves that literature as a form of designing of the world is on an equal footing with other models, that it develops only if it is enriched by immanent values, and they can be reached by means of utmost devotion in creation and consideration of achieved. The writer shows by that a permanent reality and interaction of *productive* and *receptive model*, as the two aspects of *binary opposition*. As it is well known, Andrić thinks that this principle is the basis of not only the deepest interpretation and understanding, but observing and shaping of the world as well, whether it is concrete or latent energy of poetic speech. That is the reason for topicality, depth and importance of Andrić's poetic and autopoetic reflection.

