

ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ
ГЛАСНИК ОДЈЕЉЕЊА УМЈЕТНОСТИ, 26, 2008.

ЧЕРНОГОРСКАЈА АКАДЕМИЈА НАУК И ИСКУССВ
ГЛАСНИК ОДДЕЛЕНИЯ ИСКУССВ, 26, 2008.

THE MONTENEGRIN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
GLASNIK OF THE DEPARTMENT OF ARTS, 26, 2008.

UDK 821.163.4-4

Синиша ЈЕЛУШИЋ*

РАЗГОВОР СА ГОЈОМ: ИНТЕРТЕКСТУАЛНА ПОЕТИКА

Абстракт: Начела херменеутичког приступа: 1. интертекстуални/компаративно естетички; 2. религијски/теолошки; Ад 1. однос сликарства и других умјетности и његово антрополошко заснивање; ад 2. религијско читање текста у коме се нихилистичка раван тумачи из гностичких/ теолошких премиса, примјенљивих на разумијевање битног значења цјелине Андрићевог књижевног текста.

Кључне ријечи: Интертекстуалност, семантика, сликарство, колективно несвјесно, архетипска психологија, религија, теологија, гноза.

Прије него ли приступимо тумачењу неколиких темељних ставова *Разговора са Гојом*, у којима се, условно *eksplicite*, одговара на филозофски проблем ликовног стваралаштва, ваља нагласити да су особени атрибути сликарског (респ. *ликовни*) поступка, *implicite* уопште присутни у структури књижевног текста Ива Андрића. Происходи из овога да је проблем *ликовности*, строго узев, иманентан Андрићевом стваралаштву (респ. књижевном поступку) и да се може анализовати барем из два поетичка аспекта.¹

* Редовни професор ФДУ, Цетиње

¹ Ријеч је, у ствари, о могућности уочавања атрибута ликовног поступка у структури књижевног текста, које се заснива на методолошком начелу према коме „ликовна уметност по својој природи претпоставља доста велику меру конкретности у преношењу управо просторних карактеристика приказиваног света”. Књижевност је напротив у првоме реду везана за вријеме, а не за простор: „књижевно је дело, по правилу, довољно конкретно у погледу времена, али може да допусти потпуну неодређеност у приказивању простора”. Б. А. Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, Београд: Нолит, 1979, стр. 111-112.

На који је начин ликовни (респ. *визибилни*) поступак карактеристичан за структуру Андрићевог текста, показаћемо само на једном примјеру. Тако на првим страницама приповијетке *Мара Милосница*² можемо издвојити карактеристичан сегмент текста, по свему аналоган атрибутима визуелних медија, прецизније речено: сликарства и филма.

Ријеч је о оном дијелу приповијетке у коме Вели-паша први пут сусреће Мару Гарић-Хафизадић, кћерку Илије екмешчије³:

„Клечећи и одупирући се једном руком, она је пружала другу за неком тепсијом у дну. Кад чу вику војника и топот сељачких коња, она подиже главу, и паша је видје онако испружену и полеглу по ћепенику, и загледа јој се у *широко* дјетиње лице и ведре очи”⁴

Није тешко уочити да је овај књижевни сегмент обикован према начелима *скулптуралне форме*: волумен фигуре савршено је прецизно одређен успостављењем односа између једне руке која се *одупире* и друге која се *пружала*. Стога је фигура *испружена и полегла по ћепенику*, што допунски наглашава њену просторну дефинисаност. Али, различито законитостима скулптуралног (респ. ликовног) обликовања, Андрићева књижевни поступак сугерише *покрет*, кретање које врхуни у Марином подизању главе, тако да паша може уочити *широко дјетиње лице и ведре очи*. А ријеч је о, како ће каснији фабуларни ток приповијетке показати, за Мару судбинском тренутку.

И у овоме је Андрићев поступак хомологан поступку филмске наративе који, *per definitionem*, статичној ликовној слици придаје покрет.

Примјерице издвојен ликовни проблем, а у овоме посебно издвајање *покрета*, у приповијетци *Мара Милосница*, у оквирима другачијег дискурса, постављен је и у Андрићевом спису *Разговор са Гојом*. Ријеч је о условно теоријском промишљању једног од најсложенијих проблема теорије ликовних умјетности и/или односа међу

Вид.: Синиша Јелушић, *Знакови поред пута: интертекстуални појмови*, у: *Андрић у систему уметности*, Београд: Институт за књижевност и уметност - Бања Лука: Књижевна задруга, б.г. стр. 73-81.

² Објављена у *Српском књижевном гласнику*, Београд, 1926.

³ Ваља примијетити да је лик Илијин обликован издвајањем једне карактеристичне, превасходно визуелне, црте. Наиме, он је *погнут*, очи су му *упаљене и престареле*, а из њих су *непрестано капале суза на велике сиве бркове*. *Мара Милосница*//Сабрана дела Иве Андрића, књ. VII, Београд: Удружени издавачи, 1981, стр. 96.

⁴ *Ибид.*

умјетностима: проблему „приказивања” или „представљања” *покрета* као издвојеног сегмента временске сукцесије у ликовним умјетностима (респ. сликарству). Могло би се с правом примијетити да је овдје у ствари ријеч о суштини *mimesis* који за Андрића није једноставни *imitatio* као пуки одраз изванумјетничке предметности, него прије, Аристотелу сагласно, умјетничко исказивање („показивање”) *суштине* бића која се у највишим облицима умјетности појављује.

Али је и уопште за Андрићеву поетику од одлучне важности питање „суштине ствари” у односу на њихову појавност. Довољно је у том смислу навести Андрићево упућивање на свијест о суштини која је неопходна списатељу у поступку стварања књижевног дјела. Карактеристично је да се, у том смислу, ауторова теоријска визура из списка *Разговор са Гојом*, највећма поклапа или допуњује ставом из списка *Историја и легенда*:

„Код описа ствари, људи или догађаја, треба оперисати само суштинама. Преко облика и њихових мена, али само са суштинама. Треба говорити из средишта ствари које се описују: не са површине, још мање са тачке гледишта читаоца, него из сржи онога што сте изабрали за предмет и што читалац треба да види, схвати и осети”.⁵

Подсјетимо да се сликарство према Андрићевој визури, коју шпански сликар у овом тексту излаже, заснива на некој врсти „згуснутог покрета”, а овај би покрет, зарад умјетничке убједљивости, требало да у себи садржи „збир свих многобројних покрета”. Прецизније: „А природа уметности је таква да није могућно насликати хиљаду ситних покрета... Али сваки уметник који хоће да слика оно што сам ја сликао, присиљен да покаже покрет који је збир многобројних покрета, а тај згуснути покрет...”. И заиста, сагласно начелима феноменолошког приступа анализи, Андрићев јунак упућује на оно што је *суштаствено*, а што треба ликовно преставити, насупрот промјенљивој, нужно пропадјивој *спољашности*, која од „средишта ствари најдаље стоји”. Стога је Гојина „онтолошка” позиција, строго узев, монистичка: „... све што постоји *једна једина* стварност...”.⁶

Чула нас заводе, вели нам Андрићев јунак, да у многострукости појава којима се та *једина* стварност објављује видимо издвојене у засебне светове, различне, различне по особинама и по суштини.

⁵ Иво Андрић, СД, т. 12, стр. 57.

⁶ *Ибид.*

Сагласно овоме је и уочавање до кога нужно води потанка анализа Андрићевог условно теоријског дискурза. Ријеч је о разликовању два проблемска нивоа, од којих првом, попут пресократских мислилаца, припада однос између Једног и мноштвеног а потоњем антрополошко происходјење/поријекло људског покрета, које се ситуира у сферу анималног. Стога је ово суштаствено Једно нагонског поријекла, како је јасно саопштено у Гојином исказу: „Сви људски покрети произилазе из потребе за нападом или одбраном... а тај згуснути покрет нужно и неминовно носи на себи печат свог истинског порекла, напада и одбране, беса и страха.,,

У томе је, увјерава нас Андрићев књижевни алтер его, бит или суштина (његовог, Гојиног) ликовног израза. Уз то, покрет на слици никада није појединачан; он је увек израз мноштвености која се, сагласно законитостима миметичког сликарства, у једном облику/покрету исказује.⁷

Стога: „... што је у једном таквом покрету већи број покрета уткан и збијен, то је покрет изразитији и слика убедљивија. Ето зашто су моји ликови и њихови ставови мрки, често страшни и језиви. Зато што, у ствари, друкчијих покрета и нема.,,⁸ Ако, дакле, сви људски покрети, како смо се увјерили, садрже у себи „печат свог истинског порекла“;⁹ а уколико, надаље, његово поријекло чине напад и одбрана, бијес и страх, онда из тога нужно произилази да Гојино сликарство и не може бити другачије – него сачињено од ликова који су мрки, страшни и језиви.

По себи се разумије да се, строго узев, искази које овдје тумачимо имају односити прије свега на ауторско/Андрићево обликовање једне специфичне (Гојине) ликовне поетике. Али се не мање може

⁷ Уочавамо да се истовјетни *структурни* однос (облик у односу на мноштвено/појединачно) али са *супротним* религијском предзнаком налази у исказу Диона Хрисостома: „Ми вајари морамо дати сав ефекат сличности једним јединим ликом, који мора бити постојан и трајан и да обухвати собом целу природу и својство Бога. Међутим, песници могу унети многе форме у своје песме и дати и приписати својим Иковима покрете, ставове, дела, рећи” (Oratio Olimpica XII, г. 105, ед. Emericus, Braunschweig, 1888, 2. т. У: *Односи међу уметностима*, Београд: Нолит, 1978, стр. 46). Занимљиво је овакво одређење *ликовног* у односу на *пјесничко* у себи сажима истовјетан однос *простора* и *времена*, како га тумачи Лесинг у свом гласовитом *Лаокоону* (1766).

⁸ Иво Андрић, *Разговор са Гојом*, Београд: Удружени издавачи, т. 12, 1981, стр. 20.

⁹ Ибид. стр. 20.

разумијевати и као Андрићево постављање општег проблема теорије умјетничких медија и њихових дистинктивних особености.

Тако, на примјер, аналогни однос мноштвеног и појединачног као нужног услова „убедљивости” сликарског умијећа (који је потанко изложен у *Разговору са Гојом*) налазимо у запису из *Знакова поред пута*:

„Портрет. Да, он заиста стоји преда мном као слика, као редак примерак и прототип разних особина које се раштркане, налазе код хиљада других људи, али врло ретко овако удружене и повезане у једном једином човеку...”¹⁰

Ваља обратити пажњу на прву реч записа: *портрет*, која нас непосредно упућује на ликовни умјетнички контекст. Напомена да „он заиста стоји преда мном као слика...”, уводи разлику између умјетничког и „реалног”, али, свеједно, представљање ваља прихватити, уз сву неопходну условност, као у језику обликован сликарски портрет. Уз то, овде нам је посебно важан термин „прототип”, који се, истини за вољу, не појављује у *Разговору са Гојом*, али се непосредно односи на суштину: на онај „покрет који је збир многобројних покрета”.¹¹

И у запису из *Знакова поред пута* (попут *Разговора са Гојом*) ријеч је о односу мноштвеног и појединачног у сликарској уметности. Али се мноштеност овдје не односи на покрет као физички акт, него на неку врсту антрополошких предиката који се сабирају у појединачном представљању „у једном једином човеку”. Стога портрет јесте „прототип разних особина које се раштркане, налазе код хиљада других људи...”. Сада је јасно да Андрићево формулисање односа Једног и мноштвеног у сликарству нема у виду једино однос према Гојиној ликовној поетици, него да, посредством ове, поставља уопште један од најсложенијих проблема компаративне теорије медија.

Из овога слиједи да се појмовни пар: мноштвено – појединачно, у Андрићевој визури издваја као суштаствен за разумијевање бића слике/сликарства, а да ово разумијевање свагда подразумева и односе сукцесивног и статичног, при чему би се, слиједећи примјерице Лесингову класичну подјелу уметности, могло примијетити да се првим (мноштеност, сукцесивност) баве тзв. временске умјетности, а потоњим (појединачно, статично) тзв. умјетности простора.

¹⁰ Иво Андрић, *Знакови поред пута*, оп. цит., т. 16, стр. 444.

¹¹ И. Андрић, *Разговор...* оп. цит, стр. 20.

Мада је уобичајено теоријско поимање музике као умјетности која постоји у времену (тонални низ, наиме, попут реченица у роману, представља увијек временску сукцесију и само је тако, насупрот ликовној једновремености, могућна његова рецепција), Андрић се поново враћа „зауостављеном времену”, ономе што је у односу на сликарство, примјерице, одређивао појмом „згуснутог покрета”.¹²

Није, дакле, аксиолошка предност музике у односу на ликовне умјетности у томе што је она умјетност која нужно у времену постоји, насупрот ликовним уметностима као уметностима простора.

Предност музике на аксиолошкој лествици уметности садржана је у особитом начину на који се у музици, за разлику од сликарства, „зауоставља време”. А „ово зауостављање времена” у музици, како знамо, „у највишем степену даје илузију зауостављеног времена”.¹³

Аналоган значењски став „зауостављеном времену у музици” налазимо у *Разговору*. Ми стварамо облике као нека друга природа, *зауостављамо* младост, *задржавамо* поглед који се у „природи” већ неколико минута доцније мења или гаси, хватамо и издвајамо муњевите покрете које никад нико не би видео и остављамо их, са свим њиховим тајанственим значењем, очима будућних нараштаја...¹⁴

¹² Али је необично занимљиво да се проблем времена у *Знаковима поред пута* не разматра једино као битан проблем законитости уметничког „представљања”. У овом случају проблем времена постаје Андрићу одлучујући за извођење аксиолошког суда према коме музика (а не сликарство, коме је иста особина примерена) заузима највише место: „Музика зауоставља време. Боље речено, она је та која у највишем степену даје илузију зауостављеног времена. А осим тога, буђење и трежњење - то страшно буђење које у стопу прати сваку илузију - код ње је најмање болно и грубо. Она је у том погледу изнад свих других уметности. На крају, разуме се, изневерава и она.,, (Ибид., стр. 328). По свему судећи, ово је разлог да музика у последњим годинама заузима нарочито место у Андрићевом животу: „Музика заузима последњих година ново и нарочито место у мом животу. Она ми све више постаје насušном потребом и ја је, чини ми се, друкчије слушам и боље чујем и лакше разумем него некад. ‘И кад би дух Божји напао Саула, Давид узевши гусле ударао би руком својом, то би Саул одахнуо и било би му боље, јер би зли дух отишао од њега.’ (Прва књига Самуилова која се зове и Прва књига о царевима, XVI, 23),, Ибид., 265.

¹³ Ибид.

¹⁴ И. Андрић, *Разговор...* оп., цит. стр. 15. Занимљиво је да термин “зауостављено време” по свему наликује аналогним терминима на којима почива поетика филмске умјетности А. А. Тарковског. Нимало случајно, начела сопствене поетике Таковски је изложио у књизи насловљеној *Вајање у времену*, у којој налазимо и једно од одређења овог надасве сложеног појма: „*Време, утиснуто у опипљиве облике и испољавања радње*: то је врхунска идеја филма

У исказу Паола, „Италијана са словенском крви у жилама” и сликара наклоњеног мистици, наводи се двојаки *дуалистички* став. Паоло наине уочава да „између уметника и друштва постоји, у малом, исти јаз који постоји између Божанства и света. Први антагонизам само је симбол другог”. Дуализам између уметника и друштва у контексту је проблема уметника како га промишља Томас Манн (упор. *Тонио Крегер*). Сложенији је, међутим однос божанства и свијета/творевине, ма колико да Андрићев јунак уочава њихову дубинску повезаност. Овим је заправо уведена у основи теза *гностичке* теологије која полази од онтолошког антагонизма Божанства и творевине уколико се ова поима као материја лишена пребивања Духа.

Тако је гностичко становиште присутно у идеји стварања као тежње да се „из мрака непостојања или из тамнице коју представља ова повезаност свега са свиме у животу, да се из тога ништавила или из тих окова отима комадић по комадић живота и сна људског и да се уобличује и утврђује ‘заувек’, кртом кредом на пролазној хартији”.¹⁵

Паолов концепт уметничког стварања али и уметничког дјела садржан је у далекосежном ставу према коме: „Уметник је тако творац нових, *сличних* али не једнаких појава и варљивих светова по којима људско око може да шета с уживањем и поносом, али кроз који се, при ближем додиру, пропада одмах у амбис ништавила.” Ако пажљиво промислимо једну могућу варијанту значења овог става доспијевамо до барем два важна закључка. Први: умјетност, судећи по овоме, представља аутомномну област, која почиња на сопственим принципима. У том смислу ова *аутономија* подразумијева *сличност*, неку врсту аналогije, која међутим, по дефиницији, искључује *изморфију* подражавања (респ. *mimesis*, *imitatio*). Други: умјетност је *привид* (*Schein*), носилац психолошке *обмане*, у чијој суштини је пут, „пропадање” у *ништавило*.

Гојино опонирање упућује на смјер размишљања у коме су супротстављени лично/индивидуално и колективно; ово потоње је највећма присутно у легендама из чега происходи сликарев упут да „треба ослушкивати легенде”. Иако, истини за вољу, нема помена психолошком

као уметности која нас води до размишљања о богатству неистажених извора у филму и о његовој колосалној будућности. На тој идеји сам изградио моју радну хипотезу, и практичну и теоријску”. Андреј Тарковски, *Вајање у времену*, Београд: Уметничка дружина *Аноним*, 1999, стр. 63.

¹⁵ И. Андрић, *Разговор...* оп., цит. стр. 14.

исходишту овог становишта, ваља нагласити да оно представља један од круцијалних ставова аналитичке психологије Карла Густава Јунга.

Легенде, сагласно Гојином увјерењу, представљају трагове колективних људских настојања кроз столећа, и из њих ваља одгонетати, колико је то могуће, *смисао* наше судбине. Није тешко овдје уочити поклапање са дефиницијом архетипа колективно несвјесног, који предестављају, према Гојином сликовитом исказу, наслаге које столећа стварају око неколико главнијих легенди човјечанства. У овоме ваља издвојити посебан значај бајки (упор. „симболичко устројство бајке”), преко којих се да поуздано разоткривати површном духу иначе свагда скривени смисао човјечанства.¹⁶

Основне легенде, које дакле сажимају мноштво њихових варијанти, и у којима је, посредовањем симболичког значења, највећма присутна мудрост колективно несвјесног, према Гојином суду јесу: легенда о првом гријеху, о потопу, о Сину човећјем, о Прометеју и о украденој ватри...¹⁷

У оквиру овако постављеног проблема који, макар имплиците, вриједносно издваја садржаје колективно несвјесног, посебну пажњу мора привући нека врста сакралног чудјења (*светог неразумевања и немог поштовања*) пред оним сто Гоја означава *светом мисли*:

*Јер свет мисли, то је једина стварност у овом ковитлању причина и авети које се зове стварни свет. И да нема мисли, моје мисли која остварује и подржава лик који радим, све би се су рвало у ништавило из којег је и изашло, бедније од сасушене, опале боје платна које ништа не приказује.*¹⁸

Уколико се *свет мисли* разумије као чин свијести: рационално мишљење, онда је савршено јасно да се тиме доводи у питање пре-

¹⁶ Ибид. стр. 25.

¹⁷ Уколико до краја слиједимо премисе аналитичке психологије К. Г. Јунга, показаће се да у дубинској структури несвјесног почивају универзални религијски симболи. А ови надаље неупитно упућују на *homo religiosus* и његовој психолошкој структури иманентном *imago Dei*. Посебан проблем може представљати интерпретација структуре ликова Андрићеве прозе у односу на овај кључни појам архетипске психологије. Али је извјесно да се, примјера ради, у психолошком склопу Андрићеве јунакиње Маре милоснице наводи „друга реалност” као *Imago Dei*, која њеном страдању придаје хришћански религијски смисао. Имам у виду симболичко тумачење Мариног сна који открива дубинску трансцендентну раван личности, упућујући сневача на бит или смисао његовог дјелања.

¹⁸ И. Андрић, оп., цит. стр. 26.

тходно становиште. Јасно је, наиме, да дубинска психологија, која у овоме баштини наследје психоанализе, мишљењу, уколико се оно мисли као рационалност/самосвијест, придаје подређену улогу. Грубо речено: структура мишљења највећма зависи од садржаја несвјесног које је обликовано према начелима колективног наслједја. Према томе, ако се и само ако, „свет мисли”, *grosso modo*, разумијева као мишљење (критичко, рационално), може се супротставити оном ранијем Гојином поимању које у први план поставља традицију колективне мудрости које је у легендама најпотпуније обликована.

Ипак, финале *Разговора*, као да представља директну негацију претходно реченог. Наиме, у завршном дијелу, *мисаоност* и *духовност* у нашем животу одредјује као немоћ (*немоћност*): „... зашто је све што је мисаоно и духовно у нашем животу тако немоћно...”¹⁹ А ова немоћ огледа се у односу спрам свијета који је „царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља, са смрћу као завршетком свега”.²⁰ Већ је овдје јасно да Гоја има на уму радикално дуалну структуру бића чије супротстављене половине чине на једној страни дух (мисаоност) и материја, на другој. Радикалност предложене визуре огледа се у увођењу случаја, насупрот примјеице божанском хтијењу, као узрока да се духовно уопште у материјалном наводи. И посебно истицањем природе идеја које происходе из другог „заборављеног света из којег смо некад кренули”. А овако мишљена радикална супротност духовног и физичког, нужно чини да се свака велика и племенита мисао поима као *странац* и *патник*. Карактеристично је доспијавање до логички конзистентног закључка да је управо по томе „неизбежна туга у уметности и песимизам у науци”.²¹ Судећи по овоме, уметност „открива” праву природу/истину бића духа који у материјалном умјетности пребива. Према овоме, туга и песимизам у умјетности добијају своје утемељено религијско тумачења.

Сада је јасно да да, насупрот претходно радикално формулисаном *монистичком* ставу (супростављеном Паоловом ставу), Андрићев Гоја у завршном дијелу уводи гностички теолошки концепт строгог разликовања тзв. материјалне стварности: Смрти/Зла, и у односу на овај, свијет Духа (Логоса) који у себи носи знаке заборављеног другог свијета коме Дух изворно припада. Тиме се у

¹⁹ Ибид. стр. 28.

²⁰ Ибид.

²¹ Ибид. стр. 29.

поступку разумијевању значења *Разговора са Гојом*, доспијева до неке врсте универзалног семантичког закључка. Универзалног јер се овај, строго узев, може примијенити у поступку тумачења семантичких категорија цјелине Андрићевог књижевног дјела.

А овим се отвара један у основи нов хорзонт семантичког тумачења текста. Сажето речено, има се у виду нужност упоредног религијског приступа тумачењу темељног значења Андрићевог књижевног текста, у коме се семантичка категорија текста: *неупитно ништавило*, као најчешће психолошки или антрополошки атрибут, изводи из свог превасходно трансцедентног исходишта.

Siniša JELUŠIĆ

ANDRIC'S *THE CONVERSATION WITH GOYA*:
THE INTERTEXTUAL POETIC

Summary

The aim of this paper is to present the basic intertextual relations/concepts in Andric's *The Conversation with Goya*. The intertextual interpretation has been 1. Directed to the problem of the specific painting/film structure of Andric's literary text: the principle of the strict perceptions of the „exterior” object side and objects position in the space relations (see: R. Ingarden); 2. The theoretical explication of the Andric text: The aesthetical idea of the specific painting system, creation problem and the difference between Logos/Mind and Matter. Hermeneutic of this problem includes methodology of the religious interpretation which departs of the basic Gnostic theology understanding.