

Станислава ВУЈНОВИЋ

(Београд, Институт за књижевност и уметност)

ХРОНОТОП ЛЕТОВАЊА НА ЈУГУ КОД АНДРИЋА И МАНА

(На примеру: *Смрт у Венецији* и *Летовање на југу*)

Кључне речи: хронотоп, аналогије, интертекстуалност, књижевна еволуција, поетичке сродности, стваралачки поступци, Север и Југ, лепота, самоспознаја.

Апстракт: Употребу истоветног хронотопа у приповеткама *Смрт у Венецији* (1911) Томаса Мана и *Летовање на југу* (1959) Иве Андрића покушали смо да протумачимо са два аспекта: 1) у контексту ширих поетичких сродности и разлика између два писца, и 2) из аспекта самог књижевнотеоријског појма хронотопа, ослањајући се у потпуности на Бахтиново одређење тог појма. Подударања између Мана и Андрића која постоје на плану стваралачких поступака, тема и погледа на свет, као и разлике које је, опет, могуће уочити на истим тим плановима, одражавају се и на конкретне приповетке које су предмет ове анализе, као и на испољавање уоченог хронотопа (названог *летовање на Југу*). Своју основу ова просторно-временска обједињеност приповедака има у мановски схваћеној опозицији између Севера и Југа.

Прихватајући Бахтинову дефиницију да хронотоп представља „жаировски метод одржавања и уметничке обраде освојених делова стварности“, описани хронотоп *летовања на Југу* сматрамо уметничком конкретизацијом проблема самоспознаје човека и његовог суочења са смислом свога постојања. У анализираним приповеткама тај проблем дат је, у складу са тематским доминантама опуса двојице писца, у контексту односа духа према животу (односа кобне одвојености), па је главни јунак у њима нужно човек духа (уметник и научник – историчар).

Током читања Андрићевих дела, као и записа који нису чисто књижевни, асоцијације стално воде ка делима Томаса Мана и његовим есејима у којима је износио своје поетичке ставове. Мостови између ова два писца, тј. између два велика књижевна опуса у две националне књижевности често су једва видљиве али чврсте споне, јер произилазе из суштинских поетичких сродности. С обзиром на чињеницу да је Андрић био пажљиви и одушевљени читалац Манових дела, један од могућих приступа истраживању наведених поетичких подударања јесте испитивање „утицаја“ и одређених стваралачких преузимања (Манових утицаја на Андрића, Андрићевог преузимања од Мана). Ми ћемо се,

међутим, бавити само оним што су резултати ових могућих литерарних деловања и усвајања, уколико они и постоје.

Увођењем појма интертекстуалности у теорију књижевности, питања утицаја, деловања и извора пренета су на други план: значење ових појмова умерено је ка домену креативности и легитимних стваралачких поступака. Интертекстуалност са кореном у Бахтиновом појму дијалогичности имала је различите интерпретације (почев од Кристеве, као творца термина, преко Барта, Ека, Женета...), али су све оне биле јединствене у схватању да је реч о појави која припада самој природи књижевности, а не тек случајности конкретних контаката. Подразумева се и да без таквих контаката нема интертекстуалности и дијалога, али они нису у каузалној вези са нечијим стваралаштвом. Интертекстуалност укључује и читаоца; он је тај који препознаје додиривања, подударана и дијалоге између различитих текстова, и на семантичком и на формалном плану, или на оба плана заједно.

Чини нам се, међутим, да природу аналогије у конкретном случају о коме је реч, између Андрића и Мана, исто тако, ако не и прецизније, осветљава једна старија теоријска поставка. У питању је школа руских формалиста, њихово сагледавање еволуције књижевности и разумевање саме књижевности као система.

Схватајући књижевну еволуцију детерминистички, формалисти су сличности између писаца објашњавали сличношћу њиховог положаја у националним књижевностима којима припадају. Идући својим „природним” током свака фаза еволуције поставља своје „књижевне захтеве”, а писац који баш у том историјском тренутку делује, одговара на те и такве захтеве. Другим речима, *смештеност* у одређени моменат еволуције, сама књижевна ситуација одређује уметничке тенденције и стваралачке поступке појединих писаца.

Овакав став, који превасходно припада Ејхенбауму, делује данас сувише детерминистички и на недовољну меру своди индивидуални креативни удео писца у сопственом делу. Ејхенбаум говори само о „историјској индивидуалности”. Нећмо се, међутим, бавити могућим замеркама које се таквом виђењу могу упутити; важна су сазнања и методолошки модели у проучавању књижевности који су данас применљиви, као и иначе када је у питању рад руске формалне школе. Што ће рећи: ако прихватамо модел „еволуционог” подударана између Томаса Мана и Иве Андрића, то не значи да аналогије између два писца немају и друга објашњења, или да заборављамо на стваралачку индивидуалност. Нека од објашњења смо већ поменули: духовна сродност, интертекстуалност као неминовност сваке књижевне активности, сваког писања (писања у бартовском смислу).

Формалисти су строго раздвајали националне књижевности, као затворене системе, односно таквим су сматрали и њихове

еволуције. „Теоретичари формализма, према томе, не поричу могућност аналогича у развоју различитих националних књижевности, аналогича које објашњавају деловањем истих еволуционих закона у различитим срединама, али строго раздвајају еволуционе низове различитих националних литература, допуштајући само повремена 'подударања' међу њима и 'утицаје' који се објашњавају овим 'подударанима'...”¹

Томас Ман и Иво Андрић заузимају аналогна места у својим националним књижевностима, немачкој и српској. Они су средишње фигуре у прозној књижевности 20. века, изразити су приповедачи и мајстори стила, ствараоци који су се и упркос (Ман), и после (Андрић) искуства експресионизма вратили реалистичком маниру, али сада са новим значењем. Оба писца често се служе поступком симболизације у обликовању својих тема, али избегавају експеримент у прозном изразу (за разлику од већине својих савременика)².

Обојица аутора користе се обликом свезнајућег приповедача у време када је то напуштена форма, форма која се сматра превазиђеном и немоћном да изрази нову слику света. Пишући о кризи модерног романа³ због нестајања оваквог „личног” приповедача, Кајзер је једино у Мановим делима видео обнављање овог поступка (можда и наду за модерни роман). Андрићев пример остаје ван видокруга немачког теоретичара, али додатно потврђује његову тезу. Свезнајући приповедач (кога ће Ман назвати „духом приповедача” у роману *Изабраник*) значио је за двојицу аутора могућност игре: тачкама гледишта и перспективама, временом, значењима. Игра је једно од основних поетичких начела Андрићеве уметности, често и експлицитно образложена, још чешће присутна као тема или један од значењских аспеката његових дела. Сличан положај ова „тема” и поетичко начело има и код Мана. У самом облику свезнајућег приповедача игра је ипак израженија код Мана; код Андрића она је у том погледу мање видљива, присутнија у дубљим слојевима приповедача.⁴

Повлашћено место у делу оба аутора има тема уметника, његове психологије, његовог положаја у друштву и сукоба са светом који је вид трагичне удаљености од стварности.⁵

Притом, не треба заборавити и на разлике и особености њихових развојних путева, као и остварених опуса. Док Ман по-

¹ В. Рибникар Перишић, *Руски формализам и књижевна историја*, посебно издање часописа *Идеје*, Београд, 1976, стр. 99.

² Под савременицима подразумевамо првенствено оне писце који чине магистралну линију развоја књижевности, којој припадају и Андрић и Ман.

³ Волфганг Кајзер, „Настанак и криза модерног романа” (1954), а код нас у *ЛМС*, 6/1965, и „Тко приповиједа роман” (1957) у *Умјетности ријечи*, 1957, пре објављивања на немачком следеће године.

⁴ Тема игре код двојице аутора захтева посебну компаративну студију, сада само истичемо њен значај у подударности „еволуционог” положаја два писца.

⁵ Ово је такође тема која захтева посебну студију, па се на овом месту само назначавача (иако није без важности и за тему којом се бавимо).

чиње да ствара у време када натурализам као правац још увек постоји⁶, Андрић се формира у атмосфери рађања модернизма. Он стасави на великим и савременим делима стране књижевности, и у кругу „младе хрватске лирике“; али и Младе Босне, и све време, као неким паралелним током, упија умеће усменог приповедања и реченицу народног језика. Ман је од почетка утемељен у једној великој националној књижевности, док Андрић мора да тражи свој израз и своју традицију. Истина, и Ман прелази одређени пут, изјашњавајући се испрва за Шопенхауера, Ничеа и Вагнера као претече, док не почне да се повезује са Гетсом, и преко њега са традицијом немачке књижевности; али то је мање заобилазан пут од оног којим ће Андрић доћи до Његоша, Кочића и Вука као својих књижевних претходника. И поред бројних сличности у стиловима два писца, постоји и битна разлика: Ман је разумљивији, и у том смислу више епски приповедач, склон стварању обимних дела; Андрић је сведенији и сажетији у изразу, а то се одражава и на величину дела. Манове приповетке су дуже⁷, у питању су новеле, док Андрић негује кратку причу. Ман ствара и романе епопеје, а Андрић кратки роман и роман као низање приповедака.

Аналогије које је могуће повући између *Смрти у Венецији* (1912) Томаса Мана и Андрићевог *Летовања на југу* (1959), сажимају се, по нашем мишљењу, у јединственом хронотопу, названом, за ову прилику, по наслову Андрићеве приповетке. Посматрајући тај наслов као драгоцен метатекст, посебно с обзиром на Андрићеву суздржаност у смислу експлицитне постике, користимо се њиме као водичем у повезивању наведених приповедака.

Бирањем неодређенијих топова и појмова, Андрић је дао синтагму универзалнијег значења. Занимљиво је да би овај наслов могле да понесу и Манова приповетка коју поредимо: *Смрт у Венецији*, затим *Марио и мађионичар*, као и Андрићева *Жена на камену*. Све су то „летовања на југу“.

Венеција за Мана представља ништа друго до Југ, а тај појам добија код овог писца пуно значење тек као опозиција Северу. Север и Југ су више од географских појмова, декорације или фигуре контраста у Мановом фикцијском свету. Ову „бинарну опозицију“ налазимо најдоследније развијену у раној пишчевој приповести *Тонио Крегер* (1903), а затим и објашњену од стране самог аутора у говору приликом примања Нобелове награде (1929): „Када сам био млад, написао сам причу која се још увек допада младима: *Тонио Крегер*. Прича је о Југу и Северу и њиховој помешаности у једној особи, проблематичној и продук-

⁶ Прва приповетка Т. Мана, *Посрнула*, објављена је 1894. у натуралистичком часопису, *Die Gesellschaft*; дело је било обележено јасним утицајем Мопасана.

⁷ *Short story* присутна је на самим почецима, али ову форму писац напушта већ после прве објављене збирке (*Мали господин Фридеман*, 1898).

тивној помешаности. Југ је есенција сензуалне, интелектуалне авантуре, хладне страсти уметности. Север, са друге стране, представља срце, буржоаски дом, дубоко укореевну емоцију и интимну људску заједницу⁸. Без „југа“ у личности Тонија Крегера, наслеђеног од мајке Италијанке, не би било ни његовог уметничког дара, ни посвећености идеалу лепоте. Очев „северни“ ген чини га поклоником грађанских вредности и реда. Андрић у својој причи преузима ову дихотомију, али је не везује за тему уметника.

Густав фон Ашенбах, јунак Манове приповетке, угледни је грађанин Немачке, уметник, „писац јасне и моћне прозне епопеје о животу Фридриха Пруског“, писац историјских романа, човек у потпуности предан стварима духа. Јунак Андрићеве приче је аустријски професор Алфред Норгес, претпостављамо историчар, јер су хартије које читалац „види“ за његовим столом „табаци са последњом ревизијом његове монографије о Филипу II“. Обојица јунака одлазе на одмор на Југ, и то „летовање“ завршава се по обојицу исто, одласком у непостојање. У Ашенбаховом случају то је једна на први поглед реалистички мотивисана смрт (у Венцији у то време влада колера), у случају професора Норгеса необјашњени нестанак страног туристе у атмосфери поетско-фантастичног.

Стога је кључно питање за смисао обеју приповетки: шта се дешава на летовању. Одговор би могао да гласи: сусрет са лепотом као суочавање са смислом сопственог постојања.

Тема повратка у књижевности увек је била погодна да се јунак, после избивања, вративши се кући, суочи и са самим собом и са стварношћу. То суочавање сада укључује једно ново искуство и одређену дистанцу – који јунаку омогућавају да све сагледа јасније. У том смислу и тема одласка из устаљених оквира (путовање, самоизгнанство, изгнанство, бекство) даје писцу адекватан оквир за причу о самоспознаји јунака. Међутим, *повратак* и *одлазак* не сматрамо темом; они су прецизније дефинисани ако их, прихватајући Бахтинова одређења, назовемо *хронотопима*. Како наводи овај теоретичар књижевности, хронотоп је „центар изражајне конкретизације; отеловљења у читавом роману“. По његовом мишљењу, „сви апстрактни елементи романа – филозофска и социолошка уопштавања, идеје, анализе узрока и последица и сл. – теже хронотопу и помоћу њега се наливају плоћу и крвљу, прикључују се уметничкој сликовности.“⁹ За Бахтина хронотоп представља „суштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности“¹⁰ и хронотоп је тај који „одређује уметнич-

⁸ *Беседе побеловаца*, КУД „Диоген“, Београд, 2001, стр. 45.

⁹ Михаил Бахтин, „Облици времена и хронотопа у роману“ у: *О роману*, превео Александар Бадњаревић, НОЛИТ, Београд, 1980, стр. 380.

¹⁰ Исто, стр. 193.

ко јединство књижевног дела и његов однос према стварно-сти.¹¹

Ако хронотоп *одласка из устаљених оквира*, назовимо га условно тако, посматрамо као ширу и уопштенију категорију, онда се хронотоп *летовања на Југу*, схваћен као измештање из уобичајене, „грађанске“ ситуације у неку „карневалску“¹², може разумети као подврста наведеног општијег хронотопа.

На овом месту нужно је осврнути се на Бахтинову поделу хронотопа и његово схватање о могућностима и начинима на које се више хронотопа уклапа у јединствено дело, јер они налазе своју примену у приповеткама које посматрамо. Бахтин хронотопе практично дели на две велике групе: у једну групу спадају „велики типолошки постојани хронотопи, који одређују најважније жанровске врсте романа на раним етапама његовог развоја“; другу групу чине „мали“ хронотопи, о којима Бахтин говори као о „хронотопским вредностима различитих ступњева и обима“. Ови последњи, јер приповетка као жанр има углавном посла са њима, за нас су од посебног интереса. Велики број хронотопа ове друге групе могао би се назвати *мотивским*, јер сам мотив у одређеним случајевима представља хронотопску вредност (као на пример, мотив сусрета, који је значајан и у *Смрти* и у *Летовању*).

Када је говорио о великим хронотопима романа, Бахтин је уочавао да се у њихове оквире укључују ови мањи, мотивски хронотопи. Исти принцип делује и у случају приповетке. Јер, хронотопи, као што је горе наведено, могу бити различитих *степенa* (Бахтин говори о емоционално-вредносном интензитету) и *обима*. Дакле, један хронотоп делује на највишем нивоу и „обезбеђује“ уметничко јединство читаве приповетке, док се остали хронотопи укључују у њега; они су по правилу мањег обима, али могу да буду већег степена (интензитета).

У приповеткама којим се бавимо хронотоп *летовања на Југу* највећег је обима и остварује уметничко јединство дела; он, међутим, носи и вредносно-емоционални моменат, јер Југ у поезици обе приче није неутралан појам, као ни смисао које у њима има летовање (о чему ће још бити речи). У тај најшири хронотоп укључују се неки мањи. У *Смрти у Венецији* препознајемо и *хронотоп пута* (о чему ће такође бити речи), а у обе приче значајно место заузима изразито емоционално интензиван *хронотоп сусрета*, у овом случају сусрета са лепотом (и с њим повезан *хронотоп прага*, израженији у Мановој приповеди). Посебно је питање да ли оквирни хронотоп приче само укључује оне мањег обима, као што тврди Бахтин, или долази до контами-

¹¹ Исто, стр. 372.

¹² Карневалска атмосфера присутна је у *Смрти у Венецији*, али не и у *Летовању на Југу*; међутим, овај квалификатив ставили смо под наводнике, чиме желимо да скренемо пажњу на то да и ситуација у којој се нашао Андрићев Алфред Норгес, има нека од обележја карневалске ситуације (неважеће званичних норми и закона), али јој по свему другом није ни приближна.

нације свих мањих хронотопа од стране најширег, тј. оног који даје уметничко јединство неког дела. То је проблем који захтева проверу и истраживање на много већем броју приповедака, и других прозних врста, па је на овом месту немогуће и њиме се бавити.

У *Смрти у Венецији* писац даје дужу експозицију пре него што јунак оде на летовање, у којој је садржана и мотивација тога путовања. Угледни грађанин који је добио и почасну титулу „фон”, и који ужива све привилегије једног уваженог члана друштва, бива у једном тренутку обузет жељом за путовањем. Она се кристалузује у њему у тренутку сусрета са непознатим риђим младићем. Ашенбах ће га затећи испред једне „византијске грађевине” украшене „грчким крстовима”. „Странац”, како га доживљава Ашенбах, „никако није био од соја Бавараца”, а носио је капу од лике (асоцијација на неизбежни одевни предмет једног Руса, у романима Достојевског). Читав приказ обликован је тако да код читаоца изазива утисак да је у питању Словен. За једног Ашенбаха то је свакако човек са Југа, али и у кључу поетике самога Мана. Наиме, носилац уметничког гена у јунаковој личности јесте мајчина словенска, источна крв, као што је у *Тониу Крегеру* то била јужна, италијанска.

„Густав фон Ашенбах рођен је у Л., окружној вароши покрајине Шлеске, као син вишег чиновника судске струке. Преци су му били официри, судије, административни чиновници, који су у служби краљу и држави проводили свој дисциплиновани, пристојно оскудни живот. Интензивнија, топлија духовност била је, међу њима, оличена једном, у особи једног проповедника; а бржу и чулнију крв донела је породици, у прошлом покољењу, песникова мајка, ћерка капелника из Чешке. Од ње је наследио ознаке туђе расе и у спољном изгледу. Из брака службено трезвене савесности са тамнијим, ватренијим импулсима поникао је уметник, овај нарочити уметник.”¹³

Исток у Мановој поетици, посебно у овој приповеци, има готово идентично значење као и Југ.¹⁴ Андрић и ово значење прихвата, јер, иако се то у причи изричито не помиње, све указује да је брачни пар Норгес допутовао на словенски Југ.

Југ, као простор на коме се рађа „хладна страст уметности”, зато је право место за сусрет са лепотом, као судар бића са са-

¹³ Т. Ман, *Одабрана дела Томаса Мана, Приповетке I*, приповетку *Смрт у Венецији* превела Аница Савић Ребац, Матица српска, Нови Сад, 1980, стр. 391.

¹⁴ У већ помињаном говору приликом уручења Нобелове награде Ман „хаос страсти“ види као иманентно обележје Истока. О томе говори поводом тешких времена у Немачкој: „Немачка интелектуална и уметничка достигнућа током последњих петнаест година нису остварена у условима који су погодни за тело и душу. Ниједно дело није могло да расте и сазрева у угодној сигурности, али уметност и интелект морали су да постоје и у условима који су били изразито и генерално проблематични, у условима беде, немира и патње, скоро *источног и руског хаоса страсти*, у коме је немачки ум сачувао западне и европске принципе достојанства форме.“ (Подвлачење С. В.)

мим собом. Када се тај простор, који је за човека са Севера удаљено место, место на које се одлази, уједини са временом летовања, тј. дистанцирања и опуштања од свакодневног живота, добија се специфичан хронотоп *летовања на Југу*.

Појава риђег младића у *Смрти* има функцију покретача главног јунака. Пут којим ће Ашенбах поћи покренут овим импулсом одвешће га ка лепоти али и сопственом крају. Исту функцију у *Летовању на југу* имаће две фигуре: један врабац и чичица – продавац у пиљари. Они за Андрићевог Норгеса значе позив на путовање, али метафорично путовање ка, опет, лепоти и сопственом нестајању. Јер, Андрићева прича почиње од тренутка када професор Алфред Норгес и његова супруга стижу у мало приморско место на југу. Стога претходна мотивација путовања не постоји, нити слика професоровог унутарњег живота и његовог места у грађанском, „редовном” свету. У односу на Манову приповетку, Андрић „прескаче” све оно што претходи поласку на путовање, па и сам ток путовања, овде схваћен као хронотоп пута. У овом се огледа једна од поетичких и стилских разлика између писаца коју смо напред навели: Андрић тежи сведеном казивању и приказивању.

Словенски младић и врабац скитница нису само спољашњи покретачки импулси, то јест у томе се не исцрпљује њихова приповедна функција. Они су и симболи дубоких унутарњих мотива, порива који већ постоје и делују у јунацима. Потискивана потреба за слободом, која је последица прихватања конвенција (мало)грађанског друштва, одазвала се првом „позиву”, који су Ман и Андрић симболички приказали помоћу наведених фигура. Разлика је у томе што Ман све и експлицира: Ашенбаха је обузела „жеља да бежи, та чежња у далеко и ново, та жуд за ослобођењем, одбацивањем терета, и заборавом – нагон да се удаљи од дела, од свакидање позорнице једне круте, хладне и страсне службе”.¹⁵ Андрић се, као и иначе у свом стваралачком поступку, задржава на симболици и приказивању. У конкретном случају читалац само сазнаје да „како који дан, посао му [Норгесу] све теже иде од руке. Све га узбуђује. Обична цигарета опија као страст и замори као подвиг.. И његов рад је све чешће и све више прекидан маштањем и занесеним посматрањем морских и небеских даљина”.¹⁶ Разлика је и у томе што је унутарњи порив код Норгеса само то, а код Ашенбаха и „генетски запис”. Јер,

¹⁵ Т. Ман, нав. дело, стр. 389. Поводом овог цитата додали бисмо да се као једна од трајних човекових (уметникових) чежњи у Андрићевој такође краткој причи „Бајрон у Синтри” – јавља „истински тренутак заноса и заорава. “ Поред тога, у истој причи присутан је хронотоп аналоган хронотопу *летовања на Југу*. Андрићев Бајрон такође доспева са Севера на Југ; штавише, човек Севера, енглески песник, уметник, долази у јужну земљу, Португалију, и ту се сусреће управо са лепотом; и преко ње са самим собом.

¹⁶ *Сабрана дјела Иве Андрића, Жеђ*, Удружени издавачи, Свјетлост/Сарајево, Просвета/Београд, Младост/Загреб, Државна zaloжба Словеније/Љубљана, Мисла/Скопје, Побједа/Титоград, Сарајево, 1981, стр. 247.

риђи младић је ознака мајчиног наслеђа, Ашенбаховог словенског/јужног дела личности, испољсна пројекција њега самог.

Опозиција између Севера и Југа у Мановој приповеци делује и на нивоу обликовања хронотопа, 1) како целе приповетке, тако и 2) хронотопичних обележја лика, али и 3) на чисто психолошком, унутарњем плану. Код Андрића она је присутна само на прва два наведена плана, и то из два разлога. Као прво, лик Алфреда Норгеса не представља „проблематичну” мешавину Севера и Југа, па деловање ове опозиције на унутарњем плану није ни могуће. Мешутим, и независно од тога, Андрић у продубљену психолошку анализу, и медитације поводом ње, не улази. Психолошко је у *Летовању на југу* дато само у назнакама, рефлектовано у постско-фантастичним описима природе приказаним кроз Норгесову тачку гледишта, његов доживљај и илузију лепоте предела.

Да су споменуте фигуре изрази унутарњих порива, указује и опис који нам „Ашенбаховог” младића представља као привиђење. Јер, „паде му на ум да види где је човек са шширом од лике, друг овог његовог боравка који ће свакако имати последица. Но није му било јасно куд се део, јер га није могао пронаћи ни на његовом ранијем месту, ни на даљој станици, а ни у самим колима.”¹⁷ Био је то, као што смо већ рекли, пројектован Ашенбахов словенски део бића, Источни, у овом сличају са значењем које има Југ.

Привиђење је и чича из воћарске радње који се Алфреду Норгесу указује као нека врста водича, и који ће га, уз помоћ још једног водича, врапца скитнице, одвести до његовог коначног одредишта. „Зажмури. На умаласаној капији од дима стоји мален и сед човек. Познаје га. То је овдашњи пиљар, од којег његова жена сваког јутра купује воће.... Само је сада нешто свечанији, личи на портрет Филипа II, трепће очима и лаким покретом десне руке позива га да уђе. Оклевајући, улази. Стварно улази у предео који је досад посматрао у перспективи, постаје једно са њим...”

... Море дише. Покрет се преноси на голе камене обале и обрасле планине, на облаке и модро платно неба. Све се креће и спрема да полети. Ма колико изгледало невероватно и немогуће, кренуће и тераса. Ако се не помери она, кренуће он и напустити је, јер он припада оном што се креће... А онај чичица сад је нека врста водича, можда и господара покренутих светова.”¹⁸

У овом детаљу Ман је тај који нас оставља пред загонетком симбола, а Андрић онај који отворено казује да је у питању привиђење и будни сан.

Наведене фигуре имају још једну важну функцију у приповеткама: оне антиципирају суштинске моменте који ће се десити касније. Густав фон Ашенбах заљубиће се у лепоту словенског

¹⁷ Т. Ман, нав. дело, стр. 391.

¹⁸ *СДИА*, стр. 247-248.

дечака, Пољака Тадије, као што је привучен нечим (али не лепотом) застао пред непознатим словенским младићем; Алфред Норгес „одлетеће” у предео лепоте природе, слободан као врабац, како је све време и помишљао.

Разлике између предмета лепоте, тј. предмета заљубљивања, односно заноса, у два приповеткама одговарају разликама између субјеката тог заноса. Код уметника, Ашенбаха, испољила се „ганута наклоност онога који у духу ствара лепоту жртвујући себе, према ономе који сам има лепоту”. Али, и то је лепота у блиској вези са уметношћу. Јер, угледавши четрнаестогодишњег Тадију,¹⁹ „са чуђењем приметио је Ашенбах да је дечко савршено леп.” Ту савршену лепоту јунак не пореди са савршенством које постоји у природи, јер га он, Ашенбах, ту и не налази. Дечаков лик „подсећао је на грчке статуе из најпlemenитијег доба”, а мало затим упоредиће га са скулптуром *Дечко који извлачи трн*. Штавише, Манов јунак, кога на овом месту приповедач назива „гледалац”, дакле, тај гледалац био је уверен „да нешто тако успело није срео ни у природи ни у ликовној уметности.” Ова лепота доживљена као уметничко дело ипак је тако само доживљена. Она припада свету природе, самога живота, од кога се дух трајно и кобно одвојио. Кад јунак буде пожелео (у Андрићевој причи и буквално покушао) да јој се приближи, да је „ухвати”, показаће се сва раздаљина између њега и стварности. Закони стварности, живота, природе (који сви овде представљају синониме) осујетиће јунаково посезање за лепотом. Враћење животу конкретизовано је, другим речима, кроз сусрет са лепотом. Пошто је повратак стварности (животу) немогућ, једино што преостаје јесте одлазак у смрт. Смрт двојице јунака, која заправо и није извесна код Андрића, стога треба да буде схваћена и као симбол и метафора.

¹⁹ Судбоносни моменат сусрета Ашенбаха са дечаком и његовом лепотом, тренутак када им се погледи сусрећу, одвија се на *прагу*. „Из било којег разлога он (дечак) се окрете пре но што пређе *праг*, и како никога иначе није било у дворани, сретеше се његове особено, сутонски сиве очи са очима Ашенбаховим, који је, са новинама у крилу и удубљен у посматрање, гледао за групом.” Јасно је да су овде стопљена два хронотопа: хронотоп сусрета са хронотопом прага. Бахтин истиче управо чињеницу да се хронотоп прага „може подударати са мотивом сусрета, али његово суштинско испуњење је хронотоп кризе и животног преокрета”. И о том преокрету ће бити речи, али као о преображају. Значај *хронотопа прага* у Мановој новели огледа се у чињеници да се он „активира” и на самом њеном крају, дакле на структурно и композиционо повлашћеном месту текста. У последњем опису Ашенбаха Ман казује следеће: „А онај тамо седео је гледајући, као што је седео негда када је први пут, послат као одговор са онога *прага*, тај сутонски сиви поглед сусрео његов.” Овде се свезнајући приповедач фокусира на тачку гледишта самог Ашенбаха, па пред собом заправо имамо последње сећање јунаково, у којем се јавља и сам праг. Треба додати још и то да Бахтин сматра да је „хронотоп прага у књижевности увек метафоричан и симболичан, понекад у отвореној, али чешће у имплицитној форми.” У Андрићевој приповести функцију прага имају „усталасана капија од дима” с које Норгеса зове чича из пиљаре и „каменита ограда терасе” на коју слеће врабац скитница. Тај *праг* прекорачиће Алфред Норгес на свом коначном путу у илузију и нестајање.

За лик Алфреда Норгеса, који је човек духа, али не и специфична његова врста (уметник), адекватнији је, као предмет заноса, једноставан природни предео и његово пространство. Лепота тога предела огледа се, за Норгеса, у илузији слободе коју му пружа. „Ништа се више не противи човеку. Не важи више закон теже ни старе мере и оцене за раздаљину и тврдоћу предмета. Све је измењено и умерено.”²⁰

Значајна подударност у развијању хронотопа у двама приповеткама је и та што *сусрет* са лепотом код оба јунака доводи до преображаја. Занимљиво је да се оба преображаја одвијају у фазама и да се, иако квалитативно различити, завршавају истим исходом. У овој чињеници потврђује се још једном Бахтинова теза да „хронотоп као формално-садржајна категорија одређује (у знатној мери) и лик човека у књижевности; тај лик је увек суштински хронотопичан.”²¹ У овом случају могло би се поставити питање којим хронотопом су одређени ликови Норгеса и Ашенбаха: *летовања на Југу* или *сусрета*²². Пошто два хронотопа делују равноправно (други своју слабост у обиму надокнађује интензитетом), они подједнако обележавају и јунаке; могло би се рећи да су у питању двоструко хронотопични ликови.

Како се Ашенбах и Норгес преобаржавају?

Норгесов долазак на Југ обележен је незадовољством, јер у малом приморском месту ништа не функционише, њему се чини да ту нема „ни реда ни живота” и жели што пре да побегне. Међутим, промена настаје врло брзо: „То јутро им је показало одмах сав сјај и богатство предела и потпуно их измирило са њим. Тиме је почео неочекивани и нагли преображај. Ни трага од јучерашње зловоље, ни помисли на бежање, само жеља да ова лепота потраје што дуже”.²³ Жеља за лепотом прераста исто тако брзо у осећање да се тој лепоти припада: „Освежен пливањем, сунцем и морском водом, он има осећање да је обучен у лаку а свечану, цветнобелу мирисну одећу, и да цвета и расте и сам, заједно са њом и са свим око себе.”²⁴ Осећање ће водити ка привиђењима

²⁰ СДИА; стр. 248.

²¹ Бахтин, наведено дело, стр. 194.

²² Мотив сусрета према Бахтину сам је по себи хронотопичан, јер подразумева да се ликови (и не само ликови) морају наћи у исто време на истом месту. Он напомиње да овај мотив/хронотоп изоловано није могућ и да се увек укључује у конкретни хронотоп који га обухвата (што се потврђује и на примеру наших приповедака). Даље, за нас је значајно и Бахтиново одређење да хронотоп сусрета носи висок степен емоционалног интезитета, јер се и оно манифестује у анализираним приповеткама. И као последње, али можда најважније, Бахтин напомиње да „у различитим контекстима мотив сусрета може добити различит књижевни израз. Може добити полуметафоричко или потпуно метафоричко значење, може, на крају, постати симбол (понекад веома дубок).” Сусрет са лепотом у *Мртини* и *Летовању* има управо полуметафоричко значење (овај нам се израз чини најпрецизнијим), јер се преко лепоте јунак сусреће са сопственим бићем, суочава се са смислом свога постојања.

²³ СДИА, стр. 246.

²⁴ Исто.

ма да се закорачује у саме висине, која смо већ описали. Андрић Норгесова привиђења назива будним сном на тераси. Тај сан се свакодневно понавља и „бубрио је и растао” док није дошао до „своје потпуне зрелости”. То је у ствари био тренутак када је за Норгеса граница између стварности и илузије нестала. Сваки покрет природе чинио му се као позив. И баш је у том тренутку, „као по договору”, на ограду терасе, на коју је био усмерен Норгесов поглед, „слетео крупан врабац, мало рашчупан од ветра. По држању и целом изгледу судећи, то је неки врапчији пустолов и скитница. Учинио је неколико оних брзих и финих птичијих покрета главом, а онда одједном – као да је увидео да је слетео на погрешну адресу! – достојанствено и презриво виноу у висину”.²⁵ Пажљивим читањем описа приметимо да фигура врапца није само унутарњи зов, већ и *изазов* лепоте/илузије за бечког професора. Ово значење остварује се поступком који смо већ назначили као карактеристичан за Андрића и Мана. То је употреба свезнајућег приповедача да би се постигла игра тачкама гледишта (перспективама) и значењима. У иронијској дистанци приповедача према јунаку огледа се, у овом сличају, сва Норгесова удаљеност од живота и пренетост у илузију. У складу са тим, Алфред Норгес одговориће изазову и винути се у простор као врабац скитница.

Насупрот Норгесовом поетизованом преображају, Ашенбахов је гротескан. Пробуђени Ерос, као жудња за лепотом, у реалном животу добиће значење перверзне страсти старца према дечаку. Преображај који полако наступа претвара Ашенбаха у нашминканог и накинђуреног лажног младића, истог оног наказног старца кога је, само нешто раније, срео на путу и који му се гадио. Коначно, и Ашенбаха сустиже смрт у тренутку када више не разликује стварност и илузију, и када му се чини да четрнаестоогодишњи Тађо маше управо њему играјући се на плажи. „Али њему се чинило као да се смеши онај бледи умилни психагог тамо напољу, као да му маше руком; и одвајајући руку од кука, да указује у даљину, да лебди пред њим у безмерност пуну обећања. И као толико пута, крснуо је да га прати.”²⁶ Као и у Андрићевој причи, и овде се јавља водич (као што и сама реч каже: психагог), кога ће јунак слепо следити на кратком путу до сопствене смрти. Сама смрт доминантнија је као тема у Мановој приповеци, што нам открива већ и сам наслов, док је у Андрићевој причи тежиште на теми лепоте и илузије.

На овом месту потребно је рећи нешто више о теми смрти, а на тај начин заправо о *хронотопу пута*, за који смо рекли да је други по доминантности у Мановој новели. Како су, дакле, повезани тема смрти и хронотоп пута? Кратко речено, својом метафоричношћу. Већ смо напоменули да смрт у овим приповеткама може бити прогумачена као метафора неповратне удаљено-

²⁵ Исто; стр. 250-251.

²⁶ Т. Ман, нав. дело, стр. 431.

сти и одвојености духа од живота/стварности. Читав животни пут уметника је кретање у смеру супротном од стварности, а у смеру илузије стварности које сам ствара, и зато путовање које предузима уметник Ашенбах представља само последњу етапу тог метафоричног пута.

Занимљиво је да, говорећи о хронотопу пута, Бахтин наводи пример витешког романа *Парсифал* немачког књижевника Волфрама фон Ешенбаха у ком „реални пут јунака у Монсалват неприметно прелази у метафору пута, животни пут, пут душе...” Додатна занимљивост је сличност имена Мановог јунака са именом писца овог романа о метафоричном путу. *Парсифал* је свакако био Манова лектира, као што је предмет његове пажње била обрада ове теме у истоименој Вагнеровој опери.

Као и хронотоп сусрета и хронотоп прага, и хронотоп пута у Мановој новели има *метафорично* значење, дакле оно могуће значење на које је указивао Бахтин описујући наведене хронотопе. Из свега произилази да и хронотоп који обезбеђује уметничко јединство читаве приче, хронотоп летовања на Југу, такође има метафорично значење. У Андрићевој наглашено поетској приповеци овакво значење хронотопа још је уочљивије. При том, наведени „метафорични” хронотопи истовремено задржавају и свој реалистични карактер. Ово деловање приче на два плана, реалистичном и метафоричном, општија је одлика и Мановог и Андрићевог стваралачког поступка.

Хронотоп *летовања на Југу* обухватио је, у приповеткама које смо укратко анализирали, истоветне људске ситуације и значења која су те ситуације подразумевале (конкретизовао њихов апстрактни смисао). Хронотоп је обележио и фабуларни оквир приче, као и лик њеног главног јунака. У свему *летовање на Југу* испуњава услове једне формално-садржајне категорије каквом је Бахтин дефинисао хронотоп. Полазећи од конкретних хронотопа, који се читаоцу намећу сами по себи, највише својом сликовитошћу, разумевање приповетке водило је право до њеног најдубљег смисла. У томе се потврдила Бахтинова теза којом закључује свој рад о хронотопу, а то је теза да се „сваки улазак у сферу смислова врши само кроз врата хронотопа”.

Истраживање управо описаног хронотопа овде не би смело да се заврши, него тек да почне; јер хронотоп је жанровска категорија која, на овај начин освојене делове стварности, одржава у књижевности и преноси их даље. То значи да би постојање сличног хронотопа у другим делима, посебно исте врсте (у приповеткама), увек подразумевало моменте сусрета, суочења, преображаја и самоспознаје. Даље, блискост и повезаност хронотопа *одласка, повратка, летовања*, који су овде сви схваћени као ситуација човекове измештености из устаљених и уобичајених оквира живљења, ситуација која је заправо хронотоп, захтева такође нов и синтетички поглед на она дела у којима се појављује као фактор њиховог уметничког јединства и целовитости.

Stanislava Vujnović

The chronotope of holidaying in the South in Andrić and Mann

Summary

Accepting Bakhtin's definition of a chronotope as „a genre method of maintaining and artistically dealing with the attained parts of reality”, we consider the above-mentioned chronotope of *holidaying in the South* to be the artistic concretisation of the problem of man's self-knowledge and his coming to face the purpose of his existence. In the stories that are analysed, this problem is presented in the context of the relationship between spirit and life, one characterised by a fateful division, so that the heroes of these stories are necessarily men of spirit (an artist and a historian).

The key role in the shaping of this chronotope is played by the opposition between the North and the South (as a poetic principle in the work of Thomas Mann), but also by shifting the hero outside the established framework of life. *Holidaying in the South* represents the largest chronotope in the given work, the one providing its artistic unity. It also includes other chronotopes, which occupy a smaller area but are characterised by a greater degree of intensity in terms of emotion or value, in particular the chronotope of *encounter* (with beauty), through which the hero attains self-knowledge.