

Кристијан Олах (Београд)

Метафизичка ђуприја*

У раду се осветљавају метафизички аспекти Андрићевог романа *На Дрини ђуприја*. Приступ тим аспектима је следећи: тематски, феноменолошки и, условно, естетски. Тематски аспект показује на који начин се обликује метафизика „одоздоле“, а феноменолошки аспект метафизику доводи у везу са перцептивном интерпретацијом субјекта. На крају рада метафизика се посматра са естетске равни трагичког принципа, као духовне подлоге из које израста фиктивни свет овог Андрићевог романа.

1.

Равни Андрићевог романа *На Дрини ђуприја*, коју прожима метафизичко озрачје, може се приступити на неколико начина, од којих су два најважнија. Први, тематски приступ огледа се у указивању на фикционалну стварност обележену својеврсним духовним искуством, стварност у којој се се реалистичке конвенције протегле у поље оностраног. Други, феноменолошки приступ односи се на метафизичке аспекте дела који су потенцијално присутни у роману и који се активирају приликом читања у садејству са другим елементима.

Кад је реч о тематском приступу, уочава се да је озрачје метафизике локализовано у оним сегментима у којима протагонисти романа приповедају, испредају приче. Да би се разумело откуда ту метафизика, треба одговорити на прече питање: Зашто протагонисти то чине; који је дубљи мотивациони моменат који их нагони да стварају и обликују приповести? Одговор је у дубоком дослуху са Андрићевом имплицитном естетиком и „философијом“, као и онтолошком визијом фикционалног света.

Наиме, јунаци романа о мосту на Дрини – као и других Андрићевих дела – суочени су са падом у – привидан или не – бесмисао историје. Одговор субјекта који је бачен у колоплет једног „негостољубивог“ времена јесте или да на циничан начин прихвати бесмисао, што код Андрића није случај, или да покуша да тај бесмисао у сопственој свести поништи тако што ће

* Рад је настао у оквиру пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

наћи какав-такав смисао.¹ Иако је могуће живети са скептичним или чак нихилистичким односом према постојању смисла – што је искуство модернизма највишега реда – Андрићеви јунаци, у широкој палети карактера и темперамената из којих произлази одређен однос према животу, настоје да нађу истину која би им олакшала бивство у такозваној „лажи“ историјског времена. Стога је њихово причање, то јест приповедање, истовремено смислотворно и истиночежњиво. Истина која се у причању конституише има претензију на метафизички статус. Метафизика је, у том смислу, бег од историје.

Метафизички „бег“ од историје може се условно – али не до краја, упоредити са феноменолошким поступком „враћања самим стварима“. „Бег“ од историје не подразумева одбацивање историјског баласта у егзистенцији, но настојање да се дође до његовог смисла, да се открије истина која лежи у позадини „привидног“ бесмисла. Јер, тек тада субјекат може да прихвати историју, да јој се „врати“. У питању је повратак обогаћен истинотворном перспективом, перспективом која прозира смисао историје. Увид у „суштину“ историје није условљен огољеним погледом на некакав њен „феномен“, већ погледом који потиче из перспективе приче, мита, односно легенде. *Можда је у тим причањима, усменим и писаним, вели Андрић у беседи О ПРИЧИ И ПРИЧАЊУ, и садржана права историја човечанства, и можда би се из њих могао бар наслутићи, ако не сазнати, смисао те историје* (Андрић 1997: 61).

Ако је у причама *садржана права историја*, то је зато што је она у тим причама задобила метафизички смисао. На који начин се у приповести конституише смисао историје и времена који су за ту приповест референтни? Управо уношењем координата које омогућују смислотворну перспективу. То су координате легенде или мита које праволинијску усмереност историје искривљују у реверзибилност митског, архетиповима бременитог временског тока. Легендарне или митске приповести оваплоћују смисао историје на тематској метафизичкој равни. То значи да се у приповест уносе чиниоци који се у историји нису одиграли, али који својим смислом потврђују одређени историјски догађај и тако га допуњују. На тај начин, мит и легенда исправљају „лаж“ историје; без њих, она би била само низ лакуна – празних, бесмислених места.

Приче (или песме) Андрићевих протагониста су корективи историје: *Заборав све лечи, а њесма је најлепши начин заборавља, јер у њесми се човек сећа само онога што воли* (НА ДРИНИ ВУПРИЈА, 91). Приче дејствују тако што историју фикционализују. И више од тога: будући да својим смислом испра-

¹ Метафизика се, отуда, рађа из субјективности. Она „постоји од тренутка када [...] неразрешиво опажамо радикалну субјективност свег нашег искуства и његову вредност као истине“ (Мерло-Понти 1968: 123).

вљају „лаж“ историје, приче се самопроглашавају за „истину“ која у себи садржи метафизички потенцијал – „праву историју“. Хладна објективност историје је неиздржива, али и незамислива; да би се од ње – од њене бесмислене празнине – заштитио, субјекат изнова ствара историју, испредајући причу, без обзира на то што тим чином маскира праву историјску чињеницу; она и не може да буде „права“ зато што јој није подарен истиночежњив смисао из субјектове перспективе. На делу је тематско и семантичко померање чињеница – од бесмисла у историји, до смисла у приповести којом се историја изнова „посматра“ и обликује.

Пример који показује како се историјском „бесмислу“ приписује смисао је онај о погибији и „канонизацији“ Радисава са Уништа, кулчара који је онемогућавао завршетак изградње моста и који је зато био кажњен набијањем на колац. Тај страшни догађај, сагледан из перспективе народа примораног да посматра голготу несрећног сународника – реч је о колективном сусрету са злом – преточен је у легенду. Народ је морао себи да објасни дубљи смисао Радисављеве жртве, морао је да у њој пронађе неку дубљу истину. Јер као таква, Радисављева жртва чинила им се нестварном и лажном. Када су посматрачи увидели да је несрећник на коцу издахнуо, сви су *осећили неко олакшање, као невидљиву њобеду* (На Дрини Ћуприја, 56). То је свест о метафизичкој победи утемељеној у хришћанској вери у васкрсење, свест која се може довести и у везу са косовским заветом. Епизода о несрећном Радисаву, осуди од турске власти и натуралистички представљеном набијању на колац, захваљујући интертекстуалним и архетипским везама са теологијом Великог петка, кристалише овог јунака у христолуку фигуру. У народној свести покојниково тело као да добија метафизичке, светачке примесе, а он сам бива измештен из времена историје у сакрално време (или простор) вечности. Кулминација такве смислотворне перцепције огледа се у казивањима о чудесној светлости која је ноћу обасјавала Радисављев гроб.

[...] жене су причале [...] како ноћу њага с неба обилна свештлост на његов гроб: хиљаде хиљада зајалених свећа које њламсају и грхте, у дујом низу од неба до земље. Виделе су их кроз сузе (На Дрини Ћуприја, 63).

Значајно је да се истина пројављује у причи, односно, захваљујући причању жена. Иако су се касабалијска деца узалудно трудила да остану будна до касно у ноћ како би и сама угледала белу светлост која на хумку пада са неба, приповедач напомиње: *Зашто су ојети њућници, којима није до њоја, виђали неки бео сјај на хумци изнад мостја, враћајући се ноћу у касабу* (На Дрини Ћуприја, 12). Индикативно је да су такозвани очевици – испредаоци прича – странци. У том смислу се и жена, у патријархалној култури, условно може довести у мистичну везу са фигуром странца.

Немушта, безинтересна и због тога неподношљива „истина“ историје поручује да ништа нема смисао, да је жртва неважна и бесмислена; зато се

коригује метафизичким садржајем. Метафизички смисао легенде о Радисаву и његовом гробу има културни значај у једном дубљем смислу: реч је о освајању празног семантичког простора простором који надомешта „лажну истину историје“ сопственом истином. Ако је, дакле, истина приче уједно „права“ истина историје, то значи да је и историја, према Андрићевој романоеској визији, увек конструисана и субјективна.

Занимљиво је да се о интерпретацију сакралног простора наводног Радисављевог гроба отима и турска страна, како би понудила своју визију метафизичке истине. О „феномену“ преузимања или присвајања „туђе“ метафизичке истине, приповедач на једном месту каже:

У тој великој и чудној борби која се у овој Босни вековима водила између две вере, а под видом вера за земљу и власти и своје сојствено схватање живота и уређење света, њиховници су оћимали један друћом не само жене, коње и оружје, нећо и ћесме. И мноћи је сћих ћрелазео овако од једних друћима, као драћоцен ћлен (На Дрини ћуприја, 99).

На основу тог и других примера, може се закључити да приповести представљају архетипско огледало или смисаону призму историјских догађаја, на метафизички начин. Архетипска истина која се пројављује кроз метафизички интониране приповести поручује да је она изнуђена, да је плод неког изгреда. Истина „није никада резултат добре воље“, вели Жил Делез, већ „зависи од сусрета са нечим што нас нагони на размишљање, на тражење истинитог“ (Делез 1998: 18). Субјекат долази до истине захваљујући сусрету са нечим што ремети његову урођеност у привидни мир егзистенције, са нечим што га приморава или принуђује да истини погледа у очи и да је искаже тако да је и други могу схватити на најцелисходнији начин. Али, да би се истина памтила, потребно је да постоји знак кроз који ће она моћи да се пројави.

Народ ћамћи и ћрећричава оно шћо може да схваћи и шћо усће да ћретћвори у лећенду. Све осћало ћролази мимо нећа без дубљећ ћраћа, са немом равнодушношћу безимених ћприродних ћојава, не дира нећову машћу и не осћаје у нећовом сећању. Ово мучно и дућо зидане било је за нећа шћући рад о шћућем ћрошћу. Тек кад је као ћлод шћоћа наћора искрснуо велики мосћ, ћуди су ћочели да се сећају ћојединосћи и да ћосћанак сћварноћ, већшћо зиданоћ и ћрајноћ мосћа киће машћарским ћричама које су оћеш они умели већшћо да ћраде и дућо да ћамћие (На Дрини ћуприја, 23).

Истина у Андрићевој концепцији уметности и стваралаштва има неоспорну, круцијалну важност. Народне приповести и предања у којима се наслућује или, пре, да је смисао историји, показују, на микроплану, пишчеву опсесију налажењем истине. Он, у ЗНАКОВИМА ПОРЕД ПУТА, каже:

У основи желимо само једно: истину. Ослободити се овога хука речи и пробити кроз ову схему слика и доћи до истине, наге, прсте, па ма и смртоносне. После свих јадних прича, иза ћутања самог, отпочинути на тврдом и тамном

тлу, не видети, не дисати, не живети, али последњим пламсајем свести обухватити истину, једино достојанство (нав. према: Шутић 2007: 90–91).

Може се приметити да Андрић истину своди на предмет сазнања, гностичког поимања; он не оставља могућност искуственог заједничарења субјекта са истином, могућност аутентичног живота у заједници са њом. Отуда трагика егзистенције његових јунака: макар истину наслућивали кроз традицијом пренете архетипске слике, они њом не живе; напротив, они и даље живе у трагичној лажи и неаутентичности историје.

Андрићево схватање уметничког стваралаштва подразумева да субјекат никада не може да сазна истину у својој целости, то јест „објективну истину“, будући да је она која лежи у домету његовог сазнајног поља недовољна и ограничена – она је тако само сведена на једно од истина. Стога у Андрићевом опредељењу за стваралачки процес лежи идеал да се земаљска, ограничена истина исправи.

Живот у заједници са истином изван је видокруга Андрићевих премиса, зато што оне полазе од хуманистичких идеала који истину смештају унутар човековог бића, на основу које се премеравају и сагледавају све друге такозване истине, међу којима је и, наравно, она објективна, целовита, Божја истина. При том, „објективност“ истине треба да се схвати у крајње условном смислу: у питању је (интер)субјективна истина којој верујући субјекат дозвољава статус објективности. Она је, дакле, „објективна“ – само зато што се субјекат сложио да буде „објективна“.

Трагика Андрићевих протагониста лежи у томе што су они неспособни да живе истином и што, сходно гностичкој визији света, остају немоћни и поробљени у злу.² У том смислу индикативни су следећи примери:

[...] касабалије не воле да ђамџе зло и не маре да брину брију унајред; у крви им је сазнање да се ђрави животи састоји од самих заџишја и да би лудо и узалудно било муџиџи џа реџка заџишја, џражеџи неки друџи, чврџи и сџалниџи животи коџа нема (На Дрини ђуприја, 113).

Али наши су доживљаџи често џако замрџени и џешки да није чудо џио их џуди џравдаџу учешџем самоџ Саџане, настџојеџи џако да их објасне или бар учине лакше џодношљивим (На Дрини ђуприја, 181).

Неуспех Андрићевих јунака који се труде да „ограничену истину“ свога сопства „исправе“, уједно је, у контексту хуманистичких начела, и неуспех књижевности саме, неуспех уметности. Отуда није довољно да се читалац „сложи“ или да „прихвати“ истину дела које је прочитао; да би био бољи, неопходно је да том истином живи. Док је истина приче само истина сазнања, она је „текстуална“, а не метафизичка истина. Колико год таква истина

² Андрић се доводи у везу са марционистима, према којима је злом обузета и материја сама. „То показује“, вели на једном месту Андрић, „да је живот у својој клици везан са злом, ако није и само по себи зло“ (Џаџић 1994: 108).

по свом значењу и дoметима била универзална, никад не може да буде апсолутна; она је, у контексту својих вредности, само покушај заснивања метафизике одоздоле. Али, не треба кривити Андрићеве протагонисте што живе неаутентично и у нескладу са истином – онтолошка визија света која је у роману понуђена онемогућује било какав идеални склад. Живот и истина морају бити у раскораку, зато што другачије није могуће. Истина је идеал коме се тежи, али живот надјачава истину својим неумољивим законитостима. Са једне стране је истина, ограничена и несавршена, са друге је закон виталности и – разума.

Може се закључити да тематски приступ метафизичкој равни Андрићевог романа даје значајне резултате, без којих би семантика целог дела у великој мери била недовољна или замрачена. Иако је реч о лажној, „текстуалној метафизици“, такву оцену не би ваљало схватити у аксиолошком смислу. Начин на који унутарфикционалне приповести настају, кроз које се садржајем промаљају светлаци архетипских истина, важан је и за разумевање романа у целини. Јер, „метафизичка“ истина којој јунаци теже и којом настоје да објасне бесмисао историје, бесмисао космоса у који су бачени, представља самонаметнути коректив стварности. Шта то значи? То значи да без причања, испредања прича, које у себи прибирају истину живота – захваљујући чему субјекат ту истину може да са зна, али не и да њом живи – живот сам по себи био би безизгледан. Што не значи и да као такав није. Јер, лакше је живети у илузији, драгоцену илузију на којој се темељи смисао виталности, макар она била привид – макар иза ње не постојало ништа.

2.

Андрићеву имплицитну естетичку мисао о књижевности, односно о уметности кроз коју се, у име највиших идеала човечности, наслућује истина у својој огољености, треба имати на уму при феноменолошком приступу роману *На Дрини њуприја*, приступу који осветљава начин конституисања метафизичких аспеката. Јер, шта би огољена истина била до суштина неке појаве, која је предмет феноменолошких истраживања?

Основни, али не и једини, циљ интерпретације овог романа, потпомогнуте феноменолошком школом, усмерен је на мотив или феномен моста. Мост на Дрини је централни мотив и прибирајуће смисаоно језгро свих романескних чинилаца. Задатак феноменолошког приступа је да утврди и опише *суштин*у тог мотива – његову истину.

На почетку романа свезнајући приповедач сугерише да мост има животодавну улогу у касабџи којом је окружен: *Касаба је живела од моста и расла из њега као из своја неунишћивој корена* (*На Дрини њуприја*, 6). Мост

је упоређен са кореном који даје живот бићу које из тога корена израста. За разлику од модерних полицентричних мегаполиса, од античких полиса чији је центар била агора, или средњовековних градова који су се прибирали око цркве (катедрале), у вишеградској касабини мост заузима улогу некадашње агоре, али и, условно речено, сакралног простора. Феноменолошки простор моста је по свом карактеру светован, али не треба да се занемари ни његова сакрална, метафизичка димензија, која на први поглед није толико видљива, али јесте присутна.

Најважнији догађаји у роману одигравају се на мосту или су са њим блиско повезани: Радисављева голгота, Милетова погибија, самоубиство лепе Фатиме, Федуново самоубиство, Ђорканов ход по залеђеној огради, партија карата Милана Гласинчанина са тајанственим странцем, прикивање Алихоциног уха о капију приликом наиласка Аустроугара и тако даље. Не треба сметнути ни навику старих касабалија и политички заинтересоване омладине да се окупљају на такозваној „софи“ код „капије“ на мосту и да се препуштају бескрајним разговорима и сањарењима.

А колико је наших, у току сиволећа и низу нарашћаја, преседело овде зору или акшам или ноћне часове кад се нејиримејно помера цео звездани свод над главом! Многи и многи од нас седео је ту, погнимољен и наслоњен на тврди камен, и при вечитој и при свећлостии на планинама и облака на небу, размрсивао вечно истје а увек на груби начин замршене конце наших касабалијских судбина. Неко је давно тврдио (истина, то је био странак и говорио је у шали) да је ова капија имала утицаја на судбину касабине и на сам карактер њених грађана. У тим бескрајним седењима, тврдио је странак, треба изражити кључ за склоност многих касабалија ка размишљању и сањарењу и један од главних разлога оне меланхоличне безбрије по којој су познати сивановници касабине (На Дрини ЂУПРИЈА, 15).

Утицај моста на судбине и карактере касабалија остварен је захваљујући архетипским „енергијама“ које су присутне, интендиране у његовој такозваној „суштини“. Јер, није питање ко утиче на судбину и карактере људи, већ одакле тај утицај проистиче. Реч је о простору који у себи отелотворује животодавни архетип.

Од велике помоћи при анализи феноменолошког простора вишеградског моста, представљеног у Андрићевом роману, може да послужи књига Гастона Башлара ПОЕТИКА ПРОСТОРА. У њој су анализирани такозване слике „срећног простора“, коме се приписује „хумана вредност“, који се „поседује“, који се „брани од противничких сила“, који је „вољен“ и „хваљен“ (Башлар 2005: 23). На страну што слика Андрићевог моста на Дрини не може до краја да се уклопи у Башларову схему топофилије, на основу сазнања да касабина, заједно са људима у њој, израста, као из корена, из њега, и да он утиче како на њену судбину, тако и на карактере њених становника, читалац се може сложити да је посредни реч о простору који симболише интимно биће – и касабине, али и, још прече, касабалија. А према Башлару, из

топографије интимног бића, у феноменолошком контексту простора као таквог, израња слика куће:

Јер кућа је наш кут у свету. Она је – то је већ често речено – наш први свемир. Она је стварно космос. Космос у правом смислу те речи (Башлар 2005: 28).

Због аналогije куће као космоса, с једне, и моста који предодређује судбину и карактере, с друге стране, од изузетне важности је Башларова феноменолошка дефиниција куће: „Кућа је збир слика које човеку дају основе или илузије стабилности“ (Башлар 2005: 38).

Свакако да мост у одређеним историјским временима, захваљујући силама које су га запоселе, није имао много од кућевне интимности и пријатности. Што не значи да је тада, запоседнут, престајао да буде кућа, у једном дубљем значењу. Особина такве „куће насред друма“, на међи Истока и Запада, која може да пређе у симбол како српског народа и државе, тако и Турака, остављених и удаљених од некада блиских им граница, ирелевантно је у овом, феноменолошком контексту. Мост, као кохезивни простор касабе и свих њених кућа, представља реалну, а не симболичку, позорницу историјских збивања – својеврсни *teatrum mundi*. Бесмисао историје, што је блажи назив за бесмисао зла, није приказан на неком месту у некој касоби која нема свој центар, или на неком простору који се са центром не може повезати, већ сасвим супротно: бесмисао историје и зла приказан је на месту које сугерише да смисао ипак постоји и који се тим смислом историји и злу супротставља. У питању је место које је човек хуманизовао, било којој вери и нацији припадао. То значи да мост, као такав, нема смисао, већ да му је смисао дат. Истина моста има исту функцију као и истина приповести, јер човеку даје смислотворне, архетипске „основе или илузије стабилности“. У свести касабалија, мост на Дрини је у материји преточена прича метафизичког садржаја – отелотворена прича. Утеха или бег од тескобне стварности могући су захваљујући постојању моста. Феноменолошки гледано, и мост је „текст“ – коме се у субјектовој свести даје метафизичко значење.

На дијахроној временској оси фабула Андрићевог историјског романа протеже се неколико векова. Она се укршта са синхроним просторном осом оличеном у слици вишеградског моста. И фабула, и историјско сећање, омогућени су управо његовим присуством. Захваљујући мосту, у смислу феноменолошког простора „куће“, историјско памћење је сачувано, на исти или близак начин на који су то „учинила“ народна причања и приповести. Присуство моста даје метафизичку димензију догађајима одиграним на њему или око њега. Јер, реч је о простору који самим собом конзервира колективно, историјско памћење, као што кућа успева да „пробуди“ давно заборављене навике или покрете укућанина који је дуго из ње избивао. Тако, на један мистичан начин, колективна свест негује памћење о себи захваљују-

ћи „препознавању“ у причи – односно, у простору који има функцију метафизички оваплоћене приче.

Памћење само по себи мора да се лоцира у простору, мора бити изазвано просторним, а не временским знаковима. Временски знакови, уосталом, и не постоје осим као просторни. Време се конзервира у простору; простор чува време, а не обрнуто. Зато, да није моста, који омогућује повезивање садашњости са обалама које леже у блиској или дубокој прошлости, колективно памћење урушило би се и отекло у бездан времена. Мост, као и прича која садржи архетипски преобликовану истину – или „лаж“ – историје, својим постојањем у времену, сталним и непроменљивим, омогућује митско приближавање времена вечности.

Постоји још један феноменолошки аспект без кога се мост тешко може довести у везу са сликом куће. То је сањарење. Наиме, речена „склоност многих касабалија ка размишљању и сањарењу“ – на мосту и ван њега – могућа је управо зато што је мост у садржају њиховог архетипског несвесног доживљен као кућа. Јер, кућа је простор интимности и топлине који субјекту настањеном у њој омогућује да сањари. Занимљива је Башларова хипотеза да субјекат, пре свега, сањари о идеалној („сањаној“) кући, јер кад би се идеална и реална („родна“) кућа поклопиле, сањарења просто не би било, већ само тешких и тужних мисли (Башлар 2005: 73). Сањарењем субјекат транспонује своју жеђ за бесконачним. Сањарење открива субјектову жељу, а са њом и субјекта самог, његов карактер, као и све врлине и мане у којима леже предиспозиције могуће судбине. Јер жеља је, као што се зна, бесконачна; не постоји ништа што својим материјалним остварењем може у целости да је испуни и задовољи. Кућа никада није коначна, она садржи клицу идеалне, у вредносном смислу – бесконачне куће, дакле – самог космоса. Да би субјекат сањарио, важно је да има просторне услове у којима би имагинативним сликама своје уобразиље, односно жеље, могао да се препусти.

Облик моста на Дрини, као и било ког другог моста, заиста тешко може да се доведе у везу са интимношћу и топлином физичког простора куће. Међутим, на њему постоји такозвана „капија“, део моста који је издвојен од пролазног и на коме је могуће да се човек, седећи наслоњен на каменој „софи“ топлој од сунца, препусти мислима док се изнад њега *помера цео звездани свод над љавом*. Тај избачени део моста представља, у ствари, клицу или заматак куће. Према Башларовим философским снатрењима, он би се условно могао упоредити са „углом“ куће, јер „сваки угао у кући, сваки угао у соби, сваки ограничен простор у којем човек воли да се шћућури, да се повуче у себе – све је то за имагинацију једна самоћа, то јест клица собе, клица куће“ (Башлар 2005: 135).

Не треба олако прећи преко чињенице да је мост сам по себи реализација простора идеалне, бесконачне куће. Важан податак који говори у при-

лог томе јесте да је жеља да се мост сагради потекла из сањарења – реч је о епизоди која описује турско узимање „данка у крви“:

Прва слика моста, којој је било суђено да се оствари, блеснула је, наравно још јосве неодређена и мајловића, у машти десетогодишњеј дечака из оближњеј села Соколовића, једној јутра 1516. године, кад су га шуда провели на пућу из његовој села за далеки светли и страшни Штамбол. [...] Тако је он био први који је у једном тренутку, иза склопљених очних кајака угледао чврсту и вишкучу силуешу великој каменишој моста који треба на том месту да настане (На Дрини њуприја, 17, 23).

Феноменолошка анализа моста као куће указује да се ради о метафизичком простору жеље. Пошто га је субјекат хуманизовао, мост је постао идеал човечне аутентичности и истрајавања упркос искушењима историјског бесмисла и зла. Он је, у свести субјекта, материјално оваплоћење метафизичког смисла, то јест Истине. Јер, бесмислу и пролазности може да се одупре и супротстави само нешто што је довољно моћно и дуготрајно и што то може да учини самим својим постојањем – својом истином. Та истина, наравно, није објективна, већ је то истина субјекта који њу приписује битку моста. Стога је то „метафизичка“ истина, али наметнута. У ствари, она због тога и није „метафизичка“, већ „текстуална“, али која жели да буде „метафизичка“, апсолутна.

Мост, као „парадигма живота самог“, сугерише „да уништења нису коначна, да један трагичан крај није крај света, да сваки свршетак има свој поновни почетак“ (Џацић 1994: 111). Митско обнављање или могућност поновног почетка је моменат који мост повезује са метафизичком свешћу преточеном кроз народне интерпретације историјских збивања; само „поновни почетак“ пружа наду – додуше утопистичку и митоманску – да смисао постоји и да у једном новом историјском контексту зло разборитим деловањем може да се надмудри, ако не и у потпуности надвлада. Петар Џацић даје вероватно најисправнију оцену суштине моста као трајности:

Можемо рећи да је Андрићев Мост слика Ја–тежњи. Опсесија трајношћу, непролазношћу, еминентно је андрићевска. По многим одликама Мост је оно што би човек требало да буде. Пролазност, смрт обесмишљају живот. Андрићев човек *тражи* облике који би га заштитили, који би га, да тако кажем, балсамовали у животу и за живот (Џацић 1994: 111).

Човек жели да буде као мост, да „текстуална“ метафизичка истина моста буде његова Истина, у садејству са Добром и Лепотом. Џацић наставља:

Мост је *својеврсна* сублимација тих жеља, отеловљење тих тежњи. Трајност, сталност, узимају облик лепоте (Џацић 1994: 112).

Сваки је касабалија, вели приповедач на крају епизоде о поплави која је задесила и опустошила касабу, *знао да у том њиховом живоју има нешто што одолева свакој стихији и што збој несхваћљивој склада својих*

облика и невидљиве, мудре снаге својих темеља излази из свакој искушења неунишћиво и непромењено (На Дрини ђуприја, 91).

Однос субјекта према феноменолошком простору моста је однос према прошлости, која се приближава вечној садашњости. Отуда и покушај његовог поистовећења са (вечном) истином, у перспективи протагониста. Иако је наметнута интерпретацијом субјекта који мост перципира, метафизичка истина свој легитимитет може да оствари само ако је целовита и вечна, ако није „субјективна“, кратка века, већ мосту налик.

3.

Моменат лепоте као духовног и материјалног облика једне суштине („трајности“), помера феноменолошки приступ проучавања са метафизичке равни на естетску, која би се могла назвати и трагично-естетском. Мехмедпашин наум да на Дрини подигне велелепан мост проистекао је из метафизичког доживљаја тескобе која га је читав живот тиштила и која је свој корен имала у оном дану и на оном месту када су га као десетогодишњег дечака Турци превели несигурном скелом преко реке пут далеке и неизвесне будућности. *Као физичку нелагодност негде у себи – црну ђрују која с времена на време, за секунду-две пресече ђруди надвоје и заболи силно – дечак је ђонео сећање на то место, где се прелама друм, где се незнађе и чамотиња беде збушњавају и шаложе на каменим обалама реке преко које је прелаз шежак, скућ и несигуран* (На Дрини ђуприја, 21). Иако је временом заборавио и тај прелаз преко Дрине, и пуну обалу, скелу и скелецију, црна пруга није ишчезла.

Могло би се закључити да је за настанак вишеградског моста заслужна црна ђруја која је годинама болом распоућености пресецала Мехмедпашино срце, како би се у тренутку пред смрт оваплотила у стварни бол од црној сечиви у грудима. Црна ђруја, која се читав везиров живот обзнањивала сама собом, упућује на једно антрополошки песимистично схватање егзистенције као бесмисленог трајања „обогаћеног“ супстанцом зла. Излаз из затечености у болу и бесмислу у истину и смисао могућ је само стваралаштвом. Мистичним стваралачким преображајем црна ђруја бола постаје светла линија моста. Човечним стваралаштвом мост постаје истина и смисао по себи, дат човеку од човека. Само лепота (у истини) створеног омогућује егзистенцијални сусрет са ништавилом и болом који је претходио стварању.

Врхунско испуњење живота Андрићев протагониста проналази у стваралаштву – у делању које хуманизује и естетизује свет. Рад има вредност само када је усмерен на стварање лепоте која ће, бар накратко, надвладати празнину ништавила. Тако је мутевелија Даутхоца Мутевелић, Алихоџин

предак, сматрао да је *наша судбина на земљи сва у борби прошив квара, смрти и несћајања, и да је човек дужан да испираје у тој борби и онда када је пошитоно безизледна* (На Дрини Ђуприја, 81).

Смисао моста уједно је и животни смисао протагониста; они деле судбину са мостом, будући да су истину којом себе осмишљавају „пронашли“ у њему. Тежња да се сопствени идентитет метафизички утемељи у вишеградском мосту, или на било који начин доведе у везу са њим, извор је трагике и трагичког у роману. Можда најбољи пример за то представља судбина Алихоце Мутевелића (другог – под условом да је мост први – главног јунака романа). Јер, он је у потпуности, на феноменолошком плану, поистоветио сопствене „Ја-тежње“ са вишеградским мостом; он је „хуманизовани еквивалент мосту“ (Рудјаков 1998: 55). Смисао живота, може се рећи, Алихоца проналази у сталности и трајности моста; отуда потичу и његова конзервативна убеђења и супротстављање свакој новини и напретку које разобличује или осећа као лажне. Истину свога бића (егзистенције) он темељи у битку неживог предмета (есенције), односећи се према том битку/бивству као према истинитосном бићу. Истина моста је само пројекција његове властите истине. Мост је покриће Алихоцине жеље да живи у истини сопства.

Алихоцина жеља за егзистенцијалном пуноћом у истини – жеља која га не усређује, будући да је бескрајна и не може да се оствари у коначности једног тренутка – метафизички је утемељена у постојању моста. Али, такво метафизичко утемељење – лажно, „текстуално“ – у догађају истине (бића) као егзистенције прераста у трагику, у којој се одиграва повлачење метафизике са смисаоног хоризонта доживљеног искуства. Илузија у једном тренутку мора да се покаже да је оно што јесте и што је све време била, и да као таква, више не може да пружи никакву утеху. Док је метафизика само илузија, трагика није.

Први Алихоцин сусрет са злом који му је душу испунио, како осећајем смисаоне и истинитосне расцепљености, тако и антиципацијом догађаја који ће се обистинити на последњим страницама романа, одиграо се при уласку аустроугарских власти у касабу. Након што му је болничар Црвеног крста ослободио ухо приковано о дрвену греду која се налазила на капији моста, и након што је прочитао окачен „пријатељски“ проглас аустријских власти, Алихоци је у магновењу бола одједном *било јасно да је свршено са њим, са свима њејовима и свиме што је њихово, свршено једном заувек, али на неки чудан начин: очи љедају, уста љворе, човек љраје, али живоја, љравој живоја нема више* (На Дрини Ђуприја, 144). Проглас којим су се власти обратиле староседелачком народу представља весник новог, квалитативно другачијег времена које треба да наступи у животу касабе. Тако се као један од главних узрока метафизичког незадовољства указује у субјектовој несаобразности са временом.

Сопство почива на идентитету времена. Аутентичан идентитет, односно аутентично сопство, истину свог постојања мере према пуноћи истине оног времена које је саобразно непроменљивом – и стога у свести субјекта најближе истини – поретку вечности. У том смислу, феноменолошки простор моста не само што чува и конзервира време (у виду сећања која искрсавају у свести субјекта), већ он сам јесте, у метафизичком смислу, опросторено време – време дуговеко, својом истином кристалисано у простору. Могло би се, у гностичком кључу, закључити да је време у Андрићевом роману представљено као зло по себи, али како оно не може да се избегне, већ намеће свој ритам животу, истина времена је прихватљива субјекту само ако се својим – у свести субјекта – (преображеним) квалитетом приближи вечности.

Злослутно предосећање новог времена у Алихоци изазива осећај да су се обале сопства и истине неповратно раздвојиле, и да их никакав мост више не може спојити, *јер мост не везује више две обале, и свака има да остаје навека на оној страни на којој се у њом тренућку задесио* (На Дрини Ћуприја, 144). Другим речима, становници касабе остаће или на страни истине која гарантује аутентичност сопства, или на страни новог времена, за које се може подједнако рећи да је „истина“ или „лаж“ и које ће сопство настојати да редефинише, тако што ће да осујети његову стабилност. Тврдоглаво Алихоцино инсистирање на остајању у „старом“ времену и вредностима које је оно изнедрило представља метафизички бег од времена, од историје и њеног бесмисла. Алихоцино „Ја“ поручује да оно може бити аутентично само ако поунутрашњени мост спаја истину тога „Ја“ и сопство које из њега израста. Ако се лакомислено прихвате вредности „новог“ времена, неминовно ће се обале „Ја“ и сопства удаљити, а мост који их је до тада повезивао сам од себе урушити.

Стога, трагично финале романа, када минирани мост бива разорен у жеку Великог рата, може да се протумачи и у нареченом контексту. Време које је зло по себи, у смислу своје историјске димензије, однело је победу над вредностима које су се до тада чиниле вечним и наизглед непроменљивим. У процепу лепоте настала је лакуна ништавила.

Али нека, мислио је он [Алихоца] даље, ако се овде руши, негде се тради. Има ваљда још негде мирних крајева и разумних људи који знају за божји хајор. [...] Све може бити. Али једно не може: не може бити да ће њосе и заувек нештаити великих и умних а душевних људи који ће за божју љубав њодизаити трајне трајевине, да би земља била лејша и човек на њој живео лакше и боље. Кад би њих нештало, то би значило да ће и божја љубав ујаснуити и нештаити са светиа. То не може бити (На Дрини Ћуприја, 393).

Андрићев приповедач, кроз Алихоцина размишљања, тим речима наговештава истинитосни смисао романескног света. Тај смисао поручује да се ништавилу непрестано треба одупирати, и то стваралаштвом – супрот-

стављањем лепоте, субјективне и „хуманизоване“, но ипак, у „текстуалном“ смислу речи, истините и метафизичке. Макар све то била илузија – и лепота, и истина, и метафизика. Важно је стваралаштво. Важан је стваралачки процес, који даје смисао животу, а не сам производ тога процеса. Јер, истина се не открива у делу, па то био и велелепан мост, већ у уметнику-стваралачу. У њему лежи смисао, а не изван њега. Тај смисао, који је истинитосан и метафизички у пуном значењу речи, подразумева подвиг у слободи. Томе сагласно, Николај Берђајев поручује: „У стваралаштву се одоздо, а не одозго, открива божанско у човеку, слободном иницијативом самог човека“ (Берђајев 2001: 76). Пристајање субјекта да се препусти току времена, а не да стваралаштвом у најширем смислу значења њиме овлада, прећутно је пристајање на трајање бића у неслободи и, парадоксално, немању времена. Јер, ко не живи у складу са својом истином, метафизичком истином која је саобразна времену, препушта се да га време понесе и да се изгуби у његовим непредвидљивим рукавцима. Време нема само онај ко је одустао од себе.

Трагика живота, као да поручује Андрићев роман, јесте што је субјекат у историји стављен пред избор: или да живи у складу са временом – са илузијом која му даје привид идентитета, или да живи у складу са собом, при чему ће, на трагичан начин, живети изван времена – у егзистенцијалној илузији. Андрић, са Алихоцом на челу својих протагониста, поручује да је живот у складу са собом „вреднији“, јер је реч о свесном пристајању на трагизам сопствене егзистенције. У тој – и само у тој – тачки, „гностицизам“ романа бива превладан померањем са потребе за сазнањем истине у смеру живљења њом, што утопистички идеал живљења доводи у везу са теургијским смислом стваралаштва.

Алихоцина трагика лежи у томе што је вредност за коју се залаже и коју брани начином своје егзистенције угрожена и надвладана вредношћу „новог времена“, усмерене према слободи живљења у аутентичности. Не може се рећи да је вредност „новог времена“ негативна, напротив; она је итекако позитивна зато што у себи носи „хуманистички“ идеал прогреса, обећање бољег и лагоднијег живота у будућности – на страну што се тај „хуманистички“ идеал претвара у идеологију и илузију која је, у ствари, у роману разобличена као „антихуманистичка“.

Није било много више стварних задовољстава ни, по њихову, више среће него некад, али је несумњиво било лакше доћи до задовољства и изгледало као да свуда има места за свачију срећу (На Дрини њуприја, 213).

Целокућни животи се некуд усмерили, на њо убрзао као што њојочна вода убрзава свој ток нејасно се њо се њреломи, обори низ стирме стене и њриво-ри у слај (На Дрини њуприја, 266).

Свак жели више, њражи боље, или стиреи од њоре. [...] Сав остали свети њражи њласан, узбудљив и немиран животи. Хоће доживљај или одјек њуђих дожи-

вљаја, или бар шаренило, хуку и узбуђење, који дају илузију доживљаја (На Дрини ђуприја, 277).

Природни завршетак свих тих унутрашњих тврзавица била је мисао о смрти која вреба увек на свима крајњим издацима свакој нашеј сна о срећи (На Дрини ђуприја, 343).

Посреди је сукоб двеју вредности. Алихоцина истина, ослоњена о идеал трајности, сталности, дуговечности моста, представља истину која се не „мери“ у односу на неизванстан лик који ће задобити негде у некој будућности, већ у односу на Истину која ће је на крају времена потврдити. То значи да је такозвана „метафизичка“ истина моста антиципација есхатолошке Истине. Али, када је у питању сукоб тих двеју истина као носилаца одређених вредности у времену, тешко се може рећи да је то сукоб једне, метафизичке, и друге, лажне вредности. У перцепцији оних који се декларишу, то тако изгледа, али са полазишта безинтересног посматрача, обе истине су „метафизичке“, односно лажне. Јер, зашто се не би могло говорити и о метафизици прогреса? Дакле, и истина „новог времена“ је позитивна истина.

Макс Шелер сматра: „Све што се може назвати трагичким креће се у сфери *вредности и односа међу вредностима*“ (Шелер 2011: 335). Да би се појавило трагичко, мора доћи до уништења позитивне вредности. „Сила која уништава не сме бити без вредности: и она сама мора бити позитивна вредност“ (Шелер 2011: 336) – и то високо позитивна. На Алихоцином примеру то је очигледно, као што је тако и на примеру свих других трагичких јунака Андрићевог романа. Феноменолошки приступ књижевном делу појам трагичког тако доводи у везу са метафизичким вредностима, пошто је реч о конкретизацији у којој учествују многи елементи. Међутим, Шелер супротставља трагичко и метафизичко, сматрајући да је метафизичко увек интерпретација трагичког.

Ваља се чувати од изједначавања трагичког које се јавља као феномен са метафизичким, религијским и другим спекулативним *тумачењима* тог феномена. Трагичко није дело или последица „тумачења“ света и догађаја у свету: то је убедљив и снажан утисак који на нас остављају одређене ствари – и он сам може да буде предмет сасвим различитих „тумачења“ (Шелер 2011: 334).

На основу тих редова, увиђа се да је метафизичка истина увек само субјективна, смислотворна истина, коју субјекат слободним чином вере и знања легитимизује. Трагичка, пак, истина, јесте једина могућа „објективна“, Божја истина, изнад свих других субјективних, метафизичких, спекулативних пројекција. „Трагичко је, наике, *суштински елемент светмира самог*“ (Шелер 2011: 331). Иако је, међутим, реч о субјективној хипергенерализацији Шелеровог погледа на свет, та мисао би у потпуности могла да се односи и на онтолошку представу Андрићевог фикционалног света.

Тако се, на крају, може закључити да је раван метафизике у роману На Дрини ђуприја интерпретирана раван трагичког. Бег од историје, од време-

на и зла, преточен у причу или мост, као дела уметности која се својом лепотом супротстављају празнини бесмисла, у ствари је ништа друго до бег од трагичког принципа. Принципа који делује тако да, какву год вредност субјекат бранио, мораће у тој животној борби да поклекне и да се преда. Али, то не значи да је борбу изгубио, да је тиме побеђен. Човек не може да буде побеђен докле год не изгуби своју човечност, која, у ствари, и јесте смисао борбе – њен залог. Јер, док се негде нешто руши, на другом месту се гради; стваралачким наумом и делањем човечност тако изнова бива потврђена, а трагичко, у свести човека, бива ублажено метафизичким. На послетку, човекова жеља није ништа друго до чежња за Истином. Роман о мосту на Дрини створио је Иво Андрић из те чежње, бескрајне, и вечите.

Извор

Иво Андрић. *На Дрини ћуџија*. Београд, 1953.

Литература

- Андрић 1997: Андрић, Иво. *Историја и лејенда*. Београд.
- Башлар 2005: Гастон Башлар. *Поетика њросџора*. Прев. Фрида Филиповић. Београд – Чачак.
- Берђајев 2001: Башлар, Николај. *Смисао стваралаштва: ѡкушај ѡѡравања човека*. In: *Изабрана дела Николаја Берђајева – Том II*. Прев. Небојша Ковачевић. Београд.
- Делез 1998: Делез, Жил. *Прусѡи и знаци*. Прев. Иван Миленковић. Београд.
- Мерло-Понти 1968: Мерло-Понти, Морис. *Око и дух*. Прев. Елеонора Мићуновић. Београд.
- Рудјаков 1998: Рудјаков, Павел. *Историја као роман: Иво Андрић, Меша Селимовић, Милош Црњански, Милорад Павић*. Београд – Нови Сад.
- Џацић 1994: Џацић, Петар. „Свет као слика“. In: Милослав Шутић (ур.). *Андрић у свейлу естетике*. Београд.
- Шелер 2011: Шелер, Макс. *Есеји из феноменолошке анѡројолоѡије*. Прир. и прев. Александра Костић. Београд.
- Шутић 2007: Шутић, Милослав. *Злајно јајње: у видокрују Андрићеве естетике*. Београд.

Kristijan Olah (Beograd)

Die metaphysische Brücke

In der Arbeit werden die metaphysischen Aspekte von Ivo Andrićs Roman DIE BRÜCKE ÜBER DIE DRINA beleuchtet. Der Zugang zu diesen Aspekten ist thematischer, phänomenologischer und zum Teil ästhetischer Natur. Der thematische Aspekt untersucht die Art der Gestaltung der Metaphysik „von unten“, während der phänomenologische Aspekt die Metaphysik mit der perzeptiven Interpretation des Subjektes in Verbindung bringt. Am Ende der Arbeit wird die Metaphysik vom ästhetischen Plan des tragischen Prinzips aus betrachtet, d. h. von jener geistigen Grundlage aus, aus der die fiktive Welt dieses Romans erwächst.

Кристијан Олах
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2
11 000 Београд
kristijanolah84@hotmail.com