

821.163.41.09-4 Андрић И.
<https://doi.org/10.18485/kij.2025.72.1.2>

МИЛИЦА Р. МИЛАНКОВ*

Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад

Примљен: 17. 4. 2025.

Прихваћен: 21. 5. 2025.

АНДРИЋЕВ ГОЈА: ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ ИМАГИНАЦИЈЕ И ИСТОРИЈСКОУМЕТНИЧКЕ РЕАЛНОСТИ

У раду настојимо да укажемо на сродности између имага Франсиска Гоје из *Запис о Гоји* (1961) Иве Андрића и сликара којег познаје историја уметности. На тај начин можемо, посредно, стећи потпунији увид и у сличности између пишчеве поетике и естетике арагонског сликара, чија елаборација представља једну од главних теза из традиције тумачења Андрићевих текстова о Гоји. Испитујемо односе Андрићевог и историјског Гоје према легендама, аристотеловској традицији, стваралачком принципу, проблему портрета, уметничким узорима (Рембранту, Веласкесу и природи), контрастима и парадоксима у уметности и животу, те њихово поимање функције уметности. Напослетку сагледавамо Гојин искорак ка модерној уметности као један од главних разлога из којих је Андрић одабрао фигуру шпанског сликара за гласноговорника сопствених поетичких начела. У циљу остварења наведене интерпретативне замисли активирамо поједине теоријско-методолошке претпоставке екстензије текста, те остварујемо неизбежан дијалог с историјом уметности.

Кључне речи: Иво Андрић (1892–1975), Франсиско Гоја (Francisco José de Goya y Lucientes, 1746–1828), *Запис о Гоји* (1961), „Гоја” (1928), „Разговор са Гојом” (1934)

Ликовне уметности у опусу Иве Андрића заузимају привилеговано поетичко место, а скоро увек, као и уметност уопште, имају онтолошку функцију.¹ Онтолошку функцију сликарство остварује у *Записима о Гоји*, објављеним 1961. године у издању Матице српске, који сабирају текстове „Гоја” (1928) и „Разговор са Гојом” (1934), у којима се Андрић „најексплицитније бавио питањима

* milica.milankov00@gmail.com

¹ Уп.: „У Андрићевом делу уопште [...], уметност има значај 'отварања света' – онтолошко значење и онтолошку функцију; [...] једино уметност опстаје под притиском политике и историје а то значи да је она једини прави простор слободе и бесмртности.” (Урошевић 2004: 112)

О Андрићу и сликарству в. Амброзић 1979: 749–764. Ауторка истиче да је писац својим текстовима о сликарству допринео и ликовној есејистици и „савременој анализи сликарске уметности” (1979: 751), те заузео „поетско-психолошки” приступ слици и проблемима слике (1979: 752).

лепоте и уметности” (Раичевић 2022: 167). О жанровској природи ових текстова писано је много. Најчешће се оба текста третирају као есеји (в. Глушчевић 1994: 118; Јеремић 1999: 254). „Разговор са Гојом” је посматран као текст сачињен од елемената античких дијалога и уметничке прозе (Палавестра 1999: 263; Делић 2011: 60–61), „есејистичка прича” (Радуловић 2004: 83), есеј који се отвара према приповеци (Делић 2011: 60, 66) или „естетичко-поетички спис [...] формулисан [...] као медитативно-поетска прича” (Ђукић Перишић 2012: 318), док се у одређеним тумачењима жанровска проблематика Андрићевих текстова вишеструко преиспитује. Такво је тумачење Драгана Стојановића „С ким разговара Андрићев Гоја?”, у којем аутор даје преглед најчешћих одређења жанра „Разговора са Гојом” (1994: 133–134), да би сам одредио текст као солилоквијум приповедача, односно разговор приповедача са самим собом (1994: 134; уп. Ђукић Перишић 2012: 318). Текст „Гоја” Стојановић третира као есеј о Гојиној перспективи из 1927. године „и ништа друго” (1994: 138). Највећи број тумача, међу којима је и Зоран Глушчевић, слаже се да оба Андрићева текста творе јединствену тематско-мисаону целину (1994: 118).²

Посебну пажњу критике привукла је изразита аутопоетичка димензија Андрићевих текстова о Гоји, посебно „Разговора са Гојом”. Скоро да нема тумачења у којем није скренута пажња на аутопоетичке ставове садржане у овим делима, а у већини студија Андрићев поетички кредо постављан је у сам интерпретативни фокус. Тим приликама је истицано како приповедач „Разговора са Гојом”, у којем се огледа писац, проговара о Андрићевим поетичким уверењима кроз лик имажинираног Гоје (Шутић 1994: 39; Глушчевић 1994: 121. и даље; Стојановић 1994: 136; Јеремић 1999: 254–255; Палавестра 1999: 263–264; Ђукић Перишић 2012: 318). Мотивацију за Андрићев одабир историјског Гоје за уметничку транспозицију у фигуру која постаје гласноговорник пишчевих поетичких уверења тумачи су оправдано проналазили у начелним сличностима између Гојине естетике и Андрићеве поезије (Шутић 1994: 34; Глушчевић 1994: 124–125; Стојановић 1994: 133; Јеремић 1999: 256–259; Палавестра 1999: 265). Будући да приповедач „Разговора са Гојом” проговара о нечему што је за њега самог, односно за његовог творца, важно, он за своје исказе проналази потпору у гласу Другог, који је нужно њему по нечему суштински сродан (Стојановић 1994: 136).³

На трагу доживљаја текстова „Гоја” и „Разговор са Гојом” као делова кохерентне идејне целине, као и става да „Андрић не говори искључиво о себи поводом Гоје, [...], него изналази оне тачке сродности које омогућују идентификацију” (Глушчевић 1994: 126), чини се важним указати на конкретне примере из Гојиног дела и његових личних ставова о стваралаштву, како би се из новог угла поткрепила идеја о (не)посредној вези између Гојиних естетичких ставова и Андрићевих (ауто)поетичких исказа. Потпунији увид у сродности између Гојине

² Уп. са становиштем Тихомира Брајовића да се два текста могу читати „као одвојене, аутономне творевине, али исто тако, чини се, и као тематски 'диптих' своје врсте” (2012: 535).

³ Предраг Петровић скреће пажњу на то да Андрић у неколиким есејима и аутопоетичким текстовима „прави поређења са сликарством” пишући о књижевним темама (2012: 560).

уметности и Андрићеве поетике можемо стећи указивањем на подударности између *историјског* и на њему заснованог, али и у складу с Андрићевим (ауто)поетичким ставовима уобличеног, *имагинираног* Гоје из „Разговора са Гојом”. Тако ће разлози за Андрићев одабир историјског Гоје за своју аутопоетичку фигуру у целокупним *Записима о Гоји* бити расветљени из новог угла. Наш задатак зато није анализа елемената Андрићеве прозе у којима се запажају карактеристике сродне одликама Гојине уметности. Таквим елементима је већ посвећена велика пажња, а могу бити и предмет засебне студије. У средишту наше пажње наћи ће се односи Андрићевог и историјског Гоје према легендама, аристотеловској традицији, стваралачком принципу, проблему портрета, уметничким узорима (Рембранту, Веласкесу и природи), контрастима и парадоксима у уметности и животу, те поимање функције уметности. Напоследку ћемо сагледати слојевити феномен модерности Гојине уметности, који је, сматрамо, један од главних разлога из којих је Андрић одабрао фигуру арагонског сликара за гласноговорника сопствених поетичких начела. Остварење овакве интерпретативне замисли позива на активацију појединих теоријско-методолошких претпоставки екстензије текста (в. Вранеш 2022: 43–45, 365–434, нарочито 376, 385–386, 392–393, 399–400, 412, 418, 424, 427; Вранеш 2023: 79–80, 172 и даље). Таква екстензија подразумева драгоцену „удео имажинације критичара”, те проширује „алузивни капацитет” дела „смисленим искорацима у културну историју” (Вранеш 2022: 376), који почивају на слободи тумача да сам формира екстензију текста (Вранеш 2022: 400). У случају нашег истраживања, искораци ове врсте обавезују на навођење опсежних коментара и цитата из области историје уметности, дисциплине која с историјом књижевности по много чему не само да треба већ и мора оствари(ва)ти вишеструки дијалог.⁴

Легенде. Аутопоетички исказ из „Разговора са Гојом” којем је у тумачењу ма посвећено много пажње јесте „Гојин”⁵ исказ о важности легенди – „треба ослушкивати легенде, те трагове колективних људских настојања кроз столећа и из њих одгонетнути, колико се може, смисао наше судбине” (Андрић 1961: 65). Мада представљају једну од упоришних тачака Андрићеве целокупне поетике, према неким тумачима Андрићевих *Записа о Гоји*, легенде, као средство одгонетања смисла историје и људске судбине, не чине и саставни део Гојине естетике (в. Јеремић 1999: 259–260). Тумачи Гојине уметности ипак проналазе у

⁴ Екстензија романа *Мајстор и Маргарита* у интерпретацији Бранка Вранеша спроведена је уз уважавање „улог[е] имажинације у процесу тумачења”, односно онога што се не заснива „ни на генези текста, ни на самом тексту, па чак ни на контексту, колико на свему ономе што долази после текста, када је рад тумачења увелико отпочео.” (Вранеш 2022: 376) Премда ће и нас тумачење обавезати да „напусти[мо] утабане стазе читања књижевног текста” (Вранеш 2022: 386), стазе којима намеравамо да пођемо – стазе историје уметности – свакако су постављене самим Андрићевим текстовима о Гоји, односно њиховим контекстима.

⁵ Име сликара стављамо, угледајући се на поменути текст Драгана Стојановића (1994: 133–140), под наводнике јер фигуру сликара третирамо као и Стојановић, као „призван[у] сен” (1994: 134), дакле, не као историјског, већ имажинираног Гоју. Имагинирани Гоја заснован је на историјском, али преобликован у складу с Андрићевим (ауто)поетичким исказима.

његовим сликама наслаге слојева легенди, на којима почива читаво човечанство. Један од најочитијих примера присуства трагова легенди у Гојином сликарству представља чувена слика *Трећи мај 1808.* (1814). Историчари уметности препознају на овој слици рефлексе легенде коју помиње и Андрићев Гоја у „Разговору са Гојом” – оне „о Сину човечијем, распетом за спасење света” (Андрић 1961: 66).⁶ Слика *Трећи мај 1808.* упризорује крајње последице побуне Шпанаца у Мадриду против француске власти, односно Мараове наредбе да се погубе све шпанске патриоте и сви наоружани Шпанци (в. Батикл 1994: 99). Гоја на платну упризорује тренутке непосредно пред саму палбу. Фигура у средишту пажње посматрача представља побуњеника којег је, јединог, сликар одабрао да представи у белој кошуљи – она као да сама еманира светлост (Старобински 2009: 366). Побуњеник одаје утисак крајње немоћи, с рукама раширеним и подигнутим високо у ваздух. Снажну светлост ове фигуре Старобински тумачи у симболичком кључу, а осуђеног на смрт пореди са распетим Христом⁷ – „тај побуњеник простачких црта одједном поприма архетипску димензију Човека увређеног и пониженог од човека” (Старобински 2009: 366). Универзалност и општост подтекста Гојине слике измешта приказани догађај изван конкретног историјског контекста и упућује на уметникову оријентацију ка легенди која сведочи о Богочовековом страдању од човекове руке, али и о људској духовној слободи (в. Старобински 2009: 366), на којој се у сваком смртном човеку заснива латентна природа Богочовека.

АРИСТОТЕЛОВСКА ТРАДИЦИЈА – ОДНОС УМЕТНОСТИ И СТВАРНОСТИ. Андрићев Гоја и историјски Гоја слични су и по томе што се ослањају на аристотеловску теорију уметности. У „Разговору са Гојом” сликар вели:

По проклетој муци и неупоредивој дражи овога посла ми осећамо јасно да од неког нешто отимамо, узимајући од једног тамног света за други неки који нам је непознат, преносећи из ничега у нешто што не знамо шта је. Зато је уметник „изван закона”, одметник у вишем смислу речи, осуђен да надчовечанским и безизгледним напорима *допуњује неки виши невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви*, у ком би требало да живи целином свога бића.

Ми стварамо облике, *као нека друга природа*, заустављамо 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 будућих нараштаја. И не само то. Ми сваки тај покрет и сваки поглед појачавамо једва приметно за једну линију или једну нијансу у боји. То није ни претерано ни лажно и не мења, у основи, приказани феномен, него живи уз њега као неки неприметан али сталан печат и доказ да је овај предмет по други пут створен за један трајнији и значајнији живот [...] (Андрић 1961: 50–51 – наш курзив)

Посебно је важна идеја да уметник „допуњује неки виши невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви”. Виши ред одликује свет уметности, док нижи влада у објективној стварности, у пролазном свету из којег уметник захвата

⁶ Наводимо пример у којем се легендарни слој запажа *испод* историјске површине. На *директном* упризорењу хришћанских садржаја заснива се Гојино религиозно сликарство, које заузима значајан део сликаревог опуса.

⁷ В. и: Симонс 2010: 265.

грађу (Делић 2011: 68). Свет уметности се и у Аристотеловој теоријској мисли диференцира од објективне стварности, односно уметничко дело приказује „потпун[у] јединствен[у] целин[у]” која „превазилази стварност” јер је „пуно оваплоћење типа, идеала, парадигме” (Ђурић 2015: 50).⁸ Проблем односа уметности према стварности јесте централни проблем „Разговора са Гојом” (Шутић 1994: 36, 65). Имаго сликара заступа тезу о аутономији уметности (в. Шутић 1994: 61; Делић 2011: 68)⁹ и уметничку истину поима у складу с аристотеловском идејом о универзалности и општости уметности, која је у стању да, подражавајући саме идеје (Ђурић 2015: 47, 50), открије и предочи „једн[у] дубљ[у] и истинитиј[у], непролазн[у] стварност” (Милосављевић Милић 2018: 435).¹⁰ Андрићев Гоја заиста говори као творац уметности која се помаља из емпиријске датости и надилazi је, оваплоћујући се „у ново постојање” (в. Амброзић 1979: 761).

„Гоја”, на трагу аристотеловске идеје да уметник наставља тамо где природа стаје, тврди да уметник ствара „као нека друга природа”. У Андрићевом тексту, међутим, долази до радикализације аристотеловске мисли. Паоло, чији су искази последица вишеструког посредовања Андрићевих аутопоетичких начела, уметника, ту другу природу, пореди с нечастивим.¹¹ Уметник ствара предмете „по други пут [...] за један трајнији и значајнији живот”, попут Антихриста, који ствара „са већом вештином и више савршенства” него Бог (Андрић 1961: 51). Идеја о демонском пореклу уметности утемељена је у тератолошком концепту уметности, који представља крајњу радикализацију концепта „стварања подражавањем [...] и са њим скопчаним појмо[м] [...] уметничке истине” (Вукићевић 2021: 155).

Да је историјски Гоја такође био наклоњен једном аспекту аристотеловске традиције, на теоријском плану показује, између осталог, сликарев текст

⁸ Уп.: „[П]оетско стварање [...] почива на једној 'идеји' која се не може схватити чисто рационално; оно је она визија целине која открива човекове могућности, распоређујући их и дајући им нову форму. На тај начин [...] уметничко дело се одваја од свакодневне стварности” (Граси 1974: 149). И: „Уметничка 'појесис' јесте посебна врста стварања, при коме из нечега – материје – преко нечега – форме – настаје нова реалност, то јест целокупно дело као јединство материје и форме. [...] Пошто уметност открива све 'могућности', она непрекидно посведочује људску способност трансцендирања.” (Граси 1974: 150)

⁹ У заступању тезе о аутономији уметности Катарина Амброзић види пишчево прихватање савремене теоријске поставке (1979: 752).

¹⁰ Уп. чувено место из Аристотелове *Поетике*: „Са гледишта уметности више важи оно што је вероватно а немогуће неголи оно што је могуће а невероватно. Па мада је немогуће да у ствари има онаких људи како их је сликао Зеуксид, ипак се може одговорити да је боље тако и приказивати, јер идеал треба да превазилази стварност.” (2015: 106 – наш курзив) В. и: Бучер 1951: 150–158; Граси 1974: 136–137.

¹¹ Паоло посредно остварује дијалог са концептом уметника као другог Бога, теоријски развијеним у ренесанси (в. Бузма 1993: 17–34; Гилберт/Кун 1969: 156–157). (Снежана Милосављевић Милић подсећа на ренесансну традицију пишући о роману *Омерташа Латас* и есеју „Разговор са Гојом” – 2018: 432) Ипак, док поређење уметника и Бога у ренесансној мисли има доминантно позитиван предзнак, у „Разговору са Гојом” долази до модернистичког превредновања ренесансног концепта, и тежња да се пролазне ствари овога света овекоче прибиљава уметника не Богу, него Антихристу, јер се супротставља бојжој промисли.

објављен 6. фебруара 1799. године о *Каприцима*, у *Мадридском дневном листу*. У њему Гоја, између осталог, теоријски елаборира свој став о односу уметности и стварности, као и свој стваралачки принцип:

Публика довољно познаје лепе уметности, те јој се не мора истицати како аутор није намеравао да у својим композицијама сатиру усмери ка личним манама било ког појединца. Таква партикуларна сатира поставља велика ограничења уметниковом таленту, а и *погрешно поима начин на који се подражавањем постиже савршенство у уметности*.

Сликаство (као и поезија) [...] у једном једином замишљеном бићу сједињује околности и нарави које Природа представља у многим бићима, и управо вештим извођењем овог збира се постиже *истинско подражавање, које доброг уметника чини инвентивним и раздваја га од покорног кописте*. (Симонс 2004: 258–259 – наш курзив; прев. М. М.)¹²

Гојино ослањање на аристотеловску мисао огледа се у идеји да уметност не приказује партикуларно, појединачно, и не представља просто копирање стварности. Афирмација идеје истинског подражавања, које подразумева приказивање општег, и његово диференцирање од покорног копирања откривају да је историјски Гоја, као и Андрићев, наклоњен аристотеловском поимању мимезиса, односно аристотеловској тези о универзалности и општости уметничког дела.

СТВАРАЛАЧКИ ПРИНЦИП. Посебно важну сличност између Андрићевог и историјског Гоје представља поимање стваралачког принципа. Уколико историјски Гоја постиже „истинско подражавање” и праву инвентивност *сједињавањем*, односно *збирањем* одабраних елемената из природе, у „Разговору са Гојом” имамо шпанског уметника констатује како сликар који жели да прикаже покрет мора да прикаже „*збир* свих тих многобројних покрета, а тај *згуснути покрет* нужно и неминовно носи на себи печат истинског порекла [...]. И што је у једном таквом покрету већи број покрета *уткан* и *збијен*, то је покрет изразитији и слика убедљивија.” (Андрић 1961: 58 – наш курзив)¹³ „Згуснути покрет” је, дакле, гарант прегнантног уметничког ефекта. „Гојина” интерпретација стваралачког принципа открива природу поимања саме уметничке истине – „Гоја” се ослања на аристотеловску мисао о уметности као дубљој, непролазној стварности, која не тежи да верно репродукује појединачно, него да постане носилац универзалних истина (Милосављевић Милић 2018: 435). Механизам *збијања* материјала Андрићев сликар одређује посредством ткалачке технике своје тетке, која је у његовом сећању остала упамћена по речима: „Збијај, збијај то боље!” (Андрић 1961: 63). Ову девизу имао је „Гоја” на уму приликом стварања, „сабијајући”, сажимајући уметнички израз у циљу превазилажења необузданог маштања и дефинисања једног „подвучено[г]” места на платну, „које дочарава илузију стварности” (Андрић 1961: 64).

¹² Жанета Ђукић Перишић наводи да се Андрић ослањао, између осталог, на сликареву преписку (2012: 317), а претпоставку да је писац имао увид у Гојина писма поткрепљује чињеница да у есеју „Гоја” даје наводе из неких писама (Андрић 1961: 21–39), којима подупире или мотивише своја запажања.

¹³ О квалитету тих покрета биће речи касније у раду.

ПОРТРЕТ. „Једно место” на слици, „једино важно и одлучујуће, као потпис на меници”, које настаје *збијањем* уметничког материјала и „дочарава илузију стварности” (Андрић 1961: 64), од нарочите је важности у портретној уметности. „[Е]стетичко-онтолошко” промишљање суштине портретне уметности (Јовић 2004: 94) заузима значајно место „Разговору са Гојом”. То „подвучено” место (Андрић 1961: 64), према „Гоји”, представља онтолошку срж портретисане личности. „Згуснути покрет” на успешно оствареном портрету у себи „сажима читаву једну егзистенцију и открива њену судбину” (Јеремић 1999: 257), те чини представљену личност „изразитијом, пунијом” (Делић 2011: 79).

Императив осмишљавања једног битног и симболички бременитог момента на сликарском платну лишава уметника потребе да портрет „употпуњује” другим фигурама, предметима и симболима који би портретисану личност, наводно, додатно дефинисали:

Има један нарочито тежак задатак код израде портрета, једна велика мука сликарева, а то је: издвајање лика из свега онога што га окружује и везује за људе и околину. То *ослобађање* једног лика опет је, што би рекао онај мој Паоло, једна врста антихристовске акције, једно противстварање. Цео пут којим је ишла судбина модела ми пређемо поново, само у противном правцу, док лице на које смо бацили око не изведемо на чистину на којој га поставимо само самцито, као на губилишту. И тек ту, ми га поново стварамо.

[...] [Н]асликани људски лик је сам, окован, издвојен, једном за увек, јер портрет нема оца ни мајке, сестре ни детета. [...] Док нас гледа живим очима, он већ представља бивши живот, угашен да би могао трајати. (Андрић 1961: 59–60)¹⁴

Концепција „апсолутне усамљености” у контексту уметничке теорије могла би да означава „негацију функције простора у односу на фигуру – простора као конкретног обележја егзистенције једног облика у стварности” (Амброзић 1979: 758). Сликарев избор да на овај начин упризорује људе открива његову тенденцију да занемари сваки спољашњи фактор који не остварује непосредну везу са ликом и загледа се дубоко у унутрашњост човека и у њој открије његову суштину, коју потом преноси на платно. Андрићев сликар тако прилази портрету не као податку историјског тренутка, већ као новоствореном бићу,¹⁵ односно пажњу не посвећује човеку „са слике”, него самом насликаном лику (Амброзић 1979: 756). Стога „слика није само портрет, она је у свом уметничком преображају и нешто друго и више, нешто изван лика који је на њој представљен, те је дословна сличност са моделом, за простор њених духовним вредности, сасвим неважан податак.” (Амброзић 1979: 757) Штавише, „уколико је индивидуална независност оствареног дела израженија, утолико је оно изразитије као нова живећа стварност” (Амброзић 1979: 758). Историјски Гоја је такође сугерисао оком невидљива својства портретисаних, саму суштину њихових личности, разоткривајући тајне бића вешто скриване од света (в. Де Салас 1984: 18, 165).

¹⁴ О латентној блискости између Гојине елаборације портретне уметности, која подразумева извесно противстварање, и филозофских становишта Оргете и Гасета о дехуманизацији уметности в. Петровић 2012: 560.

¹⁵ Катарина Амброзић запажа да се писац на овај начин усаглашава са савременом уметничком теоријом.

Бројне утицајне личности које је портретисао делују на његовим платнима не-обично рањиво, као да су изведени „на чистину”, јер је сликар разобличио њихове таште тежње, богатство и моћ, и тиме истакао крхкост људског постојања (Симонс 2010: 102).

Сваки покушај Андрићевог Гоје да на портрету изврши минуциозну психолошку студију завршава се осликавањем ликова који су „мрки, често страшни и језиви” (Андрић 1961: 58). Разлог томе лежи у чињеници да је *згуснути покрет* на портрету прожет сугестијама многобројних покрета „напада и одбране, беса и страха”, јер „друкчијих покрета и нема” (Андрић 1961: 58). Сликарева намера да продре у унутрашњост лика и ликовним језиком ту унутрашњост верно уобличи чак неретко резултира увидом у „минут рођења и самртни час” (Андрић 1961: 68). Сличне тенденције историчари уметности су запазили на Гојиним платнима. Наговештаје смртности садрже Гојини портрети чак и оних социјално и политички најмоћнијих појединаца (Симонс 2010: 130), који су, као по правилу, представљани уз уважавање симболике одевања, елемената ентеријера и предмета који би требало ближе да одређују личност и статус портретисаног (Симонс 2010: 107–116, 121, 124, 131–132). Испод декоративне површине оваквих и сличних портрета уметник ипак износи „на видело нешто недокучиво и страшљиво, понекад чак и извесну окамењену агресивност, могућу мржњу” (Старобински 2009: 355). Ова својства проистичу из Гојиног чувеног и немилосрдног реализма (в. Симонс 2010: 102, 121), који открива сликареву тежњу да кичицом забележи и најмање, али и најсугестивније детаље на људском лицу (в. Симонс 2004: 196; Симонс 2010: 120). Ти детаљи доприносе изразитој експресивности Гојиних портрета (в. Де Салас 1984: 162), јер одражавају „понор[е] душе”¹⁶ (Бихаљи-Мерин 1961: 10–11), али и ритам времена, односно Гојину замишљеност над пролазношћу, која обухвата и његове портретисане и њега самог (в. Симонс 2010: 130):

Желим да знам како изгледаш: јеси ли згодан, отмен или неуредан? Пушташ ли браду, имаш ли све зубе, је ли ти нос већи, носиш ли наочаре, ходаш ли повијен, јеси ли поседео? *Је ли време прошло подједнако брзо као и у мом случају?* Ја сам остарио, имам многе боре и не би ме препознао, осим по мом прџастом носу и упалим очима [...]. (Симонс 2004: 196 – наш курзив; прев. М. М.)¹⁷

РЕМБРАНТ, ВЕЛАСКЕЗ И ПРИРОДА. Гојин уметнички сензибилитет, који подразумева истанчан осећај за детаљ и људску психологију (в. Де Салас 1984: 95), многоме је заснован на уметниковим узорима. Андрић не пропушта да их наведе у првој фусноти у есеју „Гоја” (Андрић 1961: 23): „Доцније, као зрео човек и признат уметник, Гоја је рекао да је у животу имао три учитеља: ’Веласкеца, Рембранта и природу’.” (уп. Батикл 1994: 28) Андрићева фуснота надовезује се

¹⁶ Тежња ликовног уметника да сугерише стање душе и осећања портретисаног позната је још у античкој традицији (Гомбрих 1980: 84), коју је наследила и надоградила ренесансна теорија уметности (в. Брајовић 2009: 96–110). Иста тенденција присутна је и у потоњим вековима, од барока (в. Рембрантово (ауто)портретно сликарство – в. Гомбрих 1980: 391) надаље.

¹⁷ Одломак је преузет из Гојиног писма (1787) упућеног пријатељу Мартину Сапатеру, чији је портрет сликар израдио три године касније (в. Симонс 2010: 120).

на параграф о животу Сарагосе оног доба: „Живот тадање Сарагосе са својим *јарким осветљењима* и *дубоким сенкама* привлачио је младог Гоју много више него суве лекције његовог професора.” (Андрић 1961: 23 – наш курзив) Јарка осветљења и дубоке сенке ипак не морају, судећи према Андрићевој фусноти, бити искључиво сигнали утицаја природе на Гојино сликарско дело, већ и стваралаштва Дијега Веласкеза и Рембранта ван Рајна. Разумевању Андрићевог проницљивог запажања могуће је приступити тек када се расветле основне одлике Гојиног сликарског дела преломљене кроз призму главних уметничких утицаја на његово дело.

Угледање на барокне мајсторе и природу дефинисало је неке од кључних аспеката Гојине уметности. Међу њима се налазе поједине главне карактеристике барокне уметности уопште: превласт сликарског елемента над линеарним, отворена форма, доминација условне нејасности (Велфлин 1958) и склоност ка функционалној употреби кјароскура (*chiaroscuro*).¹⁸ Наведеним карактеристикама Гоја је дао симболички значај и поставио их у службу ликовног оспољавања људског умног и емотивног стања и сугерисања многострукости људске егзистенције (в. Де Салас 1984: 164). Ради расветљавања улоге ових ликовних категорија у наговештавању човекове унутрашњости и динамичности живота и света, неопходно је укратко дефинисати сваку од категорија, назначити њихово место у историји уметности и сместити их у контекст Гојиног стваралаштва.

Сликарски елемент у визуелним уметностима почива на негирању контуре и линије као границе форме (Велфлин 1958: 28, 60) и подразумева приказивање ствари не „онакв[им] какве јесу”, већ „онакв[им] какве се појављују” (Велфлин 1958: 29). Предмети и појаве дати су само као привид (Велфлин 1958: 29, 30), кроз утисак кретања (Велфлин 1958: 28, 32, 56; уп. Велфлин 2000: 62–75), оптичке прелазе (Велфлин 1958: 31, 56) и „вибрирање слике у целини” (Велфлин 1958: 36). „Вибрирању слике”, које настаје услед илузорног ликовног дејства, нескривених покрета киста и одсуства јасних линија (Велфлин 1958: 34, 36), сродни су оптички утисак треперавости, неухватљивост форме и привид целине, проузрокован пастозним наносима боје (Велфлин 1958: 52–54). Барокну тежњу за превазилажењем строго задатих оквира одражава и отворена форма. Она означава тежњу ка неограничености, лабилној композиционој равнотежи и промени, односно пролазности приказаног тренутка (Велфлин 1958: 127–137). Барокном уметношћу влада и такозвана јасна нејасност (Велфлин 1958: 199), која подразумева откриће лепоте „у тами која гута форму” (Велфлин 1958: 199), те избегавање апсолутне јасности услед интересовања за „неограничену, разиграну појаву” (Велфлин 1958: 201). У службу сликарског елемента, отворене форме и свесне нејасности уметност XVII века постављала је ефективни кјароскуро.¹⁹ Снажни контрасти светлости и сенке доприносе утиску кретања, динамике, промене и

¹⁸ О кјароскуру в. Драшкић Вићановић 2019: 132–138. Ауторка истиче кјароскуро као важан симптом барока (2019: 160–171).

¹⁹ Ива Драшкић Вићановић истиче да је одсуство контуре и отварање форме изнедрило управо кјароскуро, утемељен у уметности Леонарда да Винчија (2019: 164).

привидности, као и осећају неухватљивости форме, и стварају утисак нејасноће и прелаза (в. Велфлин 1958: 66; Велфлин 2000: 31–32; уп. Драшкић Вићановић 2019: 162–165). Ова својства јасно се запажају у делима Гојиних узора, Веласкеза (в. Велфлин 1958: 36, 52–54, 136) и Рембранта (в. Велфлин 1958: 36, 39, 41, 130, 135, 210, 216–218), и чак чине детерминанте њихове уметности.²⁰

Веласкезов утицај на Гојино стваралаштво запажа се на стилском и тематском плану. Веласкез се приликом избора техника и тема за своја дела радије одређивао за то да буде првокласни поклоник естетике грубости и „простоте” него другоразредни уметник префињености рафаеловског типа (в. Симонс 2010: 72). Грубост најпре подразумева одабир ликовне технике која изазива одређен ефекат – пастозне наносе боје, видљиве покрете четкице, одсуство контуре и кјароскуро, који отварају форму и производе илузију покрета и треперавости (в. Драшкић Вићановић 2019: 168–171), и чине да насликани ликови делују живо (Батикл 1994: 28). „Простота” се на тематском плану Веласкезових слика читава у натуралистичким представама свакодневног живота и обичних, па и неугледних појединаца из шпанског народа (в. Симонс 2010: 72). Од свог великог претходника у шпанској уметности Гоја је „преузео” натуралистички метод сликања, пастозне наносе боје, мајсторску употребу контраста и жељу за спознајом и дефинисањем свих (па и најнижих) слојева сопственог народа посредством језика визуелних уметности (в. Симонс 2010: 69–76).

Рефлекси Рембрантове уметности на Гојину препознају се пре свега у домену врло промишљене употребе контраста дифузне светлости и меке сенке (Батикл 1994: 104, 109) и способности аналитичког и експресивног (ауто)портретисања (Симонс 2010: 130–131). Кјароскуро холандског старог мајстора, још више него у случају Веласкеза, има пресудну улогу у карактеризацији портретисаних ликова и прожимању портрета душом²¹ (в. Базен 1975: 88; Гомбрих 1980: 393). Гоја контрастима светлости и сенке даје и нов квалитет – његова уметност је успела „да од светлости и њене бесконачне модулације направи саму своју супстанцу” (Старобински 2009: 368), односно, сликару је пошло за руком да од светлости, таме и разних валера начини самодоволне чињенице (Хелд према Старобински 2009: 368).

Сам Гоја, док је живео у Бордоу, оставио је експлицитно сведочанство о сопственом погледу на улогу линије, светлости и сенке у уметничком стварању:

У природи не постоје ни боја ни линија: постоје само сунце и сенка. [...] [Г]де су те линије у природи? Ја видим једино осветљена и неосветљена тела, истакнуте и увучене равни, рељеф и дубину. Моје око никада не запажа ни линију ни детаљ. И не бројим длаке на бради пролазника, нити ми дугмад на капуту задржавају поглед. Не може се очекивати од моје кичице да види боље од мене самог. (Де Салас 1984: 94–95; прев. М. М.)²²

²⁰ О кјароскуру и отвореној форми у делима Веласкеза и Рембранта в. Драшкић Вићановић 2019: 165–166, 168–171.

²¹ Идеју прожимања портрета душом у Рембрантовом сликарству детаљно разлаже Георг Зимел (в. 1992: 17, 26–39).

²² У Гојином одупирању линеарности и прецизном приказивању детаља могу се препознати рефлекси Рембрантовог идентичног поступка. Према Георгу Зимелу, одсуство јасноће и прецизног

СЛАЈ И МРАК. Драматични контрасти светлости и таме и друга фундаментална својства барокне уметности, која је Гоја наследио од својих великих претходника и прилагодио свом аутентичном ликовном изразу у циљу приказивања многострукости света и динамичности човековог постојања, симболичка су оспољења разапетости унутар уметниковог живота, његове уметности и тока његовог рада. Ову разапетост је Андрић врло добро препознао, констатујући да је Гојин живот „легенда пуна сјаја и мрака” (Андрић 1961: 22)²³ и приписујући уметнику признање: „Верујте ми да сам видео све” (Андрић 1961: 67). О свом делу пишчев Гоја говори:

Може се казати да има љупких сликара који су приказивали само идиличне сцене и ликовне пуне лаке безбрижности. Има и тога у животу, и сам сам то понекад сликао, али за сваки такав став, ослобођен инстинкта страха и опреза, потребно је неколико милиона оних других брижних и борбених покрета, да би га у његовој неприродној и кратковекој лепоти и слободи подржавали и бранили. Иначе, око лепоте су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви. Не треба заборавити да сваки корак води ка гробу. (Андрић 1961: 58)

Док је први део живота историјског Гоје обележен стваралачким еланом и успоном, од 1793. године, када се озбиљно разболео, почео је нагло да губи слух, да би пре краја века остао потпуно глув. Болест, мада је на њу уметник одговорио упорним радом (Батикл 1994: 70), и ратови с краја XVIII и почетка XIX века оставили су пресудан траг у Гојином сликарству, потамневши његову палету и уневши осећај неспокоја, тектонског поремећаја и чак насилности на његово платно (уп. Старобински 2009: 362; в. и Батикл 1994: 97 и даље). Поједини тумачи су мрачне импулсе видели као саставни део целокупне Гојине уметности. Већ Гојину рану, ведру палету и љупке призоре сагледавали су кроз призму идеје „црног наличја онога што нам се нуди у светлосном обиљу чулног живота” (Старобински 2009: 358). Према Андрићевом Гоји, свесном слојевитости живота и животу иманентних парадокса, збир супротности постаје карактеристичан и за уметнички позив, који је истовремено и „проклет[а] му[ка]” и има „неупоредљив[у] драж” (Андрић 1961: 50), али и за фигуру самог уметника, који стварајући „везује противречност за противречност” (Андрић 1961: 48; уп. Делић 2011: 67).

СХВАТАЊЕ ФУНКЦИЈЕ УМЕТНОСТИ. Важно је скренути пажњу на то да је Андрићев Гоја у „Разговору са Гојом” „стари господин у тамнозеленој кабаници необичног кроја”, који живи у Бордоу од 1819. године (Андрић 1961: 45–46 – наш курзив). Одабир перспективе *остарелог* Гоје (в. Делић 2011: 66) иде у прилог тези да је Андрић „Разговор са Гојом” писао имајући у виду сликарев позни опус и све одлике које он подразумева. Највећи број тумача Гојине уметности с правом инсистира на пресудној важности сликаревог позног опуса, у којем мрачна идејност, тамни колорит и сенке долазе до апсолутног изражаја и наизглед односе потпуну превагу над светлом палетом и, опет наизглед, љупким

детаља у делима холандског мајстора залог је индивидуалности насликане личности, а и уметничке творевине као целине (1992: 76–82).

²³ Уп. Брајовић 2012: 540.

призорима. Један од таквих тумача је и Жан Старобински. Мада Старобински тврди да Гоја од самих почетака слика „бића смркнута од сете, жестоке спектакле, несреће, убиства” (2009: 358) и да се на његовим раним платнима већ називу „хабање ствари и бића” и свеprisутни „зло и патња” (2009: 362), он признаје да после уметничког обољења и историјских потреса ови наговештаји из ране фазе прерастају у доминанте Гојиног позног сликарског опуса (2009: 354–371). Теодор Хецер, пишући о Гојиним *Ужасима рата*, истиче како уметникове „визије нису осветљене вечном светлошћу”, већ крију „мрак, ништавило” (нав. према: Старобински 2009: 370–371). Природу сликаревих позних остварења Херцер је представио у радикалном светлу, и то кроз поређење са већ поменутиим Гојиним узорима, код којих долази до отварања форме: „Уметност у последњим делима Рембранта, Тицијана, Веласкеза, води од конкретного до трансфигурације; уметност Гоје води утварном.” (нав. према: Старобински 2009: 370–371) Старобински констатује да Гојин уметнички свет, „у свом најдубљем слоју, више не допушта да се предосети присуство *смисла*” (2009: 371). Гоја, ипак, не ствара да би уверење о одсуству смисла наметнуо, „него, напротив, да би покушао да га истера и да би се излечио од њега” (Старобински 2009: 371).

Андрић у „Разговору с Гојом” упризорује остарелог уметника зато што позна фаза Гојиног стваралаштва пружа могућност ретроактивног сагледавања и сумирања тоталитета његовог живота и уметничког опуса. Притом под тоталитетом, мада га термилошки не експлицира, Андрић очито не подразумева *прост збир свих особина* Гојине уметности, већ *осмишљен збир свих парадокса* унутар стваралаштва шпанског сликара. Збир парадокса јесте сводив, али, чини се, не и разрешив. Узрок лежи у томе што се смисао збира парадокса подудару са смислом самог стварања, а „Гоја” га црпи из своје оданости платонистичкој сфери идеја, које су пак у овом свету неодрживе (в. Стојановић 1994: 139).

Уколико прихватимо да се смисао суме опуса и историјског Гоје подудару са смислом стварања, тоталитет његовог стваралаштва могао би се изразити идејом Старобинског о уметничком стварању као виду „(из)лечења” од уверења о одсуству смисла. За Андрићевог Гоју би се могло рећи исто. Андрићев Гоја је увидео узалудност тог подухвата, али га је ипак неуморно предузимао, у духу модернистичке поетике (уп. Вранеш 2022: 45–49, 57–96, нарочито 90–95). Тврдећи да „све наше идеје носе чудан и трагичан карактер предмета који су спасени из бродолома” и да „носе на себи и знаке заборављеног другог света из кога смо некад кренули, катастрофе која нас је овде довела” (Андрић 1961: 71), „Гоја” се опредељује за платонистички свет идеја као једину стварност (уп. Стојановић 1994: 139).²⁴ Свестан да је „овај свет [...] царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља” (Андрић 1961: 71), „Гоја” непогрешиво разуме неодрживост идеја у људском свету (Стојановић 1994: 139), али ипак улаже ве-

²⁴ Уп.: „При анализи процеса уметничког стварања, Андрића у прилазу проблемима сликарства више занима свет у уметнику него онај изван њега, уметникова а не материјална реалност, а посебно онај тренутак сусрета сликаревог духовног бића са свиме што га окружује и условљава.” (Амброзић 1979: 753)

чити напор у стварање уметности. Управо из унутрашњег сукоба између свести о стварном и потребе за идеалним уметник и ствара уметност, како би она надишла овај свет (в. Јеремић 1999: 259). Зато је стварање, каже Андрићев Гоја, истовремено и мука и драж (Андрић 1961: 50). У овом свету, на трагу мисли која сеже од Горгије до Адорна (Дамњановић 1994: 14–15), уметност постаје „осмишљена узалудност” (Палавестра 1999: 266) и спасоносна варка (Дамњановић 1994: 18; Шутић 1994: 32; Глушчевић 1994: 122; Стојановић 1994; Јеремић 1999: 259). Зато што се уметност упорно ствара у свету у ком не може да опстане, „свака [је] велика и племенита мисао странац и патник” и „[о]туд неизбежна туга у уметности” (Андрић 1961: 72; в. Стојановић 1994: 139; Глушчевић 1994: 123).

Голин искорак ка модерној уметности. Повлачење паралелâ између Андрићевог и историјског Гоје у крајњем исходу враћа нас на главну идеју из традиције тумачења пищевих есеја о шпанском уметнику, о сродностима између Андрићеве поезије и уметности арагонског сликара. Један од главних разлога Андрићевог одабира Гоје за гласноговорника сопствених поетичких начела, према нашем мишљењу, лежи у Гојином искораку ка модерној уметности. Тај искорак је могуће најбоље разумети тек када се сагледа тоталитет Гојиног опуса, у којем посебно важно место заузима и којем пун смисао даје позна фаза стваралаштва. Наш писац наглашава да „Гоја не би био оно што јесте” (Андрић 1961: 29) без таме која кулминира у делима из друге половине уметничког живота, а коју су и Гојини проучаваоци акценovali јер открива суштину његове уметности. Арагонски сликар је, према мишљењу тумачâ, непрестано превазилазио своје границе и удаљавао се од владајућег уметничког укуса у тежњи да успостави и очува оригиналност и слободу израза, које су проистекле из вишка уметникове енергије и „преобил[а] неспокој[а]” (Старобински 2009: 355). Тако је Гоја неспорно најавио модерну уметност (Старобински 2009: 354). Прихватавши сенку, приписавши светлости аутономни карактер и одбивши „апстракциј[у] која идеализује”, Гоја се удаљио од неокласицистичког идеала и у својој каријери превалио је „читав интервал који рококо раздваја од модерног сликарства” (Старобински 2009: 354).²⁵ Сликарев искорак ка модерној уметничком изразу битним делом је заснован на искораку ка модерној филозофској мисли. Чини се да је управо ово сликарево вишеструко иступање изван строгих оквира сопствене епохе суштински омогућило Андрићу да шпанског уметника препозна као неког себи изразито блиског.

Тама у сликарским делима послужила је у једном тренутку као средство за раскринкавање људске глупости, „небројених лица зала, насиља, смртне распомаљености” и за демистификацију заблуда просветитељских идеала (в. Старобински 2009: 363–368). Заблуде су се нарочито читовале на друштвеном плану

²⁵ Уколико повучемо нит од Гојиних узора из прошлости до искоракâ ка модерној уметности, нећемо се зачудити што је његово дело остварило дијалог управо с оним одликама стваралаштва Веласкеза и Рембранта које су се продужиле у модерну уметност. Алудирамо на чињеницу да се уметност XIX века умногоме прећутно ослања на свесну нејасност барокне уметности (Велфлин 1958: 199–221).

јер је историја, која је требало да тече у складу с просветитељском идејом напретка, постала „призор безумља” (Старобински 2009: 365). Сведок регресије друштва²⁶ и историје је и Андрићев Гоја, који се горко присећа: „[В]идео сам друштво. Ах, друштво!” (Андрић 1961: 67) Уместо да отелотворује просветитељску идеју прогреса, друштво само *глуми* прогрес, а заправо стоји укопано у истом безумљу с којим се сусрео и историјски Гоја: „Чујем му ход који је и поред великог шумора и ломљаве само тапкање у месту.” (Андрић 67–68) Историјски Гоја је спознао наличје просветитељског идеала и предочио „његово изопачење, онако како га је доживео у Шпанији 1808.” (Старобински 2009: 365) Наслутио је самоуништитељски фактор иманентан феномену просветитељства, „које се укрутило у страху пред истином” (Хоркхајмер/Адорно 1989: 10) и, у покушају да разори мит, и само постало мит (в. Хоркхајмер/Адорно 1989: 9–12, 17, 21 и даље, посебно 25–26). Зато је мрак на Гојиним сликама „попримио чврсту и рапаву очигледност коју више није могуће отпослати у ништавило” (Старобински 2009: 364) и зло постало аутономно. Гоја је, поврх свега, био одлучан у томе „да се с болом историјског тренутка суочи свим средствима своје јединствене осећајности и своје уметности” – и у томе почива његова модерност (Старобински 2009: 355).

С једне стране, и историјски Гоја и Андрић, тематизујући и преиспитујући зло, створили су уметност која има наглашену етичку димензију.²⁷ Обојица постављају огледало пред човечанство и предочавају могућност превазилажења зла и тријумфа људске свести над злом (в. Јеремић 1999: 258, 259; уп. Ђукић Перишић 2012: 319). С друге стране, док се историјски Гоја предаје стварању како би се суочио са злом, Андрић постојање зла констатује и признаје, и у Гојино и у своје име: „Не може се знати зашто постоји зло на свету.” (Андрић 1961: 38) И Андрић и Гоја одговоре на питање о пореклу и природи зла у свету и људима траже у стваралаштву или макар племенитом, мада узалудном, стварању. Управо у уметничком стварању као виду превазилажења егзистенцијалног и антрополошког песимизма Жанета Ђукић Перишић види кључну сродност између Андрића и Гоје (2012: 318). Будући да је овај свет „без смисла и циља” (Андрић 1961: 71), „једино прибежиште јесте у делу које га осуђује” (Старобински 2009: 371).

У временском распону између Гоје и Андрића догодио се потпуни крах просветитељског идеала. Гоја га је тек наслутио, а Андрић проицљиво сагледао, али и непосредно доживео. Последице слома просветитељства посебно су се осетиле у XX веку, у којем је постало јасно да је човечанство, уместо да је прешло „у истински људско стање”, потонуло „у барбарство нове врст[е]” (Хоркхајмер/Адорно 1989: 7). Свест о томе да „[п]росвјетитељство јест тоталитарно” (Хоркхајмер/Адорно 1989: 20), језиве слутње и аутономија зла на позним сликама шпанског сликара створиле су мост од Гоје ка Андрићу, коме је проблем

²⁶ В. Хоркхајмер/Адорно 1989: 47–48.

²⁷ Уп. Јеремић 1999: 258.

зла такође представљао једну од темељних поетичких и филозофских преокупација (в. Стојановић 1994: 133).

ИЗВОРИ

Андрић 1961: И. Андрић, *Записи о Гоју*, Нови Сад: Матица српска.

Аристотел ³2015: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prevod s originala, predgovor i objašnjenja: M. N. Đurić). Beograd: Dereta.

Симонс 2004: S. Symmons (ed.), *Goya: A Life in Letters* (tr. by Philip Troutman, pref. by Julia Blackburn). London: Pimlico.

ЛИТЕРАТУРА

Амброзић 1979: Андрић и сликарство, у: А. Исаковић (ур.), *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: Српска академија наука и уметности, 749–764.

Базен ²1975: G. Bazin, *Barok i rokoko* (prev. K. Samardžić), Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.

Батикл 1994: J. Baticle, *Goya: Painter of Terror and Splendour* (tr. by A. Campbell), London: Thames and Hudson; New York: Harry N. Abrams, Inc.

Бихаљи-Мерин 1961: О. Бихаљи-Мерин, Предговор, у: Иво Андрић, *Записи о Гоју*. Нови Сад: Матица српска.

Брајовић 2009: С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*. Београд: Филозофски факултет.

Брајовић 2012: Т. Брајовић, Андрићев и Крлежин Гоја: два вида модерничког разумевања уметничког односа према стварности, *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности*, 41/2, Београд: Међународни славистички центар, 535–544.

Бузма 1993: W. J. Bouwsma, The Renaissance Discovery of Human Creativity, у: J. W. O'Malley et al (ed.), *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation: Essays in Honor of Charles Trinkaus*, Leiden/New York/Köln: E. J. Brill, 17–34

Бучер ⁴1951: S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of The Poetics* (tr. and with critical notes by S. H. Butcher & w/ a prefatory essay 'Aristotelian Literary Criticism' by J. Gassner), New York: Dover Publications, Inc.

Велфлин 1958: H. Vefflin, *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti: problem razvitka stila u novijoj umetnosti* (prev. M. Đorđević), Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”.

Велфлин 2000: H. Vefflin, *Ренесанса и барок: истраживање о суштини и настанку барокног стила у Италији* (prev. B. Rajlić), Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Вранеш 2022: Б. Вранеш, *Витезови модернизма: витешки идеал у српском и светском роману XX века*, Нови Сад: Академска књига.

Вранеш 2023: Б. Вранеш, *Критичари у дијалогу: Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*, Београд: Савез славистичких друштва Србије.

Вукићевић 2021: Д. Вукићевић, Тромплејска бића и тератолошки концепт уметности, *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметности и културу*, XVIII/50, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 141–161.

Гилберт/Кун 1969: К. Е. Gilbert/Н. Kun, *Istorija estetike* (revidirana i proširena) (ur. V. Pavićević, predgovor: D. Jeremić, prev. D. Puhalo), Београд: Kultura; Сарајево: Zavod za izdavanje udžbenika.

Глушчевић 1994: З. Глушчевић, Андрић и Гоја (*Записи о Гоји и Разговор са Гојом*), у: М. Шутић (ур.), *Андрић у светлу естетике*, Београд: Институт за књижевност и уметност/Задужбина Иве Андрића, 118–132.

Гомбрих 1980: Е. Н. Gombrich, *Umetnost i njena istorija* (prev. J. Stakić), Београд: Nolit.

Граси 1974: Е. Граси, *Теорија о лепом у антици* (прев. И. Клајн; илустративне текстове са грч. и лат. прев. Љ. Црепајац), Београд: Српска књижевна задруга.

Дамњановић 1994: М. Дамњановић, Лепота – знак – историчност (Андрић и естетика), у: М. Шутић (ур.), *Андрић у светлу естетике*, Београд: Институт за књижевност и уметност/Задужбина Иве Андрића, 9–28.

Де Салас 1984: Х. De Salas, *Goya* (tr. by G. T. Culverwell), Danbury, Connecticut: MasterWorks Press.

Делић 2011: Ј. Делић, *Иво Андрић: мост и жртва*, Нови Сад: Православна реч; Београд: Музеј града Београда.

Драшкић Вићановић 2019: И. Драшкић Вићановић, *Завођење ума: огледи из естетике*, Београд: Досије студио.

Ђукић Перишић 2012: Ђ. Ђукић Perišić, *Pisac i priča: stvaralačka biografija Ive Andrića*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Ђурић 2015: М. Н. Ђурић, Predgovor, у: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prevod, predgovor i objašnjenja: М. Н. Ђурић), Београд: Dereta, 9–53.

Зимел 1992: Г. Зимел, *Рембрант: оглед из филозофије уметности* (прев. Д. Гојковић), Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Јеремић 1999: Д. М. Јеремић, Андрић и Гоја, у: Р. Вучковић (прир.), *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга, 254–260.

Јовић 2004: Б. Јовић, Разговори са Гојом – неколика запажања о Андрићевом виђењу ликовних уметности, у: М. Шутић (ур.), *Андрић у систему уметности (зборник радова)*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Бања Лука: Књижевна задруга, 89–98.

Милосављевић Милић 2018: С. Милосављевић Милић, Слика уметника у роману *Омерпашиа Латас* Иве Андрића, у: В. Тошовић (Hg./ur.), *Andrićev Latas/Andrićs Latas*, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Bukurešt: Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta: Udruženje Srba u Rumuniji; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Београд: Svet knjige: Nmlibris, 429–437.

Палавестра 1999: П. Палавестра, Десет начела Андрићеве поетике, у: Р. Вучковић (прир.), *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга, 261–271.

Петровић 2012: П. Петровић, Андрићев *Омерпаша Латас* као роман о уметнику, *Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности*, 41/2, Београд: Међународни славистички центар, 555–562.

Радуловић 2004: М. Радуловић, Андрићев уметнички синкретизам, у: М. Шутић (ур.), *Андрић у систему уметности (зборник радова)*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Бања Лука: Књижевна задруга, 81–88.

Раичевић 2022: Г. Раичевић, *Добра лепота: Андрићев свет*, Нови Сад: Академска књига.

Симонс 2004: S. Symmons (ed.), *Goya: A Life in Letters* (tr. by P. Troutman, pref. by Julia Blackburn). London: Pimlico.

Симонс 2010: S. Symmons, *Goya*. London: Phaidon Press Limited; New York: Phaidon Press Inc.

Старобински 2009: Ž. Starobinski, *Otkrivanje slobode 1700–1780. Znamenje razuma* (prev. J. Stakić), Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Стојановић 1994: Д. Стојановић, С ким разговара Андрићев Гоја?, у: М. Шутић (ур.), *Андрић у светлу естетике*, Београд: Институт за књижевност и уметност/Задужбина Иве Андрића, 133–140.

Урошевић 2004: Х. Урошевић, Ликовни елементи у Андрићевом роману *Омерпаша Латас* (Поглед на Омерпашу Латаса), у: М. Шутић (ур.), *Андрић у систему уметности (зборник радова)*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Бања Лука: Књижевна задруга, 111–137.

Хоркхајмер/Адорно ²1989: М. Horkheimer/T. Adorno, *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofijski fragmenti* (prev. N. Čačinović Puhovski), Sarajevo: „Veselin Masleša”/„Svjetlost”.

Шутић 1994: М. Шутић, Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике, у: М. Шутић (ур.), *Андрић у светлу естетике*, Београд: Институт за књижевност и уметност/Задужбина Иве Андрића, 29–72.

Milica R. Milankov

THE GOYA OF IVO ANDRIĆ: BETWEEN LITERARY IMAGINATION
AND ART HISTORICAL REALITY

Summary

The paper is aimed at discovering key similarities between the imago of Francisco Goya from *The Writings on Goya* (1961) by Ivo Andrić and the painter known to the history of art. That also gives us the opportunity to improve our understanding of the similarities between Goya and Andrić himself, which have already occupied much of critics' attention. We are analysing the relationships of the writer's Goya and of the artist known to art history towards legends, Aristotelian arts criticism, principals of artistic creation, portrait, artistic influence (embodied in Rembrandt, Velázquez and Nature), contrasts and paradoxes in art and life, as well as their understanding of the function of art. Ultimately, we strive to show how Goya's anticipation of modern art presents one of the main reasons for the writer's choosing him as a representative who elaborates poetic principles of Andrić himself. In order to achieve such ends, we reach for a methodology founded in the idea of the extension of a text, thus opening an inevitable dialogue with art history.

Key words: Ivo Andrić (1892–1975), Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), *The Writings on Goya* (1961), “Goya” (1928), “Conversation with Goya” (1934)