

Александра В. Пауновић¹
Институт за књижевност и уметност
Београд

ЗАТВОРЕНИ ПРОСТОР(ОМ): „СКЕРЦО У ЦРНИНИ“ ИВЕ АНДРИЋА

Апстракт: У раду анализирамо онтогенезу простора у раним делима Иве Андрића. Не пренебрегавајући аутобиографско искуство мариборске тамнице, разматраће се антрополошке, тополошке и трополошке форме затвореног простора у стиховима „Скерцо у црнини“. Позиција лирског субјекта / лирске самосвести, осетилно обележена, 'тетовирана' процесима геоимагинирања, положена је у темељ архаичне везаности за земљу. Међутим, истовремено се та положеност и предатост деконструише, расклапа искуством модерне субјективности која је генерисана у саодношењу према смрти и подизања подручја невидљивог у поетичке пределе видела. Ослањајући се, с једне стране, на резултате истраживања поетике простора Гастона Башлара, те на њихове одјеке у мишљењу М. Фукоа и П. Слотердајка, а са друге на онтополошку мисао Мартина Хајдегера, истакнута је поетичка и естетичка вредност гроба, али и над/гробне песме као поетичког знака немогућег модернитета и симболичке артикулације недостатности, невидљивог.

Кључне речи: простор, затворено, субјекат, гроб, песма, лирско, Андрић, Бодлер.

¹ale.paunovic@gmail.com

Понављамо: Поимање света јесте поимање простора.

Павел Флоренски

1.

Да бисмо проникли у уметничко дело, неопходно је разумевање његовог простора, прибележио је Павел Флоренски у огледима априла 1924. године, јер без „упућивања на просторност, схватање дела нужно ће бити случајно, међусобно неповезано и произвољно“ (2013: 254). Одгонетајући слојевитост појма простора, руски филозоф, теолог и истраживач говори о геометријском простору, физичком, психофизиолошком и естетском простору, при чему „Естетски простор представља самосталан слој општег појма о простору. Њему најближи је психофизиолошки простор, а најудаљенији – геометријски простор, док се простор који уобличује физика налази у средини“ (Флоренски 2013: 268). Промисљање тајновите близине естетског простора и простора у искуству човековог бића наставља, нешто касније, француски феноменолог Гастон Башлар, приближавајући теорију песничке имагинације, поетске слике *топофилији*. У познатој *Поетици простора* аутор акцентује срећне, хваљене просторе као предмет свог истраживачког подухвата (Ваšлар 1969: 23). Башларовска топоанализа и топографија интима, међутим, нема слуха за слике одбијања, просторе непријатељства, јер оне траже, вели аутор, позивање на „ужарене материје, слике апокалипсе“ (1969: 23). Остајући на страни материнства, куће бића, модела бивања-код-себе (*chez-soi-dans-la-monde*), Гастон Башлар испушта прилику да онтополошку основу естетског искуства захвати у целисти, на шта се и Петер Слотердајк осврће, додуше полемичући најпре са (не)оствареним поставкама егзистенцијалне просторности М. Хајдегера, напоменом да човек не може бити тек биће „скућено у оном Огромном“ (2010: 336). Аутор *Сфера* види како је под знаком питања оно „моћи-бивати-код-куће“ у свету, јер „ако би се од тога пошло као од неке датости, онда би то био пад у физику садржатеља или спремника“, закључујући „Кућа бивствовања није кућанство у које они који егзистирају могу да улазе и да у њега излазе. Њена структура је пре налик на куглу бриге у којој се ту-бивање раширило у свом изворном бивању-ван-себе“ (2010: 336). У

егзистенцију, напослетку или пре на почетку, поручује П. Слотердајк, не можемо слободно ући, њоме смо затечени, радикално постављени унутар – окружени.

Пре П. Слотердајка, Мишел Фуко у предавањима из 1967, које касније објављује у форми есеја „Des espaces autres“² 1984. године на страницама часописа *Architecture/Mouvement / Continuité*, истиче значај учења Гастона Башлара, али и његову ограниченост:

Bachelardovo – величанstveno – djelo, opisi fenomenologâ naučili su nas da ne živimo u homogenom i praznom prostoru, nego, naprotiv, u prostoru zasićenom odlikama, u prostoru koji je, možda, čak obuzet fantazmom; prostor naše primarne percepcije, naših snova, naših strasti zatočenih u njemu samome odlikama koje su mu gotovo intrinzične: to je prostor lak, eteričan, proziran, ili pak prostor mračan, hrpav, zakrčen. To je još i prostor visina, prostor vrhova ili, naprotiv, prostor dna, prostor blata, prostor koji može biti tečan kao izvorska voda, prostor koji može biti nepomičan, stamen kano kamen ili kristal.

Međutim, ove se analize, kolikogod bitne za suvremenu misao, ponajprije odnose na unutarњи prostor. A ja bih sada želio govoriti o izvanjskom prostoru. Prostor u kojemu živimo, kojim smo zavedeni da u njega izađemo iz sebe, u kojemu se odvija erozija naših života, našeg vremena i naše povijesti, taj prostor koji nas slama i troši i sam je heterogen. Drugim riječima, ne živimo u nekoj vrsti praznine, u nutrini u kojoj se mogu situirati pojedinci i stvari. Ne živimo u nutrini neke praznine oslikane različitim blještavilima, živimo unutar skupa odnosa koji određuje smještanja nesvodiva jedna na druga i koja se apsolutno ne mogu superponirati (Fuko, internet).

² Фукоов есеј у првом српском преводу првобитно је штампан на страницама часописа *Дело* под насловом „Места“ (в. 1990: 277–286), док је каснији превод Марија Копића „О другим просторима“ (в. Фуко, internet) и превод Павла Милинковића „Друга места“ ближи оригиналном наслову (в. Фуко 2005: 29–36).

Започети говор о простору³, концепцији простора књижевно-уметничког дела у доба када је башларовско материнство куће и њена удобност измакнуто, јер смо изложени монструозној посткоперниканској бескрајној спољашности (Sloterdajk 2013: 23) или је пак преобликовано 'све-местом нигдине' виртуалног простора (*cyber space*) и медија подразумева, са једне стране, свест о структури спољашности, али и о искуству субјективитета, које попут набора израста у сталном редефинисању, померању и премрежавању спољашњих и унутрашњих територија. Разматрање Мишела Фукоа показује како је простор садржатељ историјских догађаја, дискурзивних структура: „Било како било, мислим да је данашња *зeбња* суштински повезана са простором, много више него са временом: ово друго нам вероватно изгледа само као један од многобројних могућих образаца расподеле елемената раштрканих у простору” (Фуко, *internet*; истакла А. П.). Баштинећи Кантово инсистирање на априорној, интуитивној структури простора, на њеној недељивости од ума, француски филозоф посебитост простора истражује унутар херменеутичког геста разумевања субјекта, јер *зeбња* о којој говори, видели смо, и Петер Слотердајк јесте траг интерсубјективне нелагоде, опипљив на релацији субјекат–простор, тј. у топологији самога субјекта. Док аутор трилогије *Сфере* образлаже у првом делу теорију са-припадности простора и субјекта, „интимних форми заокругљеног бивања-у-форми“, Фуко је недвосмислен: простор нас слама и троши, у њему се одвија ерозија наших живота, нашег времена и наше повести.

Попут Гојиних сабласти простор комада, опкољује људска бића, те се аристотеловска опаска из *Физике* да је све нигде или у нечему, осим Неба (в. Aristotel 2006: 129–143), преметнула у неописив, језовит хоризонт осамљеног модернистичког субјекта⁴. Са друге стране, у

³ Т. Адорно у *Филозофској терминологији*, наводећи аргументе зашто филозофији није потребан логични позитивизам, тачно дефинисање појмова, напомиње да су појмови попут времена и простора такви да се „не могу уопште дефинисати“ (1986: 19).

⁴ П. Слотердајк говори о странпутици раног М. Хајдегера која настаје у тренутку када његово мишљење напушта Гдe да би одговорило на питање Ко: „он [М. Хајдегер] је усамљени, слаби, хистерично-херојски егзистенцијални субјект, ставио у први ред за умирање, оставио га да живи у тужној неизвесности у погледу скривених црта његове смештености у интимност и солидарност“ (2010: 340; додала А. П.).

социолошким истраживањима Х. Лефевбра простор јесте друштвени простор: резултат деловања политике и повести – друштвена збиља. Његова студија из 1974. године *Производња простора (The Production of Space)* акцентује конститутивну природу простора изван пасивног *locusa*, захтевајући да се премости празнина између теоријског, менталног простора и практичног⁵.

Но, књижевно-уметничка творевина при одгонетању облика стана, питања колико смо блиски хелдерлинско-хајдегеријанском песничком становању, а колико фукоовски смештени у јединицама друштвено-историјског, културно-социјалног пребивалишта или пак локализовани на геополитичким и производним мапама Х. Лефевбра, најпре, захтева враћање говору. Јер, говор *о* простору увек је говор *у* простору или како би то Морис Бланшо лепше рекао: „Говорити, то значи поставити се у ту тачку где реч осећа потребу за простором да би испојила и да би се чула и где простор, постајући сâм кретање речи, постаје дубина и треперење споразумевања“ (Blanšo 1960: 87). Бланшоовске мисли, стопљене са двадесетовековним заокретом од времена ка простору у филозофској и књижевнотеоријској литератури⁶, обзнањују, дакле, прикочаност места и текста, топологије и тропологије (уп. Јевтић 2018: 45–46). С тим у вези, тежиште нашег истраживања биће окренуто ка раскривању неуралгичне тачке преображаја просторности од *physis-a*, антрополошке схеме до поетичке фигуре и херменеутике субјекта, дакле бланшоовске дубине у којој простор пребива као реч у кретању, као треперави предео саморазумевања, на примеру песме „Скерцо у црнини“ (1919) Иве Андрића. Имајући на уму тврђу Александра Јеркова да се у српској књижевности „тек ту, са Милошем Црњанским, Иво Андрићем и Растком Петровићем, успоставља епохални синхронизитет модернизма“ (2018: 279), питање *онтотолошке*⁷ зебње, трауматичне

⁵ Више о Лефевбровим поставкама видети Јевтић 2018: 45–57.

⁶ У раду Небојше Лазића „Развој представа о простору и времену у науци о књижевности“ акрибично је истражен генетички лук функције простора и времена од антике до деконструкције. Аутор 20. век и Фукоову делатност види као „квантни скок“ преокрет хуманистичког интересовања – померање фокуса са структура времена на простор (в. Lazić 2012: 163–183).

⁷ П. Слотердајк се, говорећи о недовољно запаженој и протумаченој *онтотологији* М. Хајдегера у *Битку и времену*, залаже за егзистенцијалну аналитику бивања-у / ана-

изложености простору, те кретање ка оном најдубљем (Blanšo 1960: 85) биће проматрано унутар искуства модернизма и његових ипостазу у *поетичком прстену*⁸ лирских дискурса Иве Андрића.

2.

Стихови „Скерца у црнини“ Иво Андрић није објавио за живота. Написани су 1919. године⁹ након књиге *Ex Ponto* (1918), а штампани постхумно у *Сабраним делима* 1976. и 1981. године¹⁰. Те, 1919. године Андрић, спремајући се за Београд, а напуштајући Загреб, пише Тугомиру Алауповићу: „Весео сам да се латим једног конкретна и мислена рада који је далеко од свих новинарско-литерарних клика“ (Andrić 2000: 270). Ова кратка опаска гимназијском учитељу сведочи о већ формираној дистанци према дотадашњем песничком, али и критичарском раду у периодици. Након боравка у Загребу, Иво Андрић полако поезију ставља на маргину стваралачке праксе, а књигу *Немира*, која излази кад и *Пут Алије Берзелеза* (1920), карактерише као „једну задоцнелу књигу“¹¹. Упркос афирмативним судовима ондашње критичке и читалачке јавности о првим двома књигама (Милош Црњански, Мирослав

литику егзистенцијалног Где, како би се расветлила изворна форма опросторавања света, померајући структуру отворености ту-бивства ка затвореној форми: „пребивати унутра-при свету“ (в. 2010: 332–342). Сам Мартин Хајдегер је пак мишљења да је простор приступачан „само на темељу свијета, и то тако што простор ипак суконституира свијет, у складу са битном просторношћу самог тубитка што се тиче његовог темељног устројства, битка-у свијету“ (1985: 129; истакао М. Х.).

⁸ Термин је преузет из текста „Лирика Иве Андрића“ Александра Јеркова (в. Jerkov 1998: 202–222; Jerkov 2020: 51–141).

⁹ Поред „Скерца у црнини“ И. Андрић 1919. године објављује песничке текстове: „Један новембар“, „Црвени листови“, „Ритм без сјаја“, „Горњи град“, „Марта мјесеца“, „Сан о Марији“, „Пејзаж“, „Уј Домбовар“, а пише и завршава: „Висина“, „Земља“, „Синоћ“, „Објављивање“. Детаљније о хронологији лирских дела, датирању према рукопису и штампаним издањима у тексту приређивача *Лирике* (Београд: Задужбина Иве Андрића), М. Потребиха „Напомене о критичком издању песама Иве Андрића које су објављене у овој књизи“ (Potřebić 2019: 361–375).

¹⁰ Детаљније о карактеристикама рукописа овог Андрићевог песничког текста видети у 15. књизи *Критичког издања дела Иве Андрића*, у: Andrić 2019: 678).

¹¹ М. Караулац износи податак да И. Андрић завршава *Немире* 1919. у Сутивану, „бацајући непрестано, како се сећа једна мештанка (гледајући ствари из свог угла) много исписаног и згузваног папира око себе.“ (2010: 179).

Крлежа, Нико Бартуловић, Милан Богдановић), И. Андрић се надаље посвећује приповедању, објављујући спорадично покоји стих, песму у прози све до 1931. године, када на страницама *Прегледа* објављује последњу целину песме „Шта сањам и шта ми се догађа“¹². Доцније, у разговору са Љубом Андрићем, некадашњи песник сведочи како су лирски и есејистички текстови били попут тренутка предаха или пак нарочите стилске вежбе (в. Јандрић 1977).

О проблему лирског у делу И. Андрића детаљно је писао Предраг Палавестра у прилогу критичкој биографији, у студији *Скривени песник*. Измичући се од непосредног промишљања постичко-естетичких особености лирике, лирског, аутор панлирско поимање андрићевског опуса завршава теоријом *фантомског романа*, чији је „дифузни торзо поетског романа започет још пре *Ex Ponta*“ (1981: 168), дефинишући лирско као кохезивну силу која окупљања есејистичко-медитативних фрагмената у целину пишчевог опуса. Михајло Пантић такође наглашава у есеју „Лирика Иве Андрића“ дискретну поетичност писца, која је „најчвршће везивно ткиво његове монументалне језичке творевине“ (2018: 79)¹³. Александар Јерков пак притајену песничку нит промишља унутар *поетичког прстена*, претпостављајући *continuit* лирског у Андрићевом опусу. У читању имплицитне мапе лирских трагова, знакова у медитативно-есејистичком или пак епском проседеу, рано стваралаштво И. Андрића се указује, сматра аутор, попут поетичко-естетичког криптограма из којег се развија текстуални идентитет писца (Јерков 1998). На тај начин, Андрићева песма није само онај песмин простор унутар ње већ је и знак њеног (о)кретања на хоризонту пишчеве имагинације. Међутим, скидање велова простору и херменеутички боравак уз „средште вечитог кретања“ мора ипак започети њим самим и сопством,

¹² О Андрићевој песничкој творевини „Шта сањам и шта ми се догађа“ писали смо раније у раду „У лирском премеру сна и јаве: 'Шта сањам и шта ми се догађа' Иве Андрића“, в. Рауповић 2020, internet.

¹³ О Андрићевој лирици, лирским моделима видети још у: Петковић, Јован, *Лирика И. Андрића*, Ниш: Крплег ргип, 2005; Петров, Александар, „Поетско у Андрићевој прози“, *У простору прозе: огледи о природи прозног израза: Иво Андрић, Вељко Петровић, Милош Црњански, Мирослав Крлежа, Оскар Давичо, Михајло Лалић*, Београд: Нолит, 1968, 95–129; Душан Маринковић, „Andrićeva lirski potraga“, *Ex Ponta, Nemiri, Lirika*, I. Andrić, Zagreb: Konzor, 2003.

прецизније елементарним (песничким) чином именовања, превођењем простора у језик(ова)ње (Blanšo 1960: 86–87) – у искуство стиха.

Песма симптоматичног наслова „Скерцо у црнини“ испевана је карактеристичним андрићевским *vers librom* у трима хетероморфним строфоидима. Термин *скерцо* потиче од италијанске речи *scherzo* – *шала, виц* и везује се за историју музичких облика. Наиме, први га употребљава у 17. веку Клаудио Монтеверди, називајући *scherzi musicali* (*музичка скерца*) своје вокалне композиције веселог, профаног садржаја, да би се касније њиме означавали само инструментални састави, делови већих композиција или аутономне музичке композиције¹⁴. Овај музички облик одликује разиграност, распеваност и шаљиви, ритмични $\frac{3}{4}$ темпо. *Поетика наслова* износи на видело, како то примећује Ђанкарло Мајорино, ДНК књижевноуметничког текста¹⁵, али је она у Андрићевом тексту обликована реториком контрадикторног у истовременом семантичком раздвајању шале од црнине и црнохуморном преливању на текст:

Ја мислим: како то бива
 Нама смртним људима на земљи
 Након много смијешних и мучних ствари
 Побусају нам гроб и забиљеже га
 Парчетом камена,
 Да помогну тако кратком и слабом памћењу своме.
 Горке вечерње мисли.

Наместо шале, читалац пред собом има солипсистички монолог лирског субјекта у којем се одгонета трагикомични усуд смртности и смисао *гробног места*. Суочено са истином да је гроб знак немоћи памћења – људског заборављања и место за друге – лирско сопство је разрешено смисла. Њему је далеко његошевско поимање смрти као царице свете правде која „не познаје чин ни лице, хладним ситом исијаје / вјечну искру из прашине, да на небу брже сјаје“ (Његош 1967: 213), јер остаје привржен питању *physis-a*, материјализацији смрти. Ако је гроб уређени

¹⁴ Дефиниција је преузета из *Речника књижевних термина*, Београд: Нолит, 1986: 734 (уп. „Scherzo“, britannica.com).

¹⁵ Видети: Giancarlo Maiorino, *First Pages. A Poetics of Titles*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2008.

простор, антрополошки, меморијални знак за друге, шта преостаје онда покојнику, „нама смртним људима“? Проговорити о тајни гроба, заћи у његову нутрину која почива с ону страну башларовске ушушканости и примордијалне питомости простора подразумева одговарање на оно што преостаје – епистемолошко, трансцендентално, песмотворно отварање видика радикално затвореном месту. Зар не каже Морис Бланшо „Отворени видик, то је песма“, да би наставио:

Простор у коме се све враћа дубоком бићу, где се налази бескрајни пролаз између два подручја, где све умире, али где је смрт учена пратилица живота, где је ужас очарење [...] (1960: 91; истакао аутор).

Но, мисли су ипак *горке*, чак и када се прихвати животворна приност песничке уметности и нестајања. Те 1919. године песник не пише прибелешку из *Пепита свеске*: „Смрт је наша стварна судбина, а гробље наша отаџбина“ (Andrić 1981: 11), она ће доћи касније. Јер раноандрићевска мисао на смрт јесте јасновида, али *болни белег* „неотклоњивог знака питања“ помиче саморазумљиво поље бивства (Fink 2013: 96) ка неразговорној тами. „И куда иду ови дани моји / И зашто бије тамно срце моје / Куда? Зашто?“ писао је у песми „Тама“. Питање смрти које телеолошки видик затвара у егзистенцијални и метафизички простор нелагоде потекло је, вели Е. Финк, од изузетости смрти од сваког феноменалног искуства: „У смрти, у њеној никад потрошеној 'туђости' у њеној немогућности да се урачуна у феноменално [...] показује се истовремено понорни лом у људском разумевању бивства“ (Fink 2013: 101) или наречено фројдовским речником – из непредстављивости несвесног. Непрегледна туђина смрти испуњава простор гроба који иступа из свог места, треперећи у процесима *опросторавања* као неизмичућа извесност, облик постојања лирског субјекта. Тако у песми „Повратак“: „Отворен, нијем гроб већ чека / Иза тмина.“, а у *Ex Pontu* медитативно ја собу види као гробницу:

Често моја соба наличи на гробницу.

То бива пред мрак, кад ме заморе часови пуни маштања, па још прије таме спустим завјесу и ужежем свјетло.

Тад се кроз завјесу јасно види да је напољу још дан, а у соби је неко чудо што није ни дан, ни ноћ, ни свјетло, ни тама.

Мир и неприродна укоченост ствари и њихових сјена.

Негдје у Пољској сам видио таку гробницу гдје је кроз витраж допирала слутња свјетла. Ево и сада: Четири сива зида, слутња свјетла кроз завјесу, тишина и укоченост гробнице. Али метнем ли руку на прса чујем како мукло али стално бије срце (Andrić 2019: 70).

Мукли бат срца супротставља се тотализујућој форми укочености, па и онде, још од Августина, где је крајност дна тачка постојања. „Ето срца мога, Боже, ето срца мога којему си се смисловао на дну понора” (Augustin 1973: 35), вели Августин Блажени у другој глави *Исповести*. Срце андрићевске ране лирике носилац је (нео)романтичарског проседеа који рехабилитује „изгубљени чаробни свет срца” (Sloterdajk 2009: 174–175), потврђујући приврженост једном значењском и симболичком регистру *жижје унутрашњег*, јер срце „отворено казује о томе како изгледа бивствовање” (Hejstad 2011: 293). Међутим, уписујући се унутар мистицизма срца, рано стваралаштво И. Андрића, које је с ону страну нововековног обдукционог третмана човекове унутрашњости (видети Sloterdajk 2009), романтичарски имагинаријум интериоризованог бића суочава са модернистичком парадигмом – тренутком метафизичке кризе, описујући линије недостатности. Завршни стихови прве песме у прози „У сумрак”: „Али срце је моје тамно језеро, кога ништа не диже и у ком се нико не огледа”¹⁶ уводе нас у поље субјекта аутистично затвореног

¹⁶ М. Мартенс у биографији *У пожару светова. Иво Андрић – један европски живот* изван сваке књижевно-критичарске заснованости доноси суд да први објављени Андрићев текст од „свега једанаест реченица”, „осцилује између меланхолије и кича”, „стармалости и самосажалења” (2020: 42). У тексту „Уводна разматрања о Андрићу и Европи” Александар Јерков пак показује како су прва песничка остварења српског нобеловца место сусрета са „Андрићевим делом као таквим”, са начином „како оно само себе отвара и најављује” (2020: 94). „У сумрак”, сматра аутор, оцртава не само слику тамног срца модернистичког субјективитета већ обликује једну херменеутички опсежнију геопоетичку слику *сарајског сумрака* на хоризонту европске модерности: „Андрићева поезија, дакле, нема само позитивну страну сарајског сумрака већ има топику европског модернизма. Европи се, једном речју, припада модернистичким топосом. На истом месту настаје важна културолошка диференцијација нечег локалног и оног општеевропског.

у самог себе, коме су *линије унутрашњег*, ако су и исписане, несагледиве. Пре „Скерца у црнини“, дакле, Андрићева лирика дотакла је обруб недодирљиве сопствености заптивене пред Другим, те се питање смрти као радикална другост појављује у регијама самозатајености и невидела сопства. Андрићевско искуство субјективности снажно је обележено херменеутиком одношења према смрти, која своје пуно поетичко исијавање остварује на страницама *Проклете авлије*, над гробом фра Петра међу „невидљивим фратарским гробовима, изгубљен попут пахуљице у високом снегу што се шири као океан и све претвара у хладну пустињу без имена и знака“ (Andrić 1981: 121), али и над *гробом приче*. На овом месту дошапнуо би Г. Башлар, ако га призовемо, све о „космосу зиме изван настањене куће“, о снегу као космичкој негацији која брише трагове (Bašlar 2005: 57). Али „Ничег нема“, прекида приповедач, „Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земаљу“ (Andrić 1981: 121), само супрематистичка белина обмотана око гроба – црног квадрата, тј. беспредметност и просторност Ничега, „онога, што сваком бићу даје гаранцију бивствовања“ (Hajdeger 2003). Да књижевна имагинација има посла ни са чим, са шекспировским ваздушастим ништа, са пределима невидљивог, неприсутног понављано је у распону од Мерло-Понтија до Мориса Бланшоа, Микела Дифрена¹⁷. Поетичка фигура гроба, према мишљењу Драгана Бошковића, одредила је књижевност 20. века, која вечни живот материјализује управо у њој, ослобођена трансценденције, „утехе изван света“ (Vošković 2019: 98) и неодређена, празна места снажно обухвата својом топиком. Требало је, међутим, доспети до *гроба као наше отаџбине*, истанчати слух за *мукле ноте*, погребне ударце:

Слушам нада мном муклу ноту:
 Покров земље бију о дрвени покров,
 Гробар пјевуцка и пљуцка
 (Сад му се лопата смаче и нешто куцка

И сарајски сумрак и модернистички топос да је живот већ прошао су везани за најдубље слојеве интимае, то нису опсервације света, већ последице онога што је већ интериоризовано“ (2020: 76–77; истакао А. Ј.).

¹⁷ Више о томе у: Dragan Prole, *Pojave odsutnog: Prilozi savremenoj estetici*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.

и псује.)
 Та он мене сахрањује!
 А кад би готов, одахну отравши
 Руке о скуте;
 Сједе на хумку
 (Ко да ми није доста мога терета)
 Извади духан иза појаса,
 И запали (Andrić 2019: 104).

Трећи строфоид, након садржаја горких вечерњих мисли у проверистичком кључу, симулацијом стварносно-референтног значења перпетуира медитативни ракурс у физички простор раке. У погледу песничке традиције умесно би било напоменути да се тематско-мотивски и по просторној концепцији Андрићев „Скерцо у црнини“ наслања на традицију гробљанске поезије предромантичарске струје из 18. века која је поникла на материјалистичким идејама Т. Хобса, Џ. Лока, Д. Хјума. Андрићев прилог гробљанској поезији може се проширити на песничке текстове „Погребна песма“ из *Немира*, потом „Ускрс“, запис о сахрани тежака Николе Балте из књиге *Ex Ponto*. Оно што „Скерцо у црнини“ издваја од поменутих стихова јесте ситуираност лирског субјекта, његов говор није само говор о гробу већ је и говор зачет у гробу. Отуда се дескриптивни дискурс сасвим повлачи пред медитативно-наративним говором, а смењивањем текста и парабазе на синтаксичко-морфолошком плану песме сачињена је драмска атмосфера између камерног двојца: гробара и лирског субјекта. Њихов простор је снажно подељен: простор лирског субјекта чини ковчег затрпан земљом, док је изнад њега непознати распевани гробар као обруб, ивица света. Насупрот бодлеровској фигури радосног мртваца¹⁸, док гробар пјевуцка и сасвим фривољно пљуцка

¹⁸ „Ја бих у земљи масној, пуној пужева, хтео / да сâм ископам јаму за себе, па да ту / опружим старе кости, ту где бих најзад смео / да спим у забораву кô ајкула на дну. // Ја мрзим завештања, гробнице, и да молим / да неколико суза пролије свет; / више још за живота гавране збрати волим / да ми од дна до врха раскљују костур клет! // Црви, братијо црна, слепа и глува! – све ближе / ево вам слободнога, веселог мртвога госта! / Мудраци што вас тови трулеж и гној и крв, // мислите, дакле, мојим остацима без гриже, / и реците ми да ли још нека мука оста / за овог друга мртвих, душе лишену ств!“ (Bodler 1995: 75).

над укопаником, Иво Андрић приказује заточеног лирског субјекта, снажно контуришући обриси простора тескобе. А тескоба, вели Мартин Хајдегер, *чувствовање тескобе* разоткрива субјектову баченост у смрт, без изричитог и теоријског знања. „Тјескоба пред смрћу јесте тјескоба 'пред' највластитијим, неодношајним и ненадмашивим Моћи-бити. Пред-чим те тјескобе јесте битак-у-свијету“ (Хајдегер 2007: 285). То није тек „слабо“ осећање, напомиње аутор *Битка и времена*, већ „темељно чувствовање тубитка, докученост тога да тубитак као бачени битак егзистира *при* својем свршетку“ (Хајдегер 2007: 286; истакао М. Х.).

Андрићева песма актуализује ужас испод веселости, ужас садашњег. Њен лирски субјект говори *сада*, управо, јер нестaje и ништа га из те близине коначног не може ослободити. Његово изворно *ту, битак ка смрти* не измиче нити се може измакнути, па ни у стиховима „Висине“:

Ја сам пошао бескрајним, светлим трагом.
Ја сам сâм. И ја умирем,
Без опроштаја се са света одлази (Andrić 2020: 101).

Далеко су још увек слике смрти Хакслијевог *Врлог новог света*, које су прогнане у нигдину, отуђене од људске свести и иронијски дискурс Пекићевог *Новог Јерусалима*, где гробно место постаје херменеутички полигон перверзног историјског ума коме је прогрес генеративна снага. Насупрот томе, андрићевски стихови отварају осећање ужаса, ону *језу* коју је и кнез Мишкин осећао када је угледао слику *Мртви Христос* Ханса Холбајна Млађег. „Па због ове слике неко може да изгуби веру!“ записао је Ф. Достојевски на страницама *Идиота*, док Јулија Кристева у петом поглављу студије *Црно сунце. Депресија и меланхолија* прилази призору мртвог Бога као парадигми модернистичке осећајности:

Безбојна представа људске смрти, скоро анатомска огољеност леша гледаоцима саопштава неподношљиву зебњу наочиглед смрти Бога, која је овдије помешана са нашом властитом смрћу, тако да је одсутна и најмања сугестија о трансценденцији (2004: 135).

Но, фигура смрти Бога није неопходна, према П. Слотердајку, за модернистичку патњу. Јер, та патња, видели смо и код Фукоа, допире одасвуда из простора који нас свакодневно мами својим облицима и

саме *таме личности*, која код Ж. Лакана наступа из „бића које ври у изгубљености“ (Sloterdajk 2010: 533). Отворена рана, „свежа рана у општој белини која се протеже у недоглед“ (Andrić 1981: 9), скривајући пода се гробно место, расквашену иловачу, симболички је траг човекове рањивости која у модернизму заузима поредак у писму, у тексту без Бога. Над субјектом „Скерца у црнини“ надноси се, видели смо, само упослени гробар и његова песма. Пјевуцка, дакле, док умире, али шта?

Сигнификантно је да гробар није просторно доступан оку лирског субјекта, чак и да је ковчег бајковито стаклен, тежина земље би се усекла у видик. Како перцептуално конституисање простора иде преко слуха, црна боја синестезијски продире из невидљивости или како би то М. Мерло-Понти дефинисао из „површине неисцрпне дубине“ видљивог (Merlo-Ponti 2012: 152). Гробар није окуларно видљив, бар не у смислу декартовске *Диоптрике*¹⁹, он прелази у виртуалност (Difren 1989: 156), те брижно обликована миметична сценографија потиче из (дифреновског) укрштај чула – из чистог поља имагинације која конституише реално (Difren 1989: 157) – из *преображеног невидљивог* (Blažo 1960: 87). И овде као и у каснијем стваралаштву, Андрићева приказивачка моћ, дискурс реалног протеже се валерима лирског бића, у херменеутичком гесту довођења до смисла као *поетичког видеа*. Јер изворна структура мимезиса, вели Гадамер у есеју „Мимезис и поезија“, не темељи се на верној копији стварности, на способности да собом „упућује на нешто друго, што је његов извор“, већ је она изворно окренута испуњењу приказаног да „заиста стварно постоји у приказивању“. Тада и само тада, смисао приказивања, миметичког може бити доведен до тачке „када нешто постоји смислено у себи самом“ (Gadamer 2002: 37; истакла А. П.).

Трансгресивна лирска свест која превазилази просторне оквире, дакле, смислотворно, ситуирана је наспрам над/гробне песме коју налазимо и у „Погребној песми“: „У мрачном незнаном гробу почива безимени зликовац, добро му је јер не живи, а над њим моја пјесма гори у огорчењу и самилости“ (Andrić 2011: 97). Међутим, док је у *Немирима* над/гробна песма хуманистички гест, симболичка побуна против жур-

¹⁹ О проблему ока, декартовских поставки више у: Merlo-Ponti, Moris. *Sezanova sumnja. „Око и дуб“ и други огледи о уметности*. Prev. Milica Stojković. Beograd: Službeni glasnik, 2016.

налистичког отимања смрти од људског лика, о чему ће Ж. Бордијар касније писати, у „Скерцу у црини“ она је врло неодређена, готово занемарљива. Можда лирско сопство мисли о њој као о неславној, црно-хуморној шали, али шта заправо може да чује? Шарл Бодлер на изазов загробног ослушкивања одговорио је у песми „Гроб“:

Када по пуној ноћној тмуши
хришћанин неки, милостивно,
крај зида што се давно сруши
закопа твоје тело дивно.

Кад чисте очи буду звезде
заклапале, од сна све теже, –
гује ће тамо да се гнезде,
паук ће плести своје мреже;

слушаћеш дан и ноћ са стравом:
над осуђеном твојом главом
тужни се вучји крици чују

коло вештица гладних виче,
причају старци масне приче
и мрачне хуље злочине кују (1995: 74).

На једном месту у *Сферама* Петер Слотердајк напомиње: „Ухо, орган који се, у доброј вери, предаје ономе што је на матерњем језику, ономе отаџбинском, кућним Музама, може бити залуђено песмама које звуче привлачније од онога највластитијег“ (2010: 485), уводећи нас у кратку студију *погубних песама*, оних што смртно ухо не може да чује без последица. Наравно, у питању је пѐв сирена:

Вештина сирена је у томе што оне у душу субјекта полагају његову властиту узаврелост. Њихова неодрживост је у томе што субјект пресељавају у центар химничног узбуђења које као да извире из њега самог и смешта га међу звезде (2010: 489).

Једино се Одисеј извукао жив од улажења у песму у којој је опеван. Песма гробара, са друге стране, фриволна је, случајна, али је управо та случајност погубна, јер је неизбежна. Док сиренама припада истакнута ми-

толошка и онтолошка позиција, јер не певају узгред, обављајући нешто друго, већ певањем (п)остварују себе, фигура гробара десакрализује и смрт и песму над/о њој, мешајући је са плувачком, псовком, прекидајући је пушењем. Па ипак остаје питање зашто песмином простору таква песма није припадајућа? Одговорити на питање зашто *надгробна* песма остаје утиснута у метапарентезу андрићевског стваралаштва где *израза нема*, подразумева аналитику поетичког лука преображаја топике затворених простора у поетичку фигуру крипте неизразивог. Мелодија која се послушкује из гроба попут „акустичног зрцала“, да се послужимо формулацијом Младена Долара, окренута је према пределима, ентитетима који, осим у облику звука, не могу да настане просторност текста. Знамо да Јелена које нема тек хајдегеријанским²⁰ послушкивањем постаје, на почетку приповести о њој:

Тако она долази увек, са љупком шалом, са музиком или мирисом. (Музиком случајног, усамљеног звука који изгледа необичан и значајан, мирисом целог једног предела или северца који наговештава први снег.) Понекад чујем сасвим нејасан разговор, као да пита некога пред капијом за мој стан (Andrić 1981b: 245; истакла А. П.).

И би звук, и би прича. Међутим, насупрот осетилној сфери у којој Јелена оставља трагове свог присуства, стоји „свест о њеном присуству, што је много више од свега што могу да дају очи и уши и сва сирота чула“ (Andrić 1981b: 246), али и писмо, сведочанство које приповедач,

²⁰ Тома Тасовац, истражујући могуће везе између И. Андрића и М. Хајдегера, у есеју „Негација као тема присуства у делима Иве Андрића“, ослања се на херменеутичке и феноменолошке везе, јер питање да ли је Андрић био свестан тих веза, „није од пресудне важности за есеј“, али оставља могућност да је И. Андрић био упознат са делом контраверзног М. Хајдегера: „Чињеница да се Хајдегерово име не спомиње код Андрића не значи да Андрић није био упознат са Хајдегеровим опусом“ (2000: 174). И заиста, на једној од страница *Бележница бр. 1*, коју је за штампу приредио Б. Живојиновић, налази се цитат: „Welt ist nie sondern welter“ Heidegger [Свет не постоји него светује. Цвет не постоји него цвета.]“ На истој страници налази се стих Хелдерлина: „Песник је свет затворен у човеку.“ (Ваљало би установити да ли су цитати Хелдерлинових стихова, а има их и друге, потекли од читања М. Хајдегера.) *Бележница бр. 1*, на чијем је почетку истакнуто „У овој су искључиво туђи цитати, без мојих примедба“, према мишљењу приређивача настајала је између 1932. и 1944. године (видети Andrić 2001: 11–107).

читалац никад не довршава. „И ја читам Јеленино писмо које нисам никад примио. [...] И читање се прекидало увек кад би дошло до неког одређеног податка, имена места или датума“ (Andrić 1981b: 273), Јелена измиче стварносно-референтном, не остављајући свој потпис, јер белина на којој би то учинила ни бартовско прегнуће, дискурзивни предлист не обухвата. Ипак, иако неопипљиви, недирнути знак стварности, Јелена *присиљава*, делезовски казано, на трагање за смислом (уп. Delez 1998: 84–85). У *Знаковима поред пута*, кад од ње остаје још немогућност, а прича је окончана, медитативно ја закључује да би тај крај „требало казати као песму која би остала после свега и уместо свега. Једино, а ништа.“ Такве песме нема у попису Андрићевих објављених дела ни у заоставштини. Али није реч о пукој ауторској одлуци да поезију не објављује, јер је све време и пише, већ је реч о стваралачком одабиру онтолошког места за поезију из немогућности самообјаве, коју је и Рајнер Марија Рилке поверио Орфеју:

[...] мораш знати

Заборавити песму. Бити глув.

Истинске песме другачији је дах.

Дах око ничег. Лахор у богу. Був (1969: 40; подвукла А. П.).

Да за песму *израза нема*, писао је Андрић, још раније у „Строфи“²¹ (1915), откривајући скептичну (ауто)поетичку мисао у хегелијански естетички вјерују о подударности лирског текста и субјекатске душевности. Чак и када описује спољашњи свет, лирска песма, писао је Хегел, представља „онај одјек који та спољашња објективност изазива у души“ (1986: 539). Но, Андрићевим стихом одјекује сазнање: „Ово су чудне линије душиних путева, / Тепање казује блудње (ах неравни / редци!)“. Андрићевски *неравни реци*, који синтаксички, у графичком отиску описују исклизнуће/одступање од стиховне равнине, стоје на

²¹ Тихомир Брајковић о „Строфи“ пише као о укрштају аутореференце и хетерореференце: „Андрићев тамнички Нарцис, тако сродан самом песнику у његовом младачком патосу (над)личног трпљења у име генерацијских и културних идеја јужнословенске узајамности, уз субјективистичку опсесију самим собом осећа такоређи неотклоњиву потребу за рефлектовањем шире перспективе, макар она била доживљена и као проблематична 'расута' слика модерног човека и његовог раздешеног доба 'без израза'“ (2013: 48).

месту онтолошке рептуре лирске песме као идеалног дискурзивног отиска унутрашњих предела. „Марбушка строфа“, како је првобитно била насловљена, јесте аутореферентни гест, догађај који упућује на себе самог (в. Брајовић 2013), али п(р)оказан простор њене дубине поклапа се са неисписивим, неименљивим пределима, које опет манифестује више од себе. Смерајући изван себе, чињеница да изрази нема, дотиче неимајућу песму и у њој над/гробну песму, која се не спушта у текст, већ се стапа са хоризонтом модернизма као поетика неизрецивих и/или немогућих места. У том смислу, Емил Сиоран оставља знаковиту белешку о речима које падају над гробом:

Над гробом падају на памет речи: игра, превара, шала, сан. Немогуће је помислити да је егзистенција озбиљна појава. Лагарија је извесна од почетка, од темеља. На капији сваког гробља требало би да пише: „Ништа није трагично. Све је нестварно“ (2018: 73).

Уместо *Memento mori!* Е. Сиоран довикује *Сети се нестварног!* Али признати да је све нестварно као херменеутички гест, захтевало би капитулацију стварности пред одсутним. Међутим, певуцкање гробара, иако лишено присности са песминим простором и посве оспољено у односу на искуство стиха, искуство субјекта, оно јесте *над/гробна песма* као фукоовско непрекидно жуборење језика, као простор поетичке крипте неисказивог. Пред њом, језик се задржава у својој осени, кафкијански пред вратима, самоизмичући у дискурсивним процепима или, како би то Фуко говорио у „Мишљењу спољашњости“, окрећући се око себе (2004: 24). Та би врата била отворена као и гроб, „само у чистој негативној артикулацији Гласа“, вели Ђ. Агамбен, који Смрт и Глас не одваја као што ни И. Андрић најлепше и најстрашније ствари не казује.

Андрићев „Скерцо у црнини“, написан у првој години по завршетку Великог рата, стаје на почетак пута урезивања текстовног знака сопства у тајну смрти, поетичког преумљења топографије простора у линије субјективизације, тропографију. На том путу, у простору као суконституенту модернизма, искуство андрићевске субјективности из загледаности/упућености на нестанак, ништавило погледом у дубину гроба, где је и Бог и човек положен, у *непокретно Ништа*, од-говора сублимисаном

знању *тамног срца*, себезразумевања. „Скерцо у црнини“ на тај начин постаје мунковски крик српске поезије и Андрићевог стваралаштва, крик пред видиком предела *гробља-отаџбине*, где се реторско-онтолошки хоризонт затвара *отвореном раном* у снегу, дискурсу неприпојивој белини/празнини.

Извори

1. Андрић, Иво (1981). *Проклета авлија*, Београд: Просвета.
2. Андрић, Иво (1981_а). *Свеске*, Београд: Просвета.
3. Андрић, Иво (1981_в). *Јелена жена које нема*, Београд: Просвета.
4. Андрић, Иво (2000). *Писма*, Нови Сад: Матица српска.
5. Андрић, Иво (2001). „Бележница бр. 1“. Прир. Бранимир Живојиновић, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 18, 11–107.
6. Андрић, Иво (2019). *Лирика*. Приредио М. Потребих, Београд: Задужбина Иве Андрића.
7. Андрић, Иво (2019). *Ех Ponto*. Приредила Јана Алексић, Београд: Задужбина Иве Андрића.
8. Бодлер, Шарл (1995). *Цвеће зла*. Превео Бранимир Живојиновић, Београд: Гутенбергова галаксија.
9. Његош, Петар Петровић (1967). *Песме*, Београд: Просвета.
10. Rilke, Rajner Marija (1969). *Devinske elegije*. Preveo Branimir Živojinović, Beograd: Rad.

Литература

1. Adorno, Teodor (1986). *Filozofska terminologija*. Preveo Slobodan Novakov, Sarajevo: Svetlost.
2. Aristotel (2006). *Fizika*. Preveo Blagojević U. Slobodan, Beograd: Paideia.
3. Augustin, Sv. Aurelije (1973). *Ispovijesti*. Preveo Stjepan Hosu. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
4. Bašlar, Gaston (2005). *Poetika prostora*. Prevela Frida Filipović, Beograd: B. Kukić; Čačak.
5. Бланшо, Морис (1960). *Есеји*. Прев. Велимир Димић, Живојин Ристић. Београд: Нолит.

6. Бошковић, Драган (2019). „Смрт приповеда, књижевност је гробље: носталгичан и анахрон текст“, *Гробља: Књижевно-културна материјализација смрти*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
7. Difren, Mikel (1989). *Oko i uho*. Prevela Nada Seferović, Banjaluka: Glas.
8. Делез, Жил (1998). *Пруст и знаци*. Превео Иван Миленковић. Београд: Плато.
9. Јандрић, Љубо (1977). *Разговори са Ивом Андрићем*, Београд: СКЗ.
10. Јевтић, Н. (2018). „Subjektivnost i prostor“, *Filozofska istraživanja*, god. 38, br. 149, sv. 1, 45–57.
11. Јерков, Александар (1998). „Лирика Иве Андрића“. *Лирика*, Иво Андрић. Сремски Карловци: Каирос, 1998.
12. Јерков, Александар (2018). „Како је чика Јова појео Змаја: Од пребесине до маргинокритике: о улози тешке речи у стиху; о песничкој визији и поетици; о стварању, не само о чувању традиције; о култури сећања и о историји књижевности; о француској и српској поезији“, *Слободан Ж. Марковић – Човек институција*. Ур. А. Јерков, Д. Бошковић, Београд: Филолошки факултет, 265–318.
13. Јерков, Александар (2020). „Уводна разматрања о Андрићу и Европи“, *Андрић и европске књижевности, зборник радова са научног скупа одржаног 12. и 13. октобра 2019. у Андрићевом институту*, Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, 51–141.
14. Кристева, Јулија (2004). *Црно сунце: депресија и меланхолија*. Прев. Младен Шукало. Нови Сад: Светови.
15. Лазић, Небојша (2012). „Развој представа о простору и времену у науци о књижевности“, *Зборник радова Филозофског факултета XLII (2)*, 163–183.
16. Merlo-Ponti, Moris (2012). *Vidljivo i nevidljivo*. Prevela Kristina Vojanović. Novi Sad: Akademska knjiga.
17. Martens, Mihael (2020). *U požaru svetova. Ivo Andrić – jedan evropski život*. Prevela Valeria Fröhlich, Beograd: Laguna.
18. Палавестра, Предраг (1981). *Скривени песник: прилог критичкој биографији Иве Андрића*, Београд: Словољубве.
19. Пантић, Михајло (2018). „Поезија Иве Андрића“, *Дело Иве Андрића*, Београд: САНУ, 67–95.
20. Пауновић, Александра (2020). „У лирском премеру сна и јаве: 'Шта сањам и шта ми се догађа' Иве Андрића“, *ЛИК: часопис за књижевност, језик и културу*, https://doi.org/10.18485/ai_lik.2020.6.10.2.

21. Сиоран, Емил (2018). *О незгоди званој рођење*. Предео Миодраг Шупит. Лозница: Капрос.
22. Слотердајк, Петер (2009). „Операција срца или: о евхаристичком ексцесу”. Прев. Александра Костић. *Писмо*, бр. 96/97, 161–179.
23. Sloterdijk, Peter (2010). *Sfere I*. Prev. Aleksandar Kostić, Beograd: Fedon.
24. Тасовац, Тома (2000). „Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 16, 161–224.
25. Fink, Eugen (2013). *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Preveo Aleksa Buha, Podgorica: Oktoih, 2013.
26. Florenski, Pavel (2013). *Prostor i vreme u umetničkim delima*. Prevela Nada Uzelac, Beograd: Službeni glasnik.
27. Фуко, Мишел (1990). „Места”, *Дело*, књ. 36, бр. 5–7, стр. 277–286.
28. Фуко, Мишел (2005). „Друга места“, *Мишел Фуко: 1926–1984–2004: hrestomatija*: Priredili Pavle Milenković i Dušan Marinković, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija.
29. Фуко, Мишел (2013). „О другим просторима“. Preveo Mario Korić. *Peščanik*, 31. 8. 2021. <https://pescanik.net/o-drugim-prostorima/>, приступљено 15. 10. 2021.
30. Хајдегер, Мартин (2003). *Путни знакови*. Предео Б. Зец, Београд: Плато.
31. Хајдегер, Мартин (2007). *Битак и време*. Предео Милош Тодоровић, Београд: Службени гласник, 2007.
32. Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (1986). *Estetika III*. Prev. Nikola Popović. Beograd: BIGZ.
33. Хејстад, Уле Мартин (2011). *Културна историја срца: од антике до данас*. Предела Ангела Дреновац, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Aleksandra V. Paunović

CLOSED (BY) SPACE: “SCHERZO IN BLACK” BY IVO ANDRIĆ

Summary

The work analyses the verses “Scherzo in black” by Ivo Andrić (1919) and their conceptualisation of closed space. Searching for the secret of the grave, the figure of death raises questions about the experience

of space in the 20th century, the relationship between the lyrical subject and the Heideggerian form of the battle to death. We devoted a special part of our work to the hermeneutics of existential hell and ontology of Andrić's impossible song as a poetic sign of modernist identity.

► *Keywords:* space, closed, subject, grave, poem, lyrical, Andrić, Baudelaire.