

ИВО АНДРИЋ У ПОЗОРИШТУ И О ПОЗОРИШНОЈ УМЈЕТНОСТИ

Бранко Брђанин
Универзитет у Источном Сарајеву

IVO ANDRIC IN THE THEATRE AND ABOUT THE THEATRE

Branko Brdjanin
Eastern Sarajevo University

It is widely known that Ivo Andric often hesitated and rejected to give his consent to the “dramatization” of his prose texts, and he objected even more to their scene and television performance and film or television adaptation. Andric’s hesitation about the definition of the hierarchical position of the theatrical art in the system of the universal-art understanding has been known even better. This was explained in his imaginary conversation with Goya, in which the scene and „representative“ skill were given the lowest value on the art scale. In that sense it is interesting to mention Andric’s early “coquetry” with theatrical art – not all that well known – something that is also indicated in this paper.

Key words: Ivo Andric, drama, dramaturgy, Ivo Vojnović, theatre, arts, scene dramatizations, television adaptations

„Уобичајено је да се о позоришним остварењима која су у основи имала Андрићев текст говори помало с негативним предзнаком, с увек присутним образложењем да се Андрић противио томе“, вели Весна Крчмар у студији *Позоришне драматизације дјела Иве Андрића*. Међутим, овоме ваља додати и став Владимира Погачића, редитеља филма *Аникина времена* (1956), који је 1974. намјеравао да моли од писца право и ауторизацију за екранизацију приповијетке *Жећ*: „Желео је да подсети писца на његове раније речи „да један филм не може ништа ни допринети ни одузети једном литерарном делу које постоји и живи свој властити живот, независно од филма и свих других медија“. Међутим, било је касно. Овога пута Владимир Погачић није стигао на време. И заиста је тако – књижевно дело је ау-

тономна уметничка целина која има свој живот“ (Крчмар 2007: 222). Тешко да би се овоме имало шта додати, када покушавамо пронаћи одговор на питање какав је био Андрићев однос према сценско-представљачким облицима поставки његових дјела: очигледно *амбивалентан* (један када је у питању конкретна „реализација“, други уопштен-начелан, када исказује увјерење о *аутономности умјетничког дјела*)! Ипак, потпунијем сагледавању ове димензије *Андрићевог дјела у компаративном контексту* ваљало би додати и Андрићеве „литерарне“ ставове о позоришној умјетности из *Разговора с Гојом* и *Знакова поред пута*. (Остављајући, ипак – и поред све, за наше *ситне душе*, привлачности „копања“ по туђој интими, напосе интими славних и познатих – на страну пишчев приватни живот; занемаривши његова многобројна познанства и односе са театарским посленицима-писцима, нпр. Ивом Војновићем, редитељима, нпр. Марком Фотезом, посебно глумцима, нпр. у младости с Ивом Раићем, доцније Маријом Црнобори; све до потпуно апартног податка како је Андрићева једина супруга Милица Бабић била костимограф Народног позоришта у Београду, па су пишчеве „везе“ са позориштем биле и „неумјетничке“!) Рецимо овдје још – мада ће о томе доцније бити више говора – и да Андрић саму ријеч *драма* користи ријетко, а уз то још и потпуно специфично, у значењу „узбудљиво“, „преломно“, „страдално“, па чак и „трагично“ (а никако не књижевно-родно, нити сценско-позоришно!), нпр.: *Ова је драма почела на Косову* (курзив и истицање наши), започиње знаменити Андрићев есеј-предавање *Његош као трагични јунак косовске мисли*¹.

Није Андрић одбијао само да даје сагласност за драматизације, сценске и видео-екранизације, филм и телевизију – чак их биљежимо неочекивано много², с обзиром на увријежено мишљење како је једини

¹Есеј прештампаван много пута; овдје користимо издање: И. Андрић, *Његош у Италији*, Подгорица, 1996.

²Прво Б. Јевтића (некадашњег „Младобосанца“ – завјереника, као што је био и млади Андрић! – прозног и драмског писца, драматурга Позоришта), још у сарајевском НП 1934. Драгоцјеним, истраживачким и акрибичним, радом Весне Крчмар систематизовано је на једном мјесту све што се о томе могло сазнати и документовати, уз напомену како је могуће – вјероватно – да постоје и „драматизације“ за које не знамо. Тако, за пишчева живота биљежимо више позоришних поставки, од монодрамских говорења или инсценација прозних и „поетских“ текстова (*Екс Понто*, *Немири*) до правих театарских представа; а има и покушаја „екранизација“ за које су се – јасно је и из горњег нашег навода – морала обезбиједити не само ауторска права (што је био лакши дио посла, будући

да Андрић – упркос злобним гласинама – није „затезао“ око новаца!) али и сагласност Ива Андрића, што је било тешко „искамчити“. (Управо том „сагласношћу“, односно њеном неопходношћу, може се тумачити права „поплава“ и *најезда* различитих представљачких умјетника на Андрићево дјело, након пишчеве смрти.) В. Крчмар биљежи до 2008. четрнаест позоришних драматизација: пет *Проклете авлије* (1962 – Ј. Ђирилов; 1979 – Љубодраг Милошевић и Марислав Радисављевић; 1981 – Љ. Георгијевски и четврта 1985 – у турској драми у Скопљу, те 1999 – Н. Брадић), двије „Анике“: *Аникина узбуна* – 1934. и *Аникина времена* у Бањој Луци 1978; *Крилати мостови* (текстови из *Екс Понта* и *Немира*) 1970, *Аска и вук* 1979, *Лица* (избор прозних текстова) 1972, *Знакови* (монодрама Сл. Симића, избор текстова из *Лица*) 1975, *Екс Понто* (дипломска монодрама Зијаха Соколовића) 1976, *Разговор са Гојом* Мирослава Беловића, три представе: 1976 – „Театар на Крижанкама“ (исто у Љубљани-Словенија и 1977, али СНГ; исто 1982. „Театар на младежта“ у Софији – Бугарска), те Петра Зеца 1992; двије *Госпођице*, 1977. Дејана Шорка и 1995. Љ. Ристића; *На Дрини ћуприја* 1978; *Знакови поред пута* Св. Лукића 1978, три *Аска и вук*: 1979 – Миленко Мисаиловић, 2003-балет у ХНК Осиек, 2004 – Дјечје позориште у Суботици, Живомира Јоковића; *Омерпаша Латас* 1979. у Зеници, Зорана Ристовића; *Прича о Кмету Симану* 1981 – Скопље, *Ђоркан* 1983 – монодрама Миленка Горановића, *Призори из живота и сна једног карактера*-адаптација *Госпођице* 1983. у Мостару, два *Злостављања*: 1986 – М. Радисављевић у Нишу и 1989. Синише Ковачевића; *Веома збуњен у души* 1987. (адаптација разних Андрићевих текстова), у Сарајеву Каће Челан, *Бечлијка Омерпаше Латаса* 1992. Љиљане Ђурић, *Рођени пре 1 века* (Андрић – Бојић) Зорана Карајића, *Слике из живота Вука Караџића* Радомира Путника 1992, *Девојка модре косе* Виде Огњеновић (по мотивима приповијетке *Немирна година*) 1993, те *Мостови* (монодрама) Тихомира Станића 2001. Овоме додајемо *Кућу на осами*, 1973. (драматизација за „Театар поезије“) Вере Црвенчанин, са само двије изведбе: премијером у Аранђеловцу на смотри „Мермер и звуци“ и у стану Ива Андрића (поводом пишчевог рођендана!); два новија „захвата“: *Омерпашу* 2007/8. драматизатора и редитеља, иначе врсног глумца (играо – најзапаженију – улогу, *Латифаге Карађоза*, у Брадићевој драматизацији *Проклете авлије* 1999), Небојше Дугалића и за 2012/2013. најављену драматизацију *Госпођице*, Ане Ђорђевић (редитељ представе), у Народном позоришту Републике Српске у Бањој Луци (гдје од 1994. године ради као драматург и аутор овог рада); те позоришне комаде Н. Брадића *Ноћ у кафани „Титаник“* (по Андрићу), у „Књажевско серпском театру *Јоаким Вујић*“ у Крагујевцу, децембра 2011; *На Дрини ћуприја* 2010. у Дизелдорфу, Никите Миливојевића и *Конзулска времена* (мотиви *Травничке хронике*) Љубише Ристића, у београдском „Звездара-театру“, 1989. Иако предмет анализе В. Крчмар и реконструкције представа насталих драматизацијама Андрићевих проза, нису били филмско-телевизијски покушаји, у нашој земљи и иностранству, према нама доступним подацима, снимљено је (најмање) 28 филмова/ТВ продукција: *Аникина времена*, Београд 1956, у Загребу-Хрватска: *Суседи* 1959, *Свечаност* 1962, *Жеђ* 1969, *Злостављање* 1970; *На Дрини ћуприја* –

кратки филм (15 минута) Жике Ристића 1973, у Сарајеву – БиХ, и: *Жена на камену* 1977, *Прича о кмету Симану* 1978, *Бифе Титаник* Е. Кустурице 1979, *Ђорџан и Швабица* Уроша Ковачевића 1980, *Ћилим* (Н. Ибришимовић) 1980, *Газија (Пут Алије Берзелеза)* Вука Крњевића – Н. Диздаревића 1981, *И то ће проћи (Зеко)* 1985, *Штрајк у ткаоници ћилима* У. Ковачевића 1986; у Србији: *Проклета авлија* Миленка Маричића 1984, *Лица и судбине*, биографски филм Петра Љубојева 1985, *Конац комедије* – десетоминутни кратки филм 1986, двије продукције П. Зеца: *Злостављање* 1992, *Знакови* 1995. те *Суседи* 2000, *Писмо из 1920.* (дипломска монодрама Мирсада Туке) у режији Славенка Салетовића 1995, *На Дрини ћуприја – Иво Андрић* (41-минутна видео продукција, уз казивање Андрићеве прозе Т. Станића) 2001, *Смешне и друге приче* (ТВ мини-серија по прозама С. Матавуља и Андрићевој *Жена од слонове кости*) 2004; у Македонији (Бугарској?): *Доздовито сонце* 1977, Словенији: *Аска и вук* 1980, *Љетовање на југу* 1984, коначно, ЧССР (?): 1980. *Госпођица*. ТВ драматизацију (за екранизовање) *Проклете авлије* сачинио је и Марко Фотез, мада не посједујемо податке да ли је реализована (према часопису *Мogućности*, Сплит, 1976). Прилика је да овдје поменемо и нашу – ауторску „драматизацију“ Андрићевог *Писма из 1920.* за филм (дужа, радио-верзија емитована на Драмском програму Радио Београда 01. 01. 1992, у трајању од 54,54 мин.; потом краћа-петнаестоминутна документарно-играна електронска видео-продукција, из 1993, под насловом *Босна, земља мржње*, продукција „Срна-филм“, Пале, Република Српска-БиХ; приказана на међународним филмским фестивалима „Београдски кратки метар“ 1993. и „Златни витез“ – Русија, 1994): садржи низ документарно-играних секвенци из грађанског рата у БиХ, те као текстуалну „подлогу“ дијелове Андрићеве прозе.

Будући да су главни „предмет“ овога рада драматизације текстова Ива Андрића за сцену, као и за видео-продукције, филм или телевизију, не говоримо овдје више о бројним постављањима дјела Ива Андрића на радио-драмским програмима у бившој Југославији и иностранству, чак и прије Другог свјетског рата (1940). Само на Радио Београду пронашли смо укупно тринаест наслова („драма“, драматизација, дјечјих драма, драмских минијатура и др. – в. *Фонографија* 2004: 13 – 147 – а колико још на програмима радио-станица Загреб, Сарајево, Нови Сад, Љубљана, Скопље; колико у иностранству?): *Разговор са Гојом* Мирослава Беловића 1976, који поставља и комад *Зеко* 1983; Јокић Мирослав приредио је радиофонијску презентацију Андрићеве прозе: *Иво Андрић – шест забележака о речима*, 1985; а ту су и: *Екскурзија* 2002; *Знакови поред пута* 1980; ауторски пројекат *Пољубац Розе Калине* Војислава Донића 1986; *Проклета авлија* 1992; *Лица* 1972, те најстарија драматизација (комад траје петнаест минута) *Пут Алије Берзелеза* из 1940! Издвајамо (према доступним подацима) – извођења награђена престижним свјетским признањима за радиофонију – Дарко Татић, радио-драма *Госпођица*, 1970: „Премиос ондас“ у Шпанији (према www.radiobeograd награда је за 1980); те 2008. за глумачка остварења на међународном фестивалу у Техерану, комад Нађе Јањетовић *Писмо из 1920.* (Иста ауторка је на радију поставила више драматизација

српски Нобеловац био апсолутно *недодирљив* за „представљачке умјетнике“, *пехливане и циркузанте* (како их у Босни најчешће доживљавамо!), будући (из литературе!) познато његово (најблаже речено) подозрење према тим гранама стваралаштва – одбијао је све и свакога, редом и листом, о чему најсвјежије свједоче сјећања Рајка Петрова Нога (који је, раних седамдесетих, као уредник покренуо библиотеку *Арс-лектира* издавачке куће у Сарајеву, а *сваки пут изнова одушевљен есејем* о Његошу, једно се јутро телефоном јавио Андрићу и питао да ли би у лектури за средње школе и факултете могли да штампају тај текст као предговор *Горском вијенцу*):

„А отуда чујем онај учтив и раван глас како он, док је писао тај текст, није ни помишљао да би могао бити било чему предговор, да **не прештампава своје есеје... за живота... а после, како хоћете...** Никада, ни пре ни после, нисам чуо некога ко би био малчице зачуђен, пун разумевања, а истовремено неопозив у ономе што ти говори... То што је писао било је истинско једино његово имање, и **само је он био властан да тим имањем располаже**. Ко се све у то није уверио: Комбол, коме није допустио да га уврсти у *Антологију хрватске поезије*, комесарска управа СКЗ /.../ Да неко суверено располаже својим делом, то би требало да је ноторна ствар. А ето, ја сам и данас фасциниран како је Андрић успео у свакојаким нашим комоцијама, **бар за живота**, што се

Андрићеве прозе: за „радионицу звука“ причу *Јелена, жена које нема* 1992, за „малу сцену“ *Љубав у касаби* 1999, *Жена од слонове кости* – минијатура 2002. и *Екс Понто* 2012.)

Наравно, бројни су и ауторски текстови, прикази-оцјене појединих драматизација али и свједочења самих драматизатора о проблемима и искуствима са „преношењем“ Андрићеве прозе на сцену или у визуелну форму. У драгоцјеној (другој) књизи В. Крчмар *Драматизација у времену* донесен је репрезентативан избор (петнаестак) таквих записа (стр. 230 – 280) на шта упућујемо заинтересоване. Издвајамо: Рашко Јовановић, *Драматизације – стварност савременог позоришта*; Миленко Мисаиловић, *Од Андрићевог „Екс Понта“ до идеје о драматизацији и представи „Криллати мостови“*; *Проблеми драматизовања и позоришног транспоновања Андрићевог стваралаштва*, Мирослав Беловић – *Разговори са Гојом Иве Андрића*, Света Лукић – *Андрићева проза у светлости визуелно-драмских уметности*; *Изношење на видело, спомен на Андрића*; Неда Деполо, *Књижевно дело Иве Андрића у медију радија*; Софија Кошничар, *Радио театар прозе Андрића, Црњанског и Крлеже*, те Радомир Путник, *Андрић и позориште*.

његовог дела и приватности тиче, **свакога да дисциплинује...**“ (Ного 2011: 7; истицања наша).

Тим искуственије – и не без андрићевске помало сјетне горчине – одјекују мисли из *Знакова поред пута*: „Дело које је стекло признање изазива код многих људи дивљење и поштовање, али код једног броја њих и супротна осећања и неочекиване реакције. Поред њега би, као код музејских експоната, требало ставити натпис: „Забрањено дирати“. Али то није могућно, и **твоје дело стоји као воћка поред пута, као споменик без чувара, а на њему исписују своја имена и остављају свакојак трагове докони и ограничени пролазници**“ (Андрић 2011: 197; истицање наше). Нажалост, нема у овим ријечима нимало лар-пур-лар-тистичке позе, нити квазиумјетничког „ескапизма“ или елитизма; а има прибојавања, неизвјесности и подозрења према намјерама али и према коначним донетима сваког потоњег дотицања умјетничког дјела (па и драмско-сценско-филмског, као у нашем „случају“; посебно након ауторове смрти и изостајања било какве могућности „контроле“), што зорно показује наставак ове тихе-некосмичке језе и чежње за спокојном анонимношћу:

„Најбољи део себе си отуђио и препустио туђим, непознатим мозговима, туђим устима и туђим перима да га тумаче према својим схватањима, својим нагонима и интересима. Свак има над њим више власти него ти сам. Ни за живота ни после смрти ти ниси више заштићен ни сигуран. /.../ Не тражећи никад твој пристанак, тумачиће те произвољно, често и намерно наопако. /.../ Прештампаваће те без питања, преводити неверно“ (ИСТО).

На 475 пагинисаних страница (издања које користимо) *Знакова поред пута*, само су два „предметна“ помена позоришта (а ниједно драме као рода, сцене, филма или телевизије!; барем према нашем увиду – нужно површном, ама ипак проведеном „испитивању“ – док их према предметном регистру уопште нема!), уз десетак навода са „одредницом“ *трагедија* (као и у горе помињаном случају појма *драма*, у значењу које нема везе са драмском врстом)³: најприје, „Добро позориште, као и мно-

³ Од свих десет помињања појма *трагедија* (осам се по значењу једначи са „страдање“, а не са драмом или позориштем), само један исказ (а и то условно) можемо „читати“ као помињање трагедије, схваћене као драмске врсте: „Тако нас судбина понекад „хвата за реч“ и од човека, слабог и лакомисленог бића, ствара

го тога што се зове игра и разонода, а што је озбиљније и теже од такозване животне стварности, и од живота самог“ (ИСТО: 228); а потом и запис *једној глумици* (како стоји у загради), од кога се само први диореченица (условно) односи на глумачку-сценску умјетност, док остало има општепримјенљиву намјену, „Треба се мирити чак и са тим да прави и највећи аплаузи најбољих гледалаца долазе онда кад их више не можете чути“ (ИСТО: 230)⁴.

Андрићеви текстови о Гоји (поводом велике ретроспективне изложбе шпанског сликара, приређене уз обиљежавање стогодишњице Гојине смрти, у Мадриду, коју је Андрић посјетио 1927; *Гоја* 1928. и *Разговор с Гојом*, 1935) можда би могли – данас – бити штампани заједно, један иза другог, под заједничким насловом *Легенда о Гоји*; а нама и овдје послужиће други од њих (имагинарни разговори у Бордоу – Француска са имагинарним ликом – „привиђењем“ давно упокојеног умјетника), да посвједоче Андрићев став и однос према театарској умјетности:

„За мене је **цирк**ус најпристојнија форма позоришта. Он је најмања беда у тој **великој беди**. У сваком јавном наступању има нечег као недопуштеног и стидног. /.../ У животу сам долазио у додир и са позориштем и са глумцима. И сваки пут сам се

јунака трагедије коме из тог процепа излаза нема, јер неминовно гине и пропада ако остане у месту, „при речи“, а не помаже му ништа да бежи“ (Андрић 2011: 228 – 229). Сљедеће помињање *трагедије* има везе са основним значењем ријечи само утолико што се наводи жанровско-типолошко одређење Шекспировог комада: „Један образован, али мало циничан човек, лекар по занимању, објашњава смисао трагедије „Отело“. Дездемона је, по његовом мишљењу, нека врста икупитеља женског рода. Она гине невинна, као што је Христос разапет без кривице, али „грехова наших ради“.“ (ИСТО: 360) Слична су и два помињања комада, прво *Тита Андроника* у извођењу енглеских глумаца у београдском Народном позоришту; а друго, напомена да је „забележено за време представе *Магбета*, на позоришном програму“ (оба навода, ИСТО: 440).

⁴ Даље: „Можда је величина и трагика правога уметника у томе што је спреман да учини (и отрпи) све управо за такву врсту успеха, јер успех је воће које касно сазрева. И највећи и најлепши дарови које уметник носи у себи неће се моћи потпуно развити и биће увек угрожени, ако се њихов носилац не излечи од сујетних и олаквих очекивања и наивног веровања да има и да може бити незарађених признања и неплаћених успеха“ (ИСТО: 230 – 231). Иначе, једина Андрићева „позоришна критика“ на коју смо наишли јесте приказ једне футуристичке *приредбе* (Маринети), објављен у Загребу давне 1930. под насловом *Позоришно извођење (Нова Европа, књ. III, бр. 10, стр. 317 – 320)*.

могао уверити да је **позориште најјаловији од свих наших напора**“ (Андрић 1977: 18; истицање наше).

Уопштавајући даље свој поражавајући став о позоришној умјетности, Андрићев *Гоја* (са елементима личне пишчеве биографије – као својеврсни alter ego – јер, очигледна су властита искуства аутора), суморно наставља да „разрађује тезу“, пројектујући је и на умјетност уопште: „У додиру са сценом и глумцима мене испуни такво осећање беде и узалудности да се питам: да ли ова ништавност позоришта није само слика онога што чека све вештине, пре или после, на њиховом путу? /.../ И у најбољим позориштима све је прашно и нечисто. Глумачки позив је најтежи и најбеднији од свих позива. Зато је њима потребно да се у животу толико проводе, банче, једу и пију, као неки стални осуђеници на смрт, стално на белом хлебу“ (ИСТО: 18 – 19).

Након претходних уопштавања и изношења начелних ставова о театарској и умјетности уопште (потпуно примјерених основној приповједачкој замисли и „позицији“ *приповједача* као „нијемог свједока“, који привидни разговор биљежи а само понегдје, узгред, допуњује сликом или још рјеђим коментаром) Андрић уноси „онеобичени детаљ“ којим ће његова тачка гледишта бити прецизно одређена, као што ће и допринијети даљем *рушењу театарске илузије*:

„Кад видим сâт меда, начињен од картона и насликан овлаш, који служи у некој опери као дар горштака шумском божанству, ја још сутрадан нити имам воље да једем ни да сликам. По двадесет и четири сата ме прогони слика тога мртвог, горе него мртвог: нерођеног предмета, који је подједнако далеко од варке као и од стварности. И ако треба да нађем неки симбол за позоришну уметност, ја бих узео тај сâт меда од картона. Бедно парче реквизита које је покушало по стотину пута да у очима постане мед и по сто пута се наново вратило у салон за реквизите, упрљано, неуспело, излишно“ (ИСТО: 18 – 19).

Неодољива асоцијација уводи нас у компаративистичко сагледавање овог одломка из Андрићевог *Гоје* са Наташиним (Ростова) описом-доживљајем опере и позоришта⁵, по повратку из Отраднoг

⁵Један од најчешће коришћених примјера *онеобичавања*. Са становишта илустрације појма „онеобичавања“ (руски: *остранение*), којим се указује и на поступак дочаравања перцепције јунака на неочекиван и необичан начин,

у Москву, у Толстојевом *Рату и миру*. „Ефекат *необичног* постиже тако што перспективу приповедања ограничава на свест одређеног књижевног јунака који први пут види збивање које у датом тренутку посматра. /.../ Њено виђење позоришне представе замишљено је као **рушење уметничке илузије**, тако да она сценографију перципира као „равне даске“, „обојене картоне“, месец у позадини као „рупу у платну“, опажа Тања Поповић у *Стратегијама приповедања* (2011: 25; истицање наше).

„На сцени су биле равне даске по средини, са стране су стајали обојени картони који су приказивали дрвеће, позади је на даскама било затегнуто платно. На средини позорнице седеле су девојке у црвеним корсетима и белим сукњама. Једна веома дебела девојка, у белој свиленој хаљини, седела је сама на ниској клупи, на којој је позади био залепљен зелени картон. Сви су они нешто певали. Кад су отпевале своју песму, девојка у белом приђе кућици са шапачем, а њој приђе мушкарац у свиленим тесним панталонама на дебелим ногама, с пером и ханцаром и поче певати и махати рукама.“

„Овај приказ, наравно, има везе с поступком онеобичавања онако како га Шкловски дефинише, али се Наташина неспремност да пристане на уметничку илузију никако не може објаснити њеним непознавањем позоришта већ је пре последица нарочитог психолошког стања јунакиње“, истиче Тања Поповић (2011: 26); а исто се може опазити и код Андрићевог-*Гојиног* приказа доживљаја позоришне умјетности (и *деталја*), за који такође стоји како је резултат нарочитог психолошког стања-устројства душе, не и непознавања театарске умјетности или њене „праксе“, него сасвим супротно: исувише доброг познавања праве природе сцене.

Андрићев (*Гојин*) „сâт меда“ тако постаје еквивалент-пандан Толстојевим „деталјима“ из позоришта (којима аутор преноси доживљај *онеобичајеног* појма), чије је значење одређено или контек-

Виктор Шкловски наводи управо овај одломак као примјер „измијењеног“ доживљаја неке појаве или појма, путем специфичне перцепције књижевног јунака. (Узгред ваља поменути да појам *онеобичавање* код Шкловског има значајну улогу и у разумијевању динамике развоја књижевности и њене рецепције, па је у том смислу повезан с другим појмовима руског формализма /в. Поповић 2011: 25, ф. нота 29/).

стом или тачком гледишта књижевних ликова (наравно, знамо да не одређује појам тачку гледишта но обратно!), односно самога аутора: детаљ бива измијењен када из једног низа (система) друштвене и историјске стварности, пређе у други низ, у књижевну функцију (в. Поповић 2011: 27). Слика *Гоја* (књижевни лик) – односно писац (ондашњи Иво Андрић, са почетка тридесетих година прошлог вијека), са личним искуствима и погледима, тј. властитом „тачком гледишта“ – као сликар (а писац као умјетник, уопште!) реагује на слику, износећи доживљај онога *што види први пут* (и памти, као основну импресију, за цио живот)! Тако се „детаљ“ индивидуализује: приказан као доживљај јунака, предочен са његове тачке гледишта (а самим тим и „онеобичен“), будући „обрнути детаљ“; за разлику од „неутралних детаља“ (*контекстуалних*, по Шкловском) (в. Поповић 2011: 27).

Кохерентност (прозних) дјела новијег доба одавно се не одређује каузалним него асоцијативним везама, а тежња ка свеобухватности и „енциклопедијском знању“ слаби пређашњу, дијегетичну („подражавалачко-причалачку“) раван прозе. И сâм живот више није приповједачки (што би рекао Музилов Урлих у *Човјеку без особина*), те у складу са тим и проза избјегава „миметичност“ па и форму чврсто склопљених приповијести. Тако се и романи претварају скоро у „збирке есеја“ (што омогућава да се приповједачки свијет „допуни“ размишљањем о њему самом, или да понуди ново виђење-тумачење умјетности, политике, идеологије, морала, науке, тијела и ероса; односно да пружи одговарајући израз *тоталитета стварности*. „Притом треба нагласити да те нове дигресивне форме **не представљају увек и ауторско сагледавање света и времена**“, скоро да нам додацује шлагворт Тања Поповић (2011: 22; истицање наше), проничући и у праву природу Андрићевог текста:

„Једног дана, седећи у првом реду“ (дакле: гледајући добро, а први пут, „главни јунак“ види збивање које у датом тренутку посматра, како Шкловски дефинише ефекат необичног – прим. наша!), „видео сам како јој је за време игре дуги skut беле хаљине запео за неки невидљив ексер у поду. Осетила је да се заплела, али је рецитовала даље, само је трзала очајнички ногом, настојећи да се ослободи. Ти јадни покрети ухваћене немоћне животиње која изговара високопарне стихове док је облива мртвачки зној и у очима јој сја лудачки страх од „киксера“ и

скандала, показали су ми у муњевитом осветљењу сву сујету ове уметности“ (Андрић 1977: 19; истицање наше).

Различите наратолошке теорије непрестано покушавају да одгнетну како процесе уобличавања фикције и литерарног универзума тако и „умреженост“ његових *семантичких слојева*: „Једна од њихових опсесивних тема било је проучавање употребе говора у роману односно **истраживање питања с чијег су становишта и на који начин сагледани и предочени догађаји или описи у књижевном делу**. У том смислу помињали су се појмови *перспектива* и *перцепција*, помоћу којих су се у узајамне односе доводили приказивање осета и психа јунака, те с тим повезивала композициона решења односно просторна и временска организација приповедања“ (Поповић 2011: 24; истицање наше). А наш увид у ово питање – поводом Андрићевог *Гоје*, наравно; иако се не ради о роману – јасно потврђује како се ради о дјеломичној *пројекцији*, тј. „перспективи лика“ контаминисаној са „ауторском перцепцијом“, када је у питању Андрићев (лични, искуствени!) приступ и (ауторски) став-однос према позоришној умјетности; што доказују и биографско-аутобиографски подаци и записи, као и наведени одломци из литерарних дјела нашег писца.

Наравно – при овим и оваквим одређењима – ваља имати на уму старе недоумице Бориса Успенског (из писма Јурију Лотману, датованог почетком 1966; в. Поповић 2011: 29): „Јасно се сећам своје детиње недоумице када сам читао описе појединих сцена, где је мисао сваког јунака била посредно изражена. Нисам могао да не мислим о томе како је писац који ствара у садашњости (а приказује све „као да је то заиста истинито“) могао да зна шта је помислио други човек, ако он све описује са тачке гледишта главног јунака? Сходно томе могућно је створити јунаке који описују искључиво са спољашње („објективне“) тачке гледишта (објективним поступцима или преко мишљења других), и личности које описују „изнутра“, то јест, описује се њихово унутрашње стање (они не морају обавезно бити главни јунаци).“ У том смислу не треба посебно ни истицати како су све наше „пројекције“ о Андрићевом односу према позоришту (излучене из његових проза, дневника, записа, интервјуа, анегдота и биографских „прича“) ипак само нагађања и претпоставке, никако не факти и беспоговорне чињенице; једнако као што је и овај рад један неконвенционално-непретенциозан покушај „реконструкције *мјеста злочина*“, тј. излучивања могућих одговора (или боље речено „*приједлога за*

размишљање“) поводом трагања за поузданим доказима Андрићевог присуства у позоришту и његових ставова о позоришној умјетности; а све у (провизорном!) *компаративном контексту*.

Свакако, прави „кључ“ за ове „загонетке“ крије се у Андрићевој изворној-изабраној *прозаистичкој позицији* (након „поетизовања“ лирско-медитативних *Екс Понта* и *Немира*: „За њега је то био покушај заснивања свог књижевног дела на нечем примарнијем и елементарнијем од саме књижевности“), са чврстом „вером у причу као духовни модел света“ како опажа Никола Кољевић (1995: 14); *вјером у причу*, дакле а не у драмско казивање (!), „као облик спасења од сложене испарчаности модерног искуства и неуротичног хаоса модерне историје“ (ИСТО: 31). Јер – у вези са Андрићевим избором и одређењем – радило се о нечему што је **много дубље и пресудније од обичне промјене књижевног жанра** (в. Миличевић 2012: 124); питање је то и *стратегије приповиједања* (колико и стратегије живљења!), односно „тактичког избора“ управо прозе а не поезије (посебно не драме!); и то прозе – *приче и причања* – ослоњене на епску пјесму, народно памћење, легенду и укупно национално предање:

„Чврсто одређен тоналитет Андрићеве смирене, класичне наративне, ослоњене на завјештање усменог казивања, заправо крије бројне, вјешто хармонизоване полутонове. А његова „висока тачка“ приповиједања у себи сажима разноврсне перспективе и кадра је да читаоца, на врло кратком простору, проведе кроз различите духовне димензије“ (Миличевић 2012: 126; истицање наше).

Из свега напријед реченог могло би да слиједи како је општи Андрићев (исказан у литератури!) однос према позоришту АМБИВАЛЕНТАН: у *Гоји* га презире и осуђује, а из ријетких помена у *Знаковима* слиједи афирмативно уважавање (нпр. „добро позориште“ види чак и као „озбиљније од живота“) или као умјетност – барем – равну другима (нпр. запис *једној глумици*); чему свакако додајемо и приватне везе Ива Андрића (током цијелог живота) са позоришним свијетом. (Из *Знакова* сазнајемо да је ишао у позориште, нпр. гледао Шекспирове *Тита Андроника* и *Магбета*; а још више из свједочења Марије Црнобори, глумице – супруге Андрићевог пријатеља и „драматизатора“ *Проклете авлије*, редитеља Марка Фотеза – у књизи *Животић*, 2012: нпр. *Силно је волио Гетеа, „Ифигенију“ је гледао два пута!*)

„Наговарао ме је да припремим вече прича, зато што сам имала успјеле вечери поезије. /.../ У Југословенском драмском позоришту увијек смо се ми окупљали око њега, очекујући да нам нешто каже. А он би, благо, насмијешен, широм отворених црних очију, једноставно рекао: „Знајте, ја се не разумем у позориште...“ А није тачно да се у театар није разумио. /.../ Долазио је у позориште прије свега да види дјела класичних аутора. Посебно му се свиђао Пирандело“ (Црнобори 2012).

Додатну „амбивалентност“ уноси присјећање Јована Ћирилова (2008): „да Иво Андрић **није дошао на премијеру** моје драматизације „Проклете авлије“, **да не би морао новинарима да казује своје утиске**“, чему је супротан навод из „Биографија“ Матице српске: „У Југословенском драмском је **уз његово присуство** приказана *Проклета авлија* у драматизацији Ј. Ћирилова“; из чега слиједи недоумица да ли се Ћирилов погрешно „накнадно присјећа“ (мијењајући истине, дајући себи на важности?), или је „стари босански лисац“ – *Младобосанац*, атентатор и завјереник – само њему знаним путевима и вјештинама вођен, успио да тајно присуствује премијери (о чему су, изгледа, накнадно били обавијештени у „Матици српској“!). Права сложена (скоро „драмска“!) *мистерија*, која се не рјешава него само наставља, ако посегнемо за *образложењем на прву лопту* да је оне „негативне“ ставове из *Разговора с Гојом* о позоришној умјетности писао 1927 – 1935. – тако како је писао – као млад и *Überspant* (*иберспант*, што би рекао Крлежа за Леона Глембаја). Али, и са Војновићем и Раићем се Андрић дружи као још млађи, у Загребу (1918), па је његов став према театарској литератури и позоришту сасвим другачији⁶. Такође, некадашњи Андрићев „завјеренички друг“ Боривоје Јевтић (драматург НП у Сарајеву, до 1941; потом у Београду, „избјеглица“ од њемачко-ушашке окупације БиХ у квислиншкој НДХ) ради драматизацију (уз пишчеву сагласност!) док је Андрић релативно млад (1934), а и прва радио-драматизација *Пут Алије Берзелеза* на Радио Београду изведена је још 1940, двије деценије након што је дјело објављено!

⁶ Тадашњу „литературу“ чине му и Ростанов *Сирано*, Иго, Стриндберг... (в. Караулац 2003:185-6), а Гетеа и позоришну класику (нпр. Шекспира) гледао је и у старости (в. Црнобори 2012).

Иначе, уопште спољне и наоко ефемерне – али за нашу „реконструкцију“ Андрићевог присуства у позоришту и ставова о позоришној умјетности, нимало неважне – биографске чињенице указују на још три Андрићеве „појаве“ у позоришту (као институцији, али и згради!), од којих трећа свједочи и лични пишчев „наступ“ на *даскама које живот значе*, додуше не као глумца или играча, но као предавача: на прослави поводом Уједињења С-Х-С, на балкону је загребачког театра, међу званицама – поред интенданта Баха и Ива Војновића (22.10.1918.) – а 27. октобра присуствује свечаном и „тријумфалном“ (!) извођењу Војновићевог комада *Смрт мајке Југовића*; док у сплитском „казалишту“ држи веома запажено и посјећено (о чему свједочи тадашња штампа) предавање о пјеснику Алекси Шантићу (30.09.1919.).

Рјешавању (или даљем „заплитању“) ових недоумица свакако ће помоћи освјетљавање оне – мање познате – „етапе“ Андрићевог живота, након хапшења, осуђивања, тамновања и интернирства у казаматима и болницама *KundK*, по Марибору, Загребу, Зеници (1917), Сплиту... које ће у жижу истаћи мање познату „епизоду“ када је Андрић (удружен са глумцем Ивом Раићем, „под скутима“ Ива Војновића!) не само планирао оснивање новог-југословенског театра но и да буде ДРАМАТУРГ тог позоришта; и то не било ког и каквог, него театра „каког ми немамо на Југу“, како свједочи Конте.

Онај који је *Ex Ponto* 1919. дочекао ускликом *Андрић est arivée* (Вучковић 1999: 12), потврдиће и скоро општепознати став о Андрићевом избјегавању сваког (јавног) ангажмана, а тако и драме (у тексту *Послератна књижевност 1929, Летопис Матице српске*); посебно позоришта, будући како театар и *онтолошки* подразумијева „јавно извођење“ и ангажман:

„Црњански који га среће у време те његове активне узнемирености стварима око себе, сећајући се тих година, и сам ће приметити то касније Андрићево одустајање од личног јавног ангажовања и неку, како каже, унутрашњу грозу „да ма кога води или ма шта покреће“ /.../ „Са Андрићем се спријатељих... ако се не варам, баш на бадњи дан, год. 1918. /.../ Андрић је тада становао у болници Милосрдних Сестара, ван града. Над њим, на првом спрату, лежао је у болници Конте Иво. Андрић је био тада црњи, болнијег осмеха, и немилосрднији према неправди“ (Караулац 2003: 297 – 8; истицање наше).

Вријеме је оно бурно и смутно – каква, углавном, и бивају „времена“ на нашим просторима – а Андрић је грудоболни двадесетпетогодишњак, добрано „начет“ и скепсом, након мучних и болних властитих искустава, из времена Великог рата 1914–1918. Наиме, Андрића као припадника „Младе Босне“, а Војновића као националног првака (првог ратног дана, 26. јула 1914!) аустроугарске власти хапсе већ почетком рата, одмах послје освајачког напада на Србију, и држе као „таоца“. Био је то почетак њихових патњи и страдања током рата, који су им руинирали здравље и физички их потпуно изморили (не успијевајући, ипак, да им сломе дух!):

„Војновића су ухапсили у Дубровнику једне летње вечери 1914. године. Из Дубровника пребацили су га у Шибеник, затим у Сплит, а онда у Сињ. То су били злогласни транспорти талаца, којима су аустроугарске власти осигуравале своје комуникације од разних диверзија. Наиме, тзв. „маршбатаљонима“ транспортовани су таоци – све угледни национални прваци (Срби, прим. наша!), тако да би евентуалне саботаже на железничким пругама најпре њих погодиле. У Шибенику у затвору, Војновић је тешко оболео од глаукома, али никако није могао да добије дозволу за лечење, него је и даље, као талац, крстарио возовима по Босни и Хрватској. Најзад, средином 1915. године, пошло је за руком неким песниковим пријатељима да му обезбеде смештај у загребачкој болници милосрдних сестара, у којој је имао статус интернирца. Ту је Војновић морао бити подвргнут операцији и – изгубио је лево око. Наравно, тамничке патње и болест утицале су на Војновићево књижевно стварање: после 1914. настаје пауза, која ће се продужити и после његовог изласка из тамнице.

У болници милосрдних сестара окупило се око Војновића све што је у Загребу било антиаустројски расположено, углавном интелектуалци – књижевници и уметници. Са Војновићем у болници налазе се Иво Андрић и сликар Стојан Аралица“ (Јовановић 1964: 11; истицање наше).

Озарен и обасјан Војновићевом (литерарном и национално ангажованом) „звјездом“ (Војновић у болници остаје „четири године мање два мјесеца“, како сам свједочи; в. Јовановић 1974: 73), Иво Андрић је у јесен 1918. (са Ивом Раићем) најчешће и најдраже Војновићево друштво у болничкој соби; први му доноси вијести из

града, док га други одушевљава својим медитацијама, како болујући национални бард пише у свесци *Из мог болничког дневника*.

У писму брату (Лују) 8 – 10. 12. 1918. Војновић се одређује и о аутору, поводом новоизашлог *Екс Понта*: „Писац млади катол. Србин из Босне, идеални младић, Иво Андрић, 26. год. затворен 3 год. по свим могућним тамницама гдје је добио туберкулозу. /.../ једна од најбољих и најрафиниранијих душа што сам игда нашао“ (в. Јовановић 1974: 83). А та *млада рафинирана душа* придружује се драмском барду у умјетничким, али и „ванумјетничким“ вечерима и ноћима, у загребачким „бољим кућама“ и салонима:

„На те вечери би Војновић водио још четири Ива – „Пет Ива, нечувено!“ (Иво Раић-глумац, Иво Андрић-књижевник и Иван Доминис те Иван Гересдорфер-који им је крајем сваке такве вечери свирао Дебисија на клавиру – напомена наша!) /.../ Враћајући се кући, Раић и Андрић обично би остајали код конта Иве... Тако ће им једне вечери, на вест о Ростановој смрти, дирнути Конте прочитати цео трећи чин Сирана, као последњу пошту песнику. По именима писаца које спомињу у разговору – Иго, Деборд-Валмор, Мисе, Клодел – рекло би се да су то контове младалачке ватре, литерарни заноси нешто старијег датума; али се спомињу и Стриндберг и Словацки кога им Андрић чита једне децембарске вечери деветсто осамнаесте“ (Караулац 2003: 185-6; истицање наше).

И ту застанимо, удахнимо дубоко: онај – доказано „знани“ *мрзовољни* – Андрић жудио је (ни мање ни више!) да буде „писар на Талијином двору“, драматург позоришта; и то не било ког позоришта, или неког (непостојећег, имагинарног) „позоришта уопште“, него националног:

„Још на почетку деветнаесте – једне јануарске вечери, када су правили планове одакле би се могло почети, Војновић, Раић и Андрић су се носили мишљу да дођу у Сплит и тамо отворе, како каже Војновић (у Писму Енки Крстаљ, које се чува у Архиву научне библиотеке у Дубровнику – прим. наша!), „оно идеално позориште које немамо нигде на југу. Раић је већ у договору с једном елитном, првокласном трупом. Андрић би био драматург – а ја...il poeta della compagnia“ (Караулац 2003: 192–3; истицање наше).

Војновић се заузима код утицајних (Алауповић, па моћни муж богате Емке Крстел, или зубар и драмски писац Ђуро Димовић и др.) да Андрић добије какву стипендију за студије у иностранству или неко стално мјесто у сплитском позоришту (в. Јовановић 1974: 92); нпр. у писму Е. Крстел (17.1.1919.), уз прецизније одређење **Андрићевих** (не Војновићевих) **планова**: „пак да те замолимо сви три *in corpore* е да би говорила господи која имаду Сплитско казалиште у руци да га не дају никоме прије него се поразговоре с Ивом Раићем. **Он и Иво Андрић хоће да створе у Сплиту оно идеално позориште /.../ Хоћемо да у Сплиту створимо најбољу Југословенску драму**“ (Јовановић 1974: 93; истицања наша).

Идеје, жеље и планови о новом позоришту (у коме би главне „полуге“ били *три Ива*), родила се – највјероватније – из незадовољства и разочарења укупном тада нашем културном сценом, посебно књижевношћу и позориштем, нпр. у писму Ђ. Димовићу (26. 1.1920.) Војновић изражава своје „згражање на мизерију и ништавило *нашег* интелектуалног живота“ (уп. Јовановић 1974: 93 – 94); али и услед полетних и оптимистичких жеља и планова о стварању „нове умјетности“, чији је израз (макар у замислима) било дјеловање *Књижевног југа*:

„Наступајући апсолутно југословенски, ови млади писци уједно су тиме и исцрпљивали своје намере и хтења. /.../ Залажући се за слободну заједничку књижевност, за висока уметничка достигнућа... они су остваривали свој циљ /.../ толико прижељкивани југословенски књижевни сусрет, али, такође, видљива је изолација овог часописа од стварних друштвених проблема“ (Јовановић 1974: 85; истицање наше).

Али, од тог (планираног) „новог позоришта“ ништа не бијаше; као, уосталом, и од те Југославије, којом је таква идеја и била надахнута! (Војновић одлази у Француску, Андрић на лијечење на Брач и у Сплит; потом у дипломатију и у славу – наравно – мимо театра.)

А да је остварено то „ново позориште“ *каквога ми на словенском југу немамо*, сигурно би било засновано (умјетнички и идејно) на искуствима и достигнућима савременог француског, тачније паришког позоришта – које Војновић прати и познаје, посебно за вријеме дужих боравака у иностранству (након 26. марта 1919.): „Сваки и најмањи глумац један велики умјетник а све заједно узор ensemble-а и неописиви **унутрашњи „темпо“ у приказивању**“ (Писмо Е. Крстел, од 15.11.1919., из Париза; в. Јовановић 1974: 89; истицања наша). На

умјетнички профил тог – сањаног а неоствареног – позоришта, несумњиво би утицала и модерна театарска и књижевна кретања, са којима се Војновић непосредно сретао (нпр. у Монте Карлу **гледа представе балетског ансамбла Сергеја Дјагиљева**, а одушевљен је литерарном снагом Андре Жида, Валерија и других француских „перјаника“).

Дакле, умјесто одговора на почетно и уводно, кључно питање овога рада (*о Андрићевом дјелу у компаративном контексту*), какав је био Андрићев став о позоришној умјетности и који су све били „облици“ Андрићевог присуства у позоришту; након свих изложених детаља и размишљања, знамо можда и мање (и мање „сигурно“!) одговоре на постављена питања. Закључке (како год нашироко излагали властита размишљања и редали прикупљене „доказе“), морамо препустити свакоме понаособ: можда је *амбивалентност*, ипак најтачнија „дефиниција“!

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1977:** Андрић, И. *Историја и легенда (есеји, огледи и чланци)*. Сарајево – Загреб: „Свјетлост“ – „Младост“, 1977.
- Андрић 2011:** Андрић, И. *Знакови поред пута*. Зрењанин: „Сезам бук“, 2011.
- Вучковић 1999:** Црњански, М. Иво Андрић: *Ex Ponto, Зборник о Андрићу*. Прир. Радован Вучковић, Београд–Нови Сад: „СКЗ“ – „Будућност“, 1999, 3 – 12.
- Јовановић 1964:** Јовановић, Р. *Иво Војновић*. Београд: ИП „Рад“, 1964.
- Јовановић 1974:** Јовановић, Р. В. *Иво Војновић (живот и дело)*. Београд: „Институт за књижевност и уметност“, 1974.
- Караулац 2003:** Караулац, М. *Рани Андрић*. Београд: „Просвета“, 2003.
- Кољевић 1995:** Кољевић, Н. *Андрићево ремек-дело*. Бања Лука: „Глас српски“, 1995.
- Крчмар 2007:** Крчмар, В. *Позоришне драматизације дјела Иве Андрића*. Нови Сад: „Матица српска“, 2007.
- Крчмар 2008:** Крчмар, В. *Драматизације у времену*. Нови Сад: „Матица српска“, 2008.
- Миличевић 2012:** Миличевић, Д. *У огледалу српском*. Београд: „Београдска књига“, 2012.
- Ного 2011:** Ного, Р. П. *Запиши и напиши*. Београд: „Београдска књига“, 2011.
- Поповић 2011:** Поповић, Т. *Стратегије приповедања*. Београд: „Службени гласник“, 2011.

Ћирилов 2008: Ћирилов, Ј. *Свој савременик* (интервју: Борка Требјешанин). 01.01.2008., <http://www.politika.rs/rubrike/intervjui-kultura>, 10.09.2012.

Фонографија 2004: *Фонографија радиофонијских дела Драмског програма Радио Београда 1924-2004*. Београд: „Радио Београд“, 2004.

Црнобори 2012: Црнобори, М. *Животић*. <http://www.tvorac-grad.com/forum>, 12.09.2012.

<http://www.imdb.com/name/nm0028964>, 12.09.2012.

http://www.maticasrpska.org.rs/biografije/biografije_sbr.pdf, 12.09.2012.