

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Борјан Р. Митровић

ПОЈАМ ХРОНОТОПА И САОДНОС ВРЕМЕНА,
ПРОСТОРА И СВЈЕТЛОСТИ У ПРОЗИ ИВЕ
АНДРИЋА

Докторска дисертација

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Borjan R. Mitrović

THE CONCEPT OF CHRONOTOPE AND THE
RELATIONSHIP BETWEEN TIME, SPACE AND
LIGHT IN THE PROSE WORK OF IVO ANDRIĆ

Doctoral dissertation

Belgrade, 2024

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Борян Р. Митрович

КОНЦЕПЦИЯ ХРОНОТОПА И СООТНОШЕНИЕ
ВРЕМЕНИ, ПРОСТРАНСТВА И СВЕТА В
ПРОЗЕ ИВО АНДРИЧА

Докторская диссертация

Белград, 2024.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ:

Ментор:

др Корнелије Квас, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране:

Изјаве захвалности

Захваљујем се ментору, проф. др Корнелију Квасу, на посвећености, упутама и несебичном преношењу научних знања и података приликом израде ове дисертације.

Захваљујем се својој мајци, на љубави, стрпљењу и подршци коју ми је пружала током писања овог рада.

Појам хронотопа и саоднос времена, простора и свјетлости у прози Иве Андрића

Сажетак

У раду се анализира идеја књижевног хронотопа Михаила Бахтина, њена вишезначност и различити правци истраживања овог појма, да би се потом, на бази прецизираних теоријских смјерница, анализирао однос времена, простора и свјетлости у прозним дјелима Иве Андрића.

Први дио рада теоријског је карактера и обухвата анализу Бахтинових дјела која се баве идејом вријемепростора, тачније свих видова временско-просторних односа у књижевном тексту које Бахтин узима у обзир. Након тога, показује се куда су усмјерене главне гране различитих тумачења Бахтинове идеје хронотопа. На основу та два аспекта – Бахтиновог и бахтинолошког – рад прецизира сљедеће кључне аспекте књижевног хронотопа: однос књижевног хронотопа и стварности, питање дихотомије представљање – доживљавање вријемепростора, питање односа хронотопа и жанра, видове темпоралности у Бахтиновим студијама о хронотопу, те хијерархију и кохабитацију хронотопâ у књижевном тексту.

У другом дијелу рада, на темељу досадашњих достигнућа андрићологије на пољу спацијално-темпоралних и свјетлосних особености, теоријске поставке изнесене и разрађене у првом дијелу рада доводе се у везу са претпостављеним особеним временско-просторно-свјетлосним цјелинама које препознајемо код нашег нобеловца. На тај начин износи се хипотеза о постојању четири велика идејна хронотопска комплекса унутар прозног дјела Иве Андрића.

Наредна цјелина рада подразумијева анализу Андрићевих прича и романа, с циљем да се докаже постојање поменутих временско-просторно-свјетлосних комплекса, али и да се покаже на који се начин у прозним дјелима Иве Андрића међусобно односе хронотопи различитих хијерархијских нивоа, те на који начин хронотопи егзистирају, дијалогизирају и сукобљавају се у дјелима различитих (разлике између романа и приче) или истих (један роман наспрам другог) жанровских форми.

Сходно томе, теоријска основа, у спрези са већ постављеним критеријумима унутар андрићолошких студија, кроз анализу самог корпуса у овом свјетлу, доводи до сљедећих закључака: Идејно усмјерени микрохронотопи образују макрохронотопске цјелине које се препознају на нивоу развијенијих прозних текстова (прича и романа). Понављањем таквих макрохронотопских структура формирају се велики, генерички хронотопи, тј. претпостављена четири идејна временско-просторно-свјетлосна комплекса Андрићеве прозе. Осим тога, доказује се на који начин се идејно различити хронотопи у дјелима доводе и у супротстављен, дијалогизирајући однос, с тим да се показује како хијерархијски однос и степен јачине сучељавања хронотопâ умногоме зависи од жанровског карактера текстова.

Кључне ријечи: хронотоп, Михаил Бахтин, вријеме, простор, свјетлост, Иво Андрић.

Научна област: Наука о књижевности

Ужа научна област: Наука о књижевности, Српска књижевност

УДК број:

The Concept of Chronotope and the Relationship Between Time, Space and Light in the Prose Work of Ivo Andrić

Abstract

The paper analyzes the idea of Mihail Bakhtin's literary chronotope, its ambiguity and different directions of research into this concept, and later on, based on precise theoretical guidelines, it looks into the relations between time, space, and light in the prose of Ivo Andrić.

The first part of the paper is of a theoretical nature and includes an analysis of Bakhtin's works that deal with the idea of time-space, more precisely all types of time-space relations that Bakhtin takes into account in the literary text. After that, it shows where the main branches of different interpretations of Bakhtin's idea of chronotope are directed. Based on the two aspects – Bakhtin and Bakhtinian – the paper specifies the following key aspects of the literary chronotope: relation between literary chronotope and reality, opposition between representation and experience of time-space, relation between chronotope and genre issue, temporality aspects in Bakhtin's chronotope studies, and hierarchy and cohabitation of chronotopes in the literary text.

In the second part of the paper, based on the achievements of studies of Andrić in the field of spatial-temporal and light peculiarities, the theoretical propositions presented and elaborated in the first part of the paper are brought into connection with the presumed peculiar temporal-spatial-light entities that we recognize in our Nobel laureate. Thereby, the hypothesis of the existence of four great conceptual chronotopic complexes within the prose of Ivo Andrić is put forward.

The next section of the paper involves the analysis of Andrić's stories and novels, with the aim of proving the existence of the mentioned temporal-spatial-light complexes, but also to show how the chronotopes of different hierarchical levels relate to each other in the prose of Ivo Andrić, and how chronotopes exist, dialogue and clash in the works of different (differences between novels and stories) or the same (one novel versus another) genres.

Consequently, the theoretical basis, in conjunction with the already established criteria within the studies of Andrić, through the analysis of the corpus itself in this light, leads to the following conclusions: Idea-oriented microchronotopes form macrochronotopic units that are recognized at the level of more developed prose texts (stories and novels). By repeating such macrochronotopic structures, large generic chronotopes are formed, i.e., the four presumed conceptual temporal-spatial-light complexes of Andrić's prose. In addition, it is proved how and in what way conceptually different chronotopes in works are brought into an opposing, dialogizing relationship, with the fact that it is shown how the hierarchical relationship and the degree of strength of confrontation between chronotopes largely depends on the genre character of the texts.

Keywords: chronotope, Mihail Bakhtin, time, space, light, Ivo Andrić.

Scientific field: Literary science

Scientific subfield: Literary science, Serbian Literature

UDC Number:

Садржај

I УВОД.....	1
II ХРОНОТОП, БАХТИН И БАХТИНОЛОГИЈА.....	7
II 1. Бахтинов хронотопски корпус.....	7
II 1. 1. Бахтин – мисаони оквири и фазе.....	8
II 1. 2. Непрецизност појма хронотоп.....	11
II 1. 3. Подстицаји и метафоре (Ајнштајн, Кант, Ухтомски).....	15
II 1. 4. Хронотоп и рани Бахтин.....	17
II 2. Покушај дефинисања.....	19
II 2. 1. Хронотоп између стварности и фикције.....	22
II 2. 2. Дијалогизам и кохабитација хронотопâ.....	24
II 2. 3. Хронотоп – дијахрона и(ли) синхрона категорија.....	27
II 2. 4. Хронотоп – представљање и(ли) разумијевање.....	28
II 2. 5. Хронотоп и жанр: образац и(ли) доживљај свијета.....	31
II 2. 6. Хронотопи као меморијске схеме.....	32
II 2. 7. Темпоралност – типови времена код Бахтина.....	35
II 2. 7. 1. Књижевноисторијски појам времена у хронотопу.....	36
II 2. 7. 2. Појавност времена и хронотоп.....	37
II 2. 7. 3. Фабуларно-сижејни појам времена у хронотопу.....	37
II 2. 7. 4. Релативност времена – између формалног и идејног.....	38
II 2. 7. 5. Идеја времена – идеја о времену.....	39
II 2. 7. 6. Вријеме и концепт погледа на свијет.....	42
II 2. 7. 7. Вријеме, идеја, јунак.....	45
II 2. 7. 8. Вријеме – закључак.....	46
II 2. 8. Политемпоралност хронотопа или полихронотопичност дјела.....	47
II 2. 9. Простор.....	49
II 2. 9. 1. Бахтинов простор и Фукоова хетеротопија.....	50
II 2. 9. 2. Простор између статичности и динамизације.....	51
II 2. 10 Нивои употребе термина хронотоп.....	53
II 2. 10. 1 Генерички хронотопи.....	55

II 2. 10. 2. Велики хронотопи (макрохронотопи).....	57
II 2. 10. 3. Мали хронотопи (микрохронотопи).....	58
II. 3. Нужност конкретног аналитичког корпуса.....	62
III ХРОНОТОП И АНДРИЋОЛОГИЈА.....	63
III 1. Досадашња истраживања о хронотопу / времену и простору у Андрићевим дјелима.....	63
III 2. Хронотоп и временско-просторно-свјетлосни комплекси у Андрићевој прози.....	65
III 2. 1. Хронотоп и идејна доминанта.....	69
III 2. 1. 1. Песимизам.....	70
III 2. 1. 2. Оптимизам.....	72
III 2. 2. Вријеме код Андрића.....	73
III 2. 3. Простор код Андрића.....	76
III 2. 4. Свјетлост код Андрића.....	79
III 3. Углови посматрања вријеме-простора у Андрићевом опусу.....	80
III 4. Четири велика просторно-временско-свјетлосна комплекса Андрићеве прозе.....	81
IV ТАМА КОНТИНЕНТА.....	82
IV 1. Пут.....	82
IV 2. Град.....	85
IV 2. 1. Сарајево.....	86
IV 2. 2. Травник.....	98
IV 3. Касаба.....	100
IV 3. 1. Вишеград.....	100
IV 3. 2. Осатица.....	107
IV 4. Пут и град.....	111
IV 4. 1. <i>Травничка хроника</i>	111
IV 4. 2. <i>Омерпашиа Латас</i>	121
IV 5. Град и град.....	129
IV 6. Тама континента: закључак.....	133
V УТЈЕХА СТВАРАЊА.....	139
V 1. Мост.....	139

V 2. Касаба и мост – дијалогизам пролазности и трајања.....	140
V 3. Утјеха стварања: закључак.....	150
VI ХРОНОТОП(И) БЕОГРАДА.....	152
VI 1. Разновидност.....	152
VI 2. Ангажованост.....	153
VI 3. Хронотоп(и) Београда: закључак.....	157
VII ИЗМЕЂУ КОПНА И МОРА.....	159
VII 1. Трст.....	159
VII 2. Дубровник.....	163
VII 3. Цариград.....	165
VII 4. Између копна и мора: закључак.....	167
VIII МОРЕ – БЕЗИМЕНИ СМИСАО.....	168
VIII 1. Загледаност.....	170
VIII 2. Генерална проба.....	171
VIII 3. Урањање–успење.....	173
VIII 4. Море: закључак.....	177
IX ЗАКЉУЧАК.....	178
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ.....	188
БИОГРАФИЈА АУТОРА.....	196

I УВОД

Предмет истраживања нашег рада је разумијевање појма хронотопа Михаила Бахтина, затим сложеност, отвореност и разновидност метакритичког тумачења овог књижевнотеоријског појма, те могућност његове аналитичке примјене на специфичан међуоднос просторних, временских и свјетлосних компоненти у Андрићевој прози. Самим тим, истраживање се састоји од књижевнотеоријског и књижевноаналитичког дијела. Помно ишчитавање Андрићевог прозног корпуса довело нас је до запажања одређених закономјерности у временско-просторно-свјетлосним међуодносима у његовим причама и романима. Временско-просторно проматрање унутар свијета приче неког дјела/корпуса, у погледу књижевнотеоријског приступа, готово по правилу, води ка Бахтиновом концепту хронотопа. Тако се стиже до теоријског подстицаја за наше истраживање, којем ћемо се прво посветити, да бисмо, на основу резултата сагледавања теоријских оквира хронотопа, могли потврдити претпостављени временско-просторно-свјетлосни образац конкретног књижевног опуса.

Отворена питања која остављају Бахтинове студије о хронотопу, као и бахтинолошка истраживања у деценијама након појаве његових текстова који се баве овим феноменом, опредјељују нас да крајње опрезно и са детаљном анализом теоријског корпуса, и Бахтиновог и бахтинолошког, приступимо овом проблему, како би се дошло до теоријског прецизирања, или барем јасног одређивања опсега флуидног значења појма хронотопа. Тек тако, након истраживања теоријске природе вријемепростора у књижевности, одређенији појмовни апарат омогућио би нам да приступимо корпусу, у овом случају Андрићевом, и, укључујући и свјетлост као трећу компоненту (која припада и спацијалности и темпоралности), покушамо одредити природу комплекса вријеме-простор-свјетлост у прози овог писца.

Када је ријеч о уобичајеном посматрању хронотопа књижевног дјела, полази се од општепознате Бахтинове идеје о дијалектичкој условљености приказивања времена и простора у фикцији. Тако одређен вријемепростор има функцију да, у складу са пишчевим интенцијама, обликује јунаке у књижевном дјелу, јер су ликови, као носиоци идеја, опет бахтиновски речено, неминовно хронотопични. Ипак, такво дефинисање хронотопа доста је непрецизно, будући да се вријемепростор у књижевном дјелу може посматрати из низа различитих углова. Стога недовољно јасно дефинисање хронотопа у Бахтиновим студијама и различити нивои употребе овог феномена при анализи књижевног текста изискују детаљну анализу основних проблема и недоумица које Бахтинова теорија отвара, а коју су потоњи теоретичари и књижевни тумачи или покушали разријешити или само додатно усложнили.

Хипотетички износимо сљедеће оквире и проблемска тежишта вишезначног појма хронотопа, за које сматрамо да их је неопходно разријешити или барем *признати*, како би се приступило адекватној примјени хронотопа у анализи књижевних дјела. Као прво, потребно је прецизирати однос књижевног хронотопа и стварности, било да је ријеч о свијету унутар којег аутор ствара, стварном времену и простору који он књижевно преобликује, или чак временско-просторним околностима у којима реципијенти читају/разумијевају/ресемантизују дјело које траје у различитим раздобљима. Бахтинове хронотопске студије, увијек конкретно усмјерене на одређени књижевни корпус, развој вријемепростора посматрају (и) дијахроно, од антике до реализма, анализирајући како се у одређеним епохама и одређеним типовима текстова развија приказивање времена и простора. Будући да Бахтинови текстови остављају доста отворених питања, неопходно је прецизирати да ли су временско-просторни опсези књижевних дјела

везани за правце и епохе, или пак за одређене типове текстова у дијахроном низу; уколико су посриједи обје појаве, размотрићемо у каквом саодносу оне функционишу у самим књижевним дјелима.

Хронотоп је, видимо то и на основу текстова руског мислиоца и на основу бахтинолошких студија, и начин приказивања вријемепростора (нарочито у дијахроном смислу, од антике до нововјековног романа), и начин доживљаја свијета, који је пак, кантовски речено (а Кантове су идеје непосредна инспирација Бахтиновој идеји хронотопа), могућ једино кроз вријеме и простор. Стога је потребно искристалисати однос приказивања (појавности) вријемепростора и директне везе тог приказивања са идејним слојем, тј. разумијевањем књижевности.

Уз појам хронотопа често фигурира и појам жанра, гдје се у литератури најчешће препознају одређени жанрови (нпр. антички *роман*), као базирани на специфичном хронотопу, који се онда понавља у одређеним типовима текстова у потоњим епохама (нпр. елементи хеленистичког романа у витешком роману и сл.). Но, забуну уводи чињеница да Бахтин износи паралеле које не подразумевају конзистентност конкретног жанра кроз вријеме (нпр. романа), већ прије говори о моделима приказивања и разумијевања свијета (нпр. менипска сатира или Сократови дијалози као претече нововјековног романа). Стога је од насушне важности прецизирати шта се тачно подразумева под појмом жанра код Бахтина: конкретна књижевна врста или пак, што је изгледније, начин моделовања и разумијевања вријемепростора, препознатљив и репетирајући у дијахроном низу.

Будући да ће Бахтин отворено предност дати темпоралној компоненти хронотопа, посебна пажња треба бити усмјерена на типове времена које Бахтин помиње у својим текстовима, те их определијелити у контексту хронотопа као начина представљања времена (и простора) и начина доживљаја, разумијевања времена (и простора) – у коначници, егзистенције која се само у тим двјема категоријама и може разумјети. Такав приступ у обзир ће морати узети књижевноисторијску судбину времена (од *немиметичности* античког романа, до *реализма* нововјековног), преко питања представљања (појавности) времена у књижевности, организовања темпоралне догађајности (сижеа), релативности доживљаја објективног времена (нпр. у очима јунака), те схватања времена као типова доживљаја човјекове егзистенције у свијету.

Бахтинове студије и потоња метакритичка истраживања његових дјела и примјена тих поставки у аналитичком процесу изњедрили су још два велика проблемска задатка која би, зарад примјереније примјене идеје хронотопа, требало покушати разријешити, или барем прецизније описати саму проблематику. Као прво, ријеч је о хијерархијским нивоима хронотопâ. Наиме, Бахтин с једне стране говори о, условно речено, мањим хронотопима (кућа, праг, град, дворак и сл.) који циркулишу у књижевним дјелима и бивају нарочито својствени одређеним појавно-идејним књижевним комплексима. Но, хронотопи се образују и на ширем нивоу, као хронотопи конкретних дјела (нпр. хронотоп *Божанствене комедије*, или хронотоп романа Достојевског), што говори о томе да поједини сижејни обрасци представљају шире хронотопске цјелине. Но, хијерархијски однос каткад подразумева и понављање таквих образаца, што води ка још ширим хронотопским комплексима који су препознатљиви на нивоу широке књижевне мреже одређених писаца, жанрова, епоха и сл. Све ово потребно је детаљно представити и доказати Бахтиновим исказима, као и досадашњим бахтинолошким доприносима.

Друго велико питање интерхронотопских односа је њихова кохабитација у сваком појединачном дјелу, тј. у одређеним жанровским типовима. Другим ријечима, дјело, поготово оно обимом сложеније, не подразумева нужно унисоно кретање од мањих појавно-идејних цјелина ка већим. Осим идејног поклапања, посриједи је, неријетко, и семантичка

супротстављеност одређених хронотопа истог или различитог хијерархијског нивоа у текстовима. Очекивано је да мања дјела имају једноставнију, *усклађенију* хронотопску структуру, док шире, романескне форме (у виду имамо роман у пуном смислу те ријечи) отварају могућност за активнији дијалогизам, чак конфронтацију различитих хронотопа различитих хијерархијских нивоа. Осим тога, овдје се отвара и питање конституисања хронотопа, тј. да ли различитост конфронтирајућих хронотопа мора подразумевати различитост сваке од његових компоненти (нпр. вријемепростор мрачне куће у којој царује пролазност насупрот хронотопа осунчане морске обале), или се може говорити и о подударању одређених компоненти (нпр. и тамница и патријархална кућа као мрачни простори у којима одсуствује слобода), или чак сваке од њих (нпр. простор салона у роману *Идиот*), унутар чега сваки од јунака својим доживљајем вријемепростора креира посебан хронотоп као доживљај свијета. Овај аспект хронотопске проблематике (дијалогизам, кохабитација хронотопа; политемпоралност хронотопа или полихронотопичност дјела) показује се најзахтјевнијим, те ће стога и изискивати детаљно разјашњење у теоријском дијелу нашег рада.

Резултате добијене у теоријском испитивању тежишта и опсега појма хронотопа потребно је примијенити на Андрићев прозни корпус, те одговорити на питање у којој је мјери и на који начин о примијећеним просторно-временско-свјетлосним цјелинама могуће говорити као о хронотопима. Наравно, анализа ове врсте мора непрестано у виду имати и истакнуту и у науци општеприхваћену андрићолошку литературу која се бави оним Андрићевим поетичким начелима релевантним за наш предмет истраживања.

На теоријско-аналитичком плану наша је хипотеза да у Андрићевом прозном опусу, у различитом обиму у сваком од дјела, постоје широко распрострањена неколика појавно-идејна комплекса, који, како претпостављамо, почивају на специфичном устројству компонената простора (вертикалним и хоризонталним, централним и периферним, копненим и морским), времена (цикличности, прогресивности, есхатона) и свјетлости (свјетлост насупрот таме), а све у служби креирања јунака као носилаца одређених идејних квалитета. Ту прије свега имамо у виду сљедеће, у науци већ одавно примијећене идејне концепте Андрићевог опуса: песимистичку трагику цикличног карактера, циклични оптимизам стваралаштва, есхатолошки пантеизам, те друштвени прогрес ангажованог Андрића. Такви комплекси, сматрамо, чине најшире хронотопске обрасце који, у различитим видовима, постоје у више Андрићевих дјела. На бази претходно помињаних теоријских хипотеза, јасно је да такве макроструктуре морају бити сачињене од конкретних сижејних временско-просторних цјелина, које се пак опет састоје од низа малих хронотопа.

Када је ријеч о темпоралној компоненти у Андрићевом опусу, на темељу типова времена које предлаже Бахтин, покушаћемо доказати три доминантна типа поимања времена: 1) прогресивно, линеарно вријеме (лично и историјско), 2) циклично, митолошко вријеме и 3) пантеистичко, есхатолошко вријеме. Претпоставка коју заступамо је да сваки од претпостављених концепата времена код Андрића може (у различитом опсегу) бити носилац било афирмативног, било песимистичког одређења свијета и егзистенције у њему. Митолошки, циклични концепт времена видимо као детерминишући у више временско-просторно-свјетлосних комплекса Андрићевог опуса: као песимистичан, у континенталним просторима (изузев када је ријеч о идеји умјетничке креације), и као афирмативан, у просторно-свјетлосним координатама које излазак из егзистенцијалног ћорсокака виде у својеврсној пантеистичкој есхатолошкој сатисфакцији, најчешће везаној за море и љето. С друге стране, линеарно, историјско вријеме код Андрића најчешће подразумева или лажну наду или потпуни бесмисао људске егзистенције. Ипак, ни оно не мора нужно искључивати афирмативну слику

свијета (дату у одређеним просторно-свјетлосним координатама), што ће бити предмет истраживања у оквиру ангажованости (идеолошке, друштвенополитичке) једног претпостављеног временско-просторно-свјетлосног комплекса Андрићеве прозе.

Такви темпорални оквири остварују се у већ поменутих просторних доминанатама, за које претпостављамо да су (не нужно и не увијек), у садејству са временским и свјетлосним елементима, у служби креирања специфичних комплекса који су у основи наше тезе: 1) вертикала (врх–дно); 2) хоризонтала (исток–запад, сјевер–југ, центар–периферија и сл.). Раније поменута хронотопска хијерархија нужно повлачи и питање, условно речено, мањих хронотопа, у односу на велике просторно-временско-свјетлосне цјелине које смо иницијално претпоставили. Простор Андрићеве прозе укључује широк спектар чинилаца. Ту су културолошки маркирани топоси, насеља, градске четврти, улице, кључне тачке градова, институције, елементи урбанитета, приватни објекти, ентеријери, ханови, градска периферија, ванградски простори, светилишта и др. Хипотеза коју износимо јесте да ти елементи бивају (наравно, не нужно и не увијек), динамизацијом (догађајношћу) укључени у схеме вертикалне (горе–доље) и хоризонталне (исток–запад) просторности, која примарно координира са различитим концептима времена. Управо тако ови елементи партиципирају било као дијелови ширих хронотопа, било као дистинговирајуће тачке образовања мањих, супротстављених хронотопа који дијалогизирају са ширим хронотопом у којима се налазе. Основна кинетичка усмјерења (хоризонтала и вертикала) у Андрићевом опусу функционишу попут својеврсних схема које усмјеравају ка архетиповима, док се конкретни просторни елементи (град, кућа, прозор и сл.) понашају као симболи који, тек усмјерени поменутих схемама, учествују, са временским и свјетлосним факторима, у креирању претпостављених цјелина свијета приче. Од изузетне је важности хипотетички претпоставити да се као идеални завршетак песимистичке доминанте (или пак изнуђеног или несигурног оптимизма ангажованости и стварања) и поништавање тензије вертикала–хоризонтала јавља море, тј. морска обала. Стога би се додатно могло рећи да су два основна мегакомплекса Андрићевог прозног опуса: континент и море.

Како у Андрићевом дјелу свјетлост припада и категорији времена (вријеме дана и вријеме ноћи) и категорији простора (у простору се остварује као свјетлост у зонама висина и тама у зонама дна), полазимо од претпоставке да су управо свјетлост (сунце) и тама (мрак), као свеприсутни у Андрићевом опусу, пресудно укључени у формирање специфичних временско-просторних цјелина. Осим тога, свјетлост и тама имају изузетан митолошки потенцијал, погодан за просторну визуелизацију различитих идејних концепата времена.

Методолошки гледано, рад садржи три цјелине. У првој, теоријској, настојаћемо прецизирати све проблематичне/вишезначне аспекте Бахтиновог појма хронотопа, те, уз помоћ релевантне бахтинолошке литературе, устројити принцип или један од могућих принципа употребе термина хронотопа, како бисмо га могли примијенити на конкретан књижевни опус. Стога ће структура првог, теоријског дијела рада садржати сљедећа проблемска тежишта: идеја хронотопа у контексту Бахтинове мисли у цјелини; подстицаји са стране; књижевни хронотоп и стварност; хронотоп као књижевноисторијски или као књижевнотеоријски појам; однос хронотопа и жанра; хронотоп као начин приказивања времена и простора или хронотоп као начин доживљаја, разумијевања егзистенције у времену и простору; типови темпоралности према Бахтину; хијерархијски нивои хронотопа; однос/кохабитација/дијалогизам/конфронтација хронотопа унутар књижевних дјела.

У другом дијелу рада биће неопходно сагледати досадашња андрићолошка истраживања која су већ јасно дефинисала основне идејне доживљаје егзистенције у Андрићевој прози – доминантни песимизам, али и примјетни оптимизам – те сагледати студије и радове који су се

бавили временом и простором (као и свјетлошћу), или чак јасно хронотопом у Андрићевим дјелима. Тек на основу презицне теоријске поставке и увида у досадашња истраживања спацијално-темпоралних односа код Андрића, бићемо у стању приступити анализи самог корпуса на начин на који смо то својом хипотезом предпочили.

Стога ће трећи дио рада бити посвећен анализи Андрићеве прозе у складу са постављеним књижевнотеоријским основама рада и досадашњим студијама које су се бавиле овим сферама Андрићевих прича и романа. У Андрићевим прозним текстовима сваки од елемената (просторни, временски или свјетлосни) јављаће се и појединачно и у паровима, док ће тек у свом тријадичком садејству најјасније одражавати претпостављене концепте. На основу свега претходно изнесеног, ова фаза подразумијеваће анализу четири претпостављена велика просторно-временско-свјетлосна комплекса у Андрићевом опусу: континентално-песимистички, стваралачко-афирмативни, ангажовани и пантеистички. За сваки од њих, засебно, покушаћемо показати од којих се појавно-идејних компоненти састоји, како се оне уланчавају у дјела, те како се хронотопи хијерархијски и у међуодносу понашају.

Први претпостављени комплекс формира се, према нашем мишљењу, на бази цикличног, митолошког концепта времена, потпомогнутог особеним просторним одредницама, у садејству са феноменом свјетлости, а у служби обликовања оних Андрићевих јунака који су носиоци песимистичког погледа на свијет. Да би се претпостављене хипотезе потврдиле, потребно је материјал анализирати кроз доминанте вертикале и хоризонтале, те схеме кретања по свакој од њих, да би истакнуте тачке сваке од доминанти и кинетички опсези сваке од њих показали да ли тријумфује (што је наша хипотеза) песимистички конципирано циклично вријеме, праћено крајњим, статичним просторима таме. Он ће, наша је претпоставка, чинити основу одређених дјела, у неким дјелима ће имати, на нивоу микрохронотопа, опоненте који припадају другим великим комплексима које помињемо, док ће поједина романескна дјела почивати на директном, равноправном сучељавању овог хронотопског комплекса са њему опонентним идејним комплексима других поменутих макроструктура.

Наредни корак подразумијевао би анализу другог претпостављеног временско-просторно-свјетлосног комплекса, оног који доноси егзистенцијалну сатисфакцију оличену у процесу (умјетничког) стварања. Методологија истраживања морала би се одвијати на исти начин као и у случају претходно поменутог комплекса, с тим да се временско-просторно-свјетлосни елементи требају сагледавати кроз призму оптимистичног погледа на свијет. Ми је претпостављамо, као најизраженије остварену, у роману *На Дрини ћуприја*, и то у конфронтацији са песимистичким хронотопом.

Сљедећи корак у разматрање узима онај претпостављени комплекс који као највећу новину уноси друштвено-политички, идеолошки афирмативни контекст, те сва три елемента – временски, просторни и свјетлосни – треба анализирати у вези са овом идејном задатошћу. Ову цјелину, претпостављамо, Андрић концентрише око конкретног вријемепростора ратног Београда и она носи, покушаћемо то показати, најмање универзалистички карактер.

Последња етапа аналитичког дијела подразумијева коначни раскид са доминантно песимистичким континентом и анализу четвртог претпостављеног комплекса, онога који афирмативни смисао доноси у контексту својеврсног пантеизма. Сходно томе, анализа у овом случају мора бити спроведена у контексту цикличног времена, али у радикално друкчијим спацијалним координатама (прије свега море) у односу на претходна два претпостављена комплекса. И овдје, као и у претходном случају, потребно је одредити жанровске опсеге, тј. видјети у којим се то формама ова хронотопска макроструктура јавља као суверена, а у којима тек провијава као далека и углавном недоступна другост.

Унутар сваке од идејних макроцјелина (песимизам континента, ангажовани оптимизам, оптимизам стварања, пантеизам), разматраћемо хијерархијске интерхронотопске односе,

тачније, како се микрохронотопи усмјеравају ка ширим хронотопским јединствима, те како унутар различитих жанрова (приче, романа, тачније, различитих прича и различитих романа) идејно дијалогизирају, конфронтирају се или се пак у хармонији надопуњују.

Анализом ових теоријских феномена у свакој од великих цјелина аналитичког дијела рада даће се прецизнији одговор на сложена и захтјевна питања хронотопске хијерархије и кохабитације/дијалогизма/конфронтације вријемепростора. Будући да је ријеч о теоријској проблематици која се, сасвим у духу Бахтинове мисли, прецизира конкретним корпусом, добијене резултате ове врсте изложићемо, уз рекапитулацију цјелокупног рада, у закључном дијелу рада. Тиме би се, сматрамо, дао допринос и науци о књижевности, тачније, промишљању феномена хронотопа, нарочито на нашем говорном подручју, док ће, с друге стране, Андрићева проза бити систематски освјетљена из сасвим новог угла.

II ХРОНОТОП, БАХТИН И БАХТИНОЛОГИЈА

II 1. Бахтинов хронотопски корпус

Појам хронотопа у науку о књижевности уводи руски филозоф и проучавалац књижевности Михаил Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин, 1895–1975). У плодносној библиографији овог мислиоца два се дјела најдиректније тичу феномена хронотопа (вријемепростора) у књижевности.

Прво од њих – *Облици времена и хронотопа у роману (Формы времени и хронотопа в романе)* написано је 1937/1938. године. Неколико деценија касније, тачније 1973, Бахтин овој студији додаје и поглавље „Завршне напомене”. Тек 1975, у години Ауторове смрти, овај рукопис, као јединствена студија, бива и публикован. Одмах треба рећи да је, за разлику од примарно историјскопоетичког садржаја саме студије, у „Завршним напоменама” Бахтин своје идеје у вези са хронотопом шире отворио за књижевнотеоријску (па и антрополошку) употребу, изузевши их из строго дијахроног, развојног књижевноисторијског контекста. Истина, присутно је и мишљење да се „Завршним напоменама” само додатно усложио значењски опсег појма хронотопа, постајући још растегљивији, непрецизнији. Но, нису само „Завршне напомене” оно што нарушава кохезију цјелине. Наиме, и о самом главном дијелу студије, који се иначе доживљава као јединствен текст, заправо би се могло говорити и као о „колекцији есеја о хронотопу” (Lešić 2011: 136), будући да је заиста ријеч о поприлично аутономним поглављима која се на различите начине и са различитим фокусом баве вријемепростором, тј. хронотопима дјела и жанрова конкретних епоха. На фрагментарност и својеврсну неконзистентност главног дијела књиге *Облици времена и хронотопа у роману* још су раније указали и познати бахтинолози Керил Емерсон (Caryl Emerson) и Гери Сол Морсон (Gary Saul Morson):

„Понекад нам дјелује као да је хронотопски есеј писан на махове, да његовом аутору повремено понестаје енергије или да прескаче теме и периоде који су му мање занимљиви. И, као што смо примијетили, историја асимилације историје у есеју завршава се, без видљивог разлога, са Раблеом. Као да жели да попуни неке од празнина, Бахтин у друга два есеја нуди даља запажања која јасно произилазе из истог комплекса идеја: *Роман о образовању и његов значај у историји реализма* (‘Према историјској типологији романа’), очигледно преживјели фрагмент комплетне књиге о роману о образовању, и дијелови студије *Еп и роман*.” (Emerson, Morson 1990: 373)

Ту чињеницу, или пак угао гледања, нарочито треба имати у виду када се кроз рад буде говорило о односу жанра и хронотопа, те уопште о конзистентности и могућностима универзализације употребе хронотопа. Другим ријечима, ствара се осјећај да проучавање овог Бахтиновог појма има непрестану тенденцију преливања у својеврсну *хронотопистику*, књижевнотеоријску поддисциплину која на различите начине приступа сложенем феномену временско-просторне кохабитације у књижевности.

Када је ријеч о другом Бахтиновом дјелу које се непосредно бави појмом хронотопа, посриједи је заправо незавршена студија *Роман о образовању и његов значај у историји реализма (Роман воспитания и его значение в истории реализма)*; писан 1936/1938). Ово дјело наводно је било завршено пред Други свјетски рат, да би рукопис потом био изгубљен (в. Бахтин 1992: 30), тако да данас постоје (свега) три његова поглавља: „Према историјској типологији романа”, „Постављање проблема романа о васпитању” и „Вријеме и простор у Гетеовим дјелима”.

При анализи појма хронотопа неријетко се у разматрање узимају и друга Бахтинова дјела, како она из ране фазе, која су претходила студијама из тридесетих година 20. вијека, тако и она каснија, која су настајала прије Бахтинове позне рекапитулације идеје хронотопа у „Завршним напоменама”. Ми ћемо у овом раду, ограничавајући се, нешто више пажње посветити студији *Еп и роман (Эпос и роман)*, представљена 1941, први пут публикована 1970), јер нам је у њој разрађен појам жанра и његовог односа са феноменом стилско-временских епоха у историји књижевности од користи при покушају прецизнијег одређења хронотопа. Исто тако, осврнућемо се и на Бахтинова дјела *Проблеми поетике Достоевског (Проблемы поэтики Достоевского)* и *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег вијека и ренесансе (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса)*, будући да се Бахтиново истраживање ових романескних форми такође дотиче проблемâ хронотопа.

II 1. 1. Бахтин – филозофски оквири и фазе

Михаил Бахтин своја прва академска знања стиче, од 1913. године, на Новоруском универзитету у Одеси, да би потом прешао на историјско-филолошки факултет Петербуршког универзитета, студирајући на два одсјека: класичном и филозофском.¹ Тада се усмјерава ка филозофији Канта и њемачких неокантоваца Хајнриха Рикерта (Heinrich John Rickert), Хермана Коена (Hermann Cohen)), под нарочитим утицајем петербуршког професора Александра И. Ваведенског (Александр Иванович Введенский) и његове идеје другог Ја/туђег Ја (чужое Ја) кроз којег се човјек спознаје.²

Прва фаза Бахтиновог стваралаштва везује се за његов живот у Невелу (1918–1920) и Витебску (1920–1924), гдје ради као професор и гдје се формира тзв. Бахтинов круг (под утицајем неокантовског учења) интелектуалаца, од којих су најзначајнија имена лингвисте Валентина Н. Волошинова (Валентин Николаевич Волошинов), књижевног критичара Павела Н. Медведева (Павел Николаевич Медведев), као и филозофа Матвеја И. Кагана (Матвей Исаевич Каган), који, као ученик Хермана Коена, из Марбурга доноси јак неокантовски подстрек.

Бахтин је веома плодотворан у овом периоду (*Уметност и одговорност (Искусство и ответственность, 1918)*, *Ка филозофији поступка (К философии поступка; између 1920. и 1924)*, *Аутор и јунак у естетичкој активности (Автор и герой в эстетической деятельности; настаје у овом периоду, али бива објављено тек 1979–1986)*), уобличујући свој филозофски свјетоназор, који заправо представља онтолошко промишљање бића, постојања, егзистенције. По Бахтину, биће је заправо поступак, а под поступком он подразумијева дјеловање личности (често управо кроз умјетнички акт), и то са одговорношћу, па је стога бивствовање морална категорија, императив у сталној корелацији, интеракцији са Другим; свако бивствовање заправо је непрестано сабивствовање са Другим. Будући да Бахтин није метафизичар, за њега је људски дух, као најдубљи аспект личности, оно што постоји само у динамици међуличносног општења, у дијалогу. Бити, по Бахтину, значи дијалогизирати (в. Бонецкая 2016: 459). Према овом руском мислиоцу, биће је распршено у систем односа, релација, те је стога бивствовање и релативистичко. Другим ријечима, човјек се не доживљава супстанцијално, већ у систему сталних етичких личносних односа (в. Бонецкая 2016: 466), и увијек изнова:

¹ Александра Угреновић, на бази релевантних руских извора, указује на сумњиве дијелове Бахтинове биографије, прије свега на то гдје је студирао и да ли је уопште и стекао диплому основних студија (в. Угреновић 1 2015: 252).

² Штавише, Наталија Бонецка (Наталия Бонецкая) у Бахтиновом неметафизичком ставу види чак један корак више, тј. удаљавање од Канта и утицај Фихтеа: „Радикалан отклон од кантовске ствари-по-себи, последњег знака метафизике; патос спознајног, дјелатног, активног човјековог Ја, за којег је свијет његово не-Ја; идеја моралне дужности са њеним признањем највишег достојанства другог [...]” (Бонецкая 2016: 459)

„Идеја да је свет отворен и да се увек изнова открива у сваком појединачном догађају нашег сусрета са њим почива на изворно неокантијанској формули по којој свет као потенцијални предмет човековог сазнања никада 'није дат, већ задат'.” (Radunović 2012: 32)

Полазећи од таквих начела, Бахтин се супротставља формалистичком методу, инсистирајући да умјетничко стварање и доживљавање умјетничког дјела мора имати друштвену тежину; умјетност и живот морају се активно, дјелатно прожимати. Сходно томе, човјек је одговоран за оно што ствара и разумије у књижевном дјелу. Тада се појављује и веома важан појам *вњенаходимости* (*несаприсутност, остајање-споља, outsideness* – гледам се очима другог), под чиме се подразумева одвојеност јунака од аутора, или, шире гледано – дистанца између ја и Другог, али истовремено и спремност за сусрет, слушање, дијалогизам. *Вњенаходимост* је свако посматрање Другог, али и себе кроз другог, а умјетност (књижевност) је, као дискурс који предочава свијет, за то врло податна.

Од 1924. до 1930. Бахтин је у Санкт Петербургу (тадашњем Лењинграду). У овом периоду почиње се бавити и језиком (*Проблем садржаја и форме у умјетничком језичком стваралаштву* (*Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*; пише 1924, али се објављује тек 1975)), јер се мисао као поступак остварује у језику, па се онда поступак може посматрати и као ријеч, језик, исказ. За неколико студија из овог периода бахтинологија до данас није дала одговор да ли су дјело самог Бахтина или пак двојице његових сарадника – Волошинова и Медведева (*Фројдизам* (*Фрейдизм*; 1928), *Формални метод у науци о књижевности* (*Формальный метод в литературоведении*; 1928), *Марксизам и филозофија језика* (*Марксизм и философия языка*; 1929)). Углавном се констатује да су основне идеје ових текстова Бахтинове, али да је њихов дискурс туђи.

Пред крај ове деценије Бахтин се приљежније почиње бавити истраживањем романа. Ту прије свега мислимо на студију *Проблеми стваралаштва Достојевског* (*Проблемы творчества Достоевского*; 1929, проширено, прерађено издање 1963), којом доминира идеја дијалогизма у роману: „Уколико за аутора текста *Ка филозофији поступка* 'стварно бити у животу значи – поступати', у књизи о Достојевском: 'бити значи општити дијалошки'.” (Бонецкая 2016: 16) Према Бахтину, у романима Достојевског нема једног гласа, става, идејног и идеолошког концепта који намеће аутор, већ имамо више гласова који дијалогизирају у својим опречним ставовима – а то је полифонија (то подразумева дијалог аутор–јунак, али и дијалоге међу јунацима). Дакле, „уколико се аутор према јунаку односи као према живом човјеку – он се према њему односи у складу са етичким постулатом Канта, по којем човјек у таквим околностима не може бити средством, већ само циљ” (Бонецкая 2016: 8, 18). Такав, полифонијски роман Достојевског „за Бахтина је модел битка, штавише, битак сам” (Бонецкая 2016: 8, 13). Према Бахтину, дијалог непрестано траје, дијалог је бесконачан. Овај руски мислилац доноси и полифонији близак појам хетероглосије (разнорјечја, вишејезичности), који подразумева различите језичке и говорне типове (нпр. социолекти, дијалекти, идиолекти јунака) који се у полифонијском роману сучељавају; у суштини, могло би се рећи да је хетероглосија језички реализована полифонија (која је опет ствар идеја). У суштини, дијалог који се води у роману (Достојевског) јесте егзистенцијални дијалог о истини (в. Бонецкая 2016: 466). Међутим, према Бахтину, у свијету романа Достојевског нема једне истине, већ се идеје-истине роје и гласно се конфронтирају. Бахтинов доживљај Достојевског не мора се узети као потпуно тачан, али је за нас нарочито важна идеја о роману као пољу непрестаних односа јунака-идеја, који као такви, различити, различито доживљавају вријеме и простор у којем обитавају и кроз који, односно којим доживљавају и објашњавају егзистенцију.

Крајем треће деценије 20. вијека Бахтин бива ухапшен због учешћа у дебатној групи „Васкрсење”, због „антисовјетског дјеловања”, те завршава у прогонству у Казахстану, гдје од 1930. до 1936. живи у малом граду Кустанају. Од 1936. до 1938. предаје на педагошком

институту у Саранску (Мордовија, Русија), а потом, од 1938. до 1945, ради као наставник у школи у малом мјесту Савјолово крај Москве. У овом периоду, заправо кроз цијелу четврту деценију, па и током и након Другог свјетског рата, нарочито се бави жанром романа. Иницијалне идеје о романима Достојевског као својеврсној духовној стварности, рефлексу стварности, битку самом, он преноси на жанр романа у цјелини (в. Бонецкая 2016: 27). Роман одликује актуелност, незавршеност, отвореност, непрестано испуњавање новим смислом у временима која долазе након његовог настанка. Осим тога, роман је за Бахтина све више језички феномен, тако да у овом периоду на мјесто хероја долази језик, а на мјесто полифоније хетероглосија: роман је дијалог различитих идиома, идиолеката, социоеката и сл. У овом раздобљу настају студије: *Ријеч у роману (Слово в романе)*, *Еп и роман*, *Образовни роман и његов значај у историји реализма*, као и нарочито значајне: *Облици времена и хронотопа у роману* и *Франсоа Рабле и народна култура средњег вијека и ренесансе* (касније објављена као: *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег вијека и ренесансе*).

Студија *Облици времена и хронотопа у роману* фундаментално је књижевнотеоријско/књижевноаналитичко дјело којим се бавимо у теоријском дијелу нашег рада. Будући да ће анализа овог текста бити у фокусу нашег истраживања у цјелинама које слиједе, овдје ћемо тек указати на Бахтинов филозофски свјетоназор унутар којег се зачиње и књижевнотеоријска идеја хронотопа. Наиме, човјеково бивствовање је конкретно, јединствено дјеловање у одређеном временско-просторном контексту, а то се остварује у догађају. Хронотоп књижевног дјела тако је превасходно догађај у времену и простору у којем личност-јунак јединствено и непоновљиво учествује, јединствено и непоновљиво бивствујући и доживљавајући тај вријеме-простор: „Човјек је укључен у постојање управо као онај који дјелује, притом заузимајући јединствену у својој конкретности просторно-временску тачку постојања.” (Бонецкая 2016: 471) За нас је ово врло важно, јер је управо ријеч о томе да Бахтин, и у вези са хронотопом, има у виду своју филозофску идеју водилу која се бави питањем егзистенције. Дакле, и иза проматрања феномена хронотопа стоји Бахтинова тежња да се да одговор на питања људског битка/бивствовања/егзистенције.

На студији *Франсоа Рабле и народна култура средњег вијека и ренесансе / Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег вијека и ренесансе* (1965) Бахтин такође ради 30-их и 40-их година, да би је 1946, тада под насловом *Рабле у историји реализма*, одбранио као своју докторску дисертацију. Штавише, овдје је средишњи појам карневализација, не само као фолклорни феномен чији је дух, од Раблеа, ушао у књижевност, већ као један дисидентски, антидогматски поглед на свијет и правила понашања која намећу идеологије и системи. За Бахтина, роман се рађа из карневалске традиције. И полифонијски роман је проистекао из карневалског духа, јер није заокружен, једнозначан, тоталитаран, већ подразумијева слободу разногласја; отуда су Бахтинове претпоставке занимљиве и постмодернистичком духу. У том смислу, научници попут Наталије Бонецке наглашавају да преласком са дијалога на карневал у овом периоду, Бахтин потцртава релативизацију свега, свих утврђених вриједности. Дакле, кроз карневализацију, релативизација је још израженија, јер се релативизују све устаљење вриједности, а ако је карневалски дух тај који порађа роман, то имплицира да је роман феномен унутар кога се релативизују све задате, апсолутне истине.³

Након Другог свјетског рата, Бахтин је поново на универзитету у Саранску, гдје остаје скоро до пред крај свог живота, проводећи тек посљедње године, већ озбиљно болестан, у Москви. Од раних 50-их он све више почиње да се интересује не више уско гледано за књижевност, већ за механизме комуникације на најширем нивоу, тако да је Бахтинов фокус на

³ Врло је занимљиво како Наталија Бонецка, критички, у студији о Достојевском види дијалог – као полифонију која није релативизација ка бесмислу, док карневал (који уводи Бахтинова студија о Раблеу) види као деконструкцију свих вриједности која није само полифонијски личностни дијалогизам, већ иде ка потпуној релативизацији сваке устаљене вриједности, радикално речено, ка бесмислу сваког смисла.

говорним чиновима, тј. на врстама говора – готове комуникационе схеме утопљене у свакодневну стихију говора; оне, по њему, представљају суштину комуникације. Студије *Проблем говорних жанрова* (*Проблема речевых жанров*) и *Проблем текста* (*Проблема текста*), на којима тада ради, биће тек постхумно објављене. Од 50-их, а нарочито 60-их година, Бахтин постаје познатији и признатији у совјетским интелектуалним и друштвеним круговима. Године 1963. штампа се прерађено издање његове студије о Достојевском, док 1965. објављује студију о Раблеу. Велику улогу у припремању, објављивању и промоцији Бахтинових дјела имаће у Саранску Вадим Кожинов и Сергеј Бочаров.

Наталија Бонецка Бахтинов научни рад од 60-их види као враћање филозофском апстраховању које га је одликовало на почетку научне каријере 20-их година 20. вијека. Она га види као филозофа који носи традицију Дилтајеве „науке о духу”, европских дијалогиста, Хајдегеровог егзистенцијализма и Гадамерове херменеутике. Стога позни Бахтин своју теорију интерпретације формулише као дијалог културâ (в. Бонецкая 2016: 34–35). Тумачење текста врши се у контексту културе у којој настаје, али и, дијахроно, у контексту културе из које га читалац у потоњим епохама чита, чиме се дијалог усложњава и никада не завршава. Дакле, хуманистичка спознаја један је непрестани дијалог. Све то треба имати у виду када се приступа Бахтиновим погледима на улогу простора и времена у књижевном дјелу.

II 1. 2. Непрецизност појма хронотопа

Када се у обзир узме опште кретање Бахтинове мисли између формалистичког и спознајног, као и његова тенденција сталног преосмишљавања својих ставова⁴, сасвим је очекивано да феномен хронотопа није прецизно дефинисан у његовим студијама. Стога не изненађује да књижевнотеоријска литература каткад прилази Бахтиновој идеји хронотопа тек као хипотези (в. Гвозден 2008: 169), а поједини бахтинолози сматрају да су управо вишезначност и широко интерпретационо поље појма хронотопа оставили ову Бахтинову идеју по страни када је у питању научно сагледавање, промишљање и примјена кључних теоријских појмова овог руског мислиоца:

„Упркос недавном процвату анализа и тумачења бахтиновских текстова, још увијек смо без систематске теорије концепта 'хронотопа'. Ово је утолико више жалосно јер је концепт једнако значајан за Бахтиново дјело као и појмови полифоније, карневала и хетероглосије.” (Keunen 2000: 2)

Сходно томе, низ је свјетских и домаћих аутора који указују на непостојање јасног одређења појма хронотопа. Посриједи је, како сликовито (могли бисмо рећи и бахтиновски) каже Мајкл Холквист (Michael Holquist), читав један *карневал дефинисања хронотопа* (в. Holquist 2010: 19). Тежећи да докучимо један од могућих принципа систематске употребе хронотопа у науци о књижевности, веома нам је важно да потцртамо његову у науци препознату непрецизност/вишезначност/отвореност, јер управо на тај начин себи *дајемо за право* да се упустимо у једну од могућих систематизација употребе овог појма.

Наталија Бонецка Бахтинов иницијални покушај давања дефиниције хронотопа види као метафорички, али апстрактан и нејасан, да би се тек кроз наредна поглавља (анализу конкретних текстова које Бахтин проучава) могло закључити шта се све мисли под појмом хронотопа:

⁴ „[...] да бисмо пратили мелодију било које конкретне идеје у Бахтиновим дјелима, неопходно је да је повежемо са нијансама, варијацијама и преплетима које је искусила у односу на своја понављања и са другим темама у широј композицији Бахтиновог укупног опуса. Вријеме-простор, као што сам рекао, Бахтинова је брига која се стално јавља током његове каријере, тако да је неопходно да размотримо суптилне нијансе које се акумулирају на тему како она улази у фугу у различитим тачкама њеног одвијања.” (Holquist 2010: 20)

„Тек кроз анализу конкретних умјетничких феномена – грчког и римског романа, античке биографије, витешког романа итд. могуће је схватити шта Бахтин подразумева под хронотопом.” (Бонецкая 2016: 470)

И амерички бахтинолози Керил Емерсон и Гери Сол Морсон на исти начин потврђују да Бахтин нигдје не даје прецизну дефиницију хронотопа, посежући увијек за конкретним дјелима одређених епоха, чиме се нужно отвара простор за полисемију овог појма:

„Шта је тачно хронотоп? Карактеристично за Бахтина, он никада не даје јасну дефиницију. Умјесто тога, он прво даје неке почетне коментаре, а затим узастопно смјењује конкретне примјере са даљом генерализацијом. [...] испоставља се да термин има неколико повезаних значења.” (Emerson, Morson 1990: 366–367)

Џеј Ладин (Jay Ladin) такође види Бахтинов фокус на конкретним дјелима у широком дијахароном низу као извор сложености садржаја појма хронотопа:

„С обзиром на овакав широки историјски фокус, Бахтин оставља неријшеним многа кључна питања у вези са дефинисањем и функцијом хронотопа, питања на која се мора одговорити да би хронотоп заиста био 'фундаментално и продуктивно' оруђе, како је то Бахтин замислио. [...] Бахтин никада не даје систематску дефиницију 'литерарног умјетничког хронотопа' нити даје јасно артикулисан протокол за препознавање, анализу хронотопа и одређивање релација између хронотопâ.” (Ladin 1999: 213)

И друге бахтинолошке анализе, попут оне Бернарда Шолца (Bernhard F. Scholz), такође указују на немогућност књижевнотеоријске науке да да јединствен одговор на то шта је хронотоп:

„Поглед на бројне новије студије које се баве Бахтином заправо указује да су чак и његови најоданији сљедбеници понекад збуњени извјесном нејасношћу у његовој употреби термина, недостатком који би несумњиво тешко прихватили да се ради о мање важној личности.” (Scholz 1998: 142)

Српске студије које се баве Бахтином исто тако уз хронотоп везују својеврсну теоријску отвореност и недореченост (в. Јовић 2008: 160; Стојменовић 2014: 19), без могућности једнозначне употребе овог термина:

„Поред свих покушаја потоњих интерпретација, или управо упркос њима, на питање шта је то хронотоп тешко је дати одговор. Бахтин у својим радовима не наводи јединствену дефиницију – он се непрестано креће од општих ставова ка примерима, и назад, па се отуда најчешће оправдано каже како је хронотоп 'покретљив' термин који може да има више могућих одређења.” (Гвозден 2008: 170)

„Бахтин [...] само постулира дефиницију хронотопа и одмах прелази на анализе конкретних књижевних дела на основу којих изводи конкретне хронотопе, толико бројне и разнородне да је међу њима понекад тешко наћи било шта заједничко осим тога што се, наравно, тичу уобличавања времена и простора у роману.” (Mladenović 2017: 60)

Осим тога, и међу нашим проучаваоцима домета бахтинологије стално се истиче различитост функционисања сваког од Бахтинових кључних појмова (па тако и хронотопа) у вези са конкретним дјелима, епохама, писцима и сл:

„Бахтинова научна методологија [...] специфична је у том смислу што је оријентисана на елаборацију конкретних књижевних дела конкретних аутора у конкретним историјским, идеолошким и естетичким условима. Она не носи универзални карактер, и стога механичко преношење указаних категорија (полифонија, карневалност, хронотоп итд.) води ка вулгаризацији Бахтинових идеја [...]” (Угреновић 2 2015: 282)

Дакле, напетост која избија из опозиције теоријска поставка – конкретна дјела, а коју примјећују и страни и наши текстови о хронотопу, потцртава један Бахтинов спецификум. Он није *строги* теоретичар чија се теорија беспоговорно примјењује на сваки вид књижевноумјетничке праксе. Његов појам хронотопа испуњава се значењима у анализи конкретних дјела на различитим нивоима и са различитим фокусима, те тако, по различитим основама *дефинисани* хронотопи заправо међусобно дијалогизирају, формирајући, како већ и рекосмо, прије својеврсну *хронотопистику* неголи што дају јединствену и свагда примјењиву теоријску алатку увијек и на сваком мјесту подесну за књижевну анализу.

Све то за посљедицу има како широку и крајње разноврсну употребу тог термина у књижевнотеоријском и књижевноаналитичком дискурсу, тако и константно научно проучавање овог феномена с циљем евентуалног прецизирања његовог карактера и његових опсега. Тако комплексан статус једног књижевнотеоријског појма морао је довести у питање и саму сврху његовог постојања.

Наиме, неријетко се у науци јавља и одређена доза скептицизма у вези са сврховитишћу овог Бахтиновог појма. Једни указују на то да се хронотопске теоријске поставке у радовима који се позивају на Бахтина заправо неријетко превише удаљавају од поставки Михаила Бахтина, бивајући тек површно инспирисане његовом идејом хронотопа (в. Гвозден 2008). С друге пак стране, предмет критике неријетко је и сам Бахтин, којем се замјерају контрадикторност, флуидност и непрецизност у дефинисању појма хронотопа.

Међутим, критиковати Бахтинову непрецизност крајње је излишно, будући да је руски мислилац већ у старту самог себе добрано *искритиковао*. Наиме, ни сам Бахтин није порицао, условно речено, недостатке и отворена питања свог концепта хронотопа. Већ на почетку студије *Облици времена и хронотопа у роману*, он указује на релативност и могућу непотпуност својих исказа, те оставља простор, штавише активно заговара даља проучавања саодноса темпоралности и спацијалности у књижевности:

„Не сматрамо да су наше теоријске формулације и дефиниције сасвим тачне и потпуне. Тек недавно је – и код нас и у иностранству – отпочео озбиљан рад на изучавању облика времена и простора у уметности и књижевности. Тај рад ће у свом даљем развоју допунити и, можда, суштински кориговати карактеристике хронотопа романа који овдје дајемо.” (Bahtin 1989 1: 195)

Уосталом, критика недоречености, полисемије Бахтиновог појма хронотопа показује, како скреће пажњу Марина Катнић Бакаршић, и својеврсно неразумијевање духа Бахтиновог филозофског дјелања. Отвореност, дијалогичност, реинтерпретација, основне су идејне премисе али и резултати научне праксе овог руског мислиоца:

„Супротстављене школе ’отимају се’ да покажу како су баштиници његове теорије, а при томе често узимају само онај дио Бахтинове концепције језика и књижевности који њима одговара. Заправо, све то и поред свих потенцијалних деформирања његове мисли говори о живом дијалогу који се и данас води са Бахтином и његовим идејама. Ипак је парадоксално да се понекад *бахтиновци* појављују као потпуно неспремни за разумијевање позиције Другога, те тако нарушавају читаву идеју *дијалогизма* као говора равноправних субјеката; долази

тако до својеврсне *монологизације* Бахтинове мисли, што је парадокс *par excellence*.” (Katnić Bakaršić 2006: 130–131)

Досадашња проучавања Бахтиновог опуса указују на то да се за разумијевање концепта хронотопа мора познавати контекст Бахтинове мисли у којем се идеја хронотопа конституише (с тим у вези, наша студија, у поглављу II 1. 1, прави осврт на Бахтинову мисао у цјелини):

„Карактеристично је да су сви ови неологизми задржали снажан бахтиновски призив: користити било који од њих сматра се 'радом са Бахтином'. Међутим, чини се да су неке од ових кованица ('дијалогизам', 'новелистички дискурс', можда и 'карневализација') на добром путу да постану елементи 'номенклатуре' књижевне науке, тј. да служе као уобичајени називи за одређене појаве, а да више не изазивају одмах специфичне конотације изворног контекста. Други, као што су 'хронотоп', 'полиглосија' и 'хетероглосија', изгледа да су до сада задржали више свог изворног карактера као термини уведени у конкретан теоријски контекст. У њиховом случају, потребно је знати више од тог изворног контекста у њиховој употреби да би се правилно разумјели.” (Scholz 1998: 141)

Међутим, овдје се одмах поставља питање границе. До које мјере је потребно ићи *заобилазним путем* и на основу других Бахтинових идеја покушати, никада са загарантованим успјехом, одгонетнути идеју хронотопа? Да ли у том случају концепт хронотопа има икаквог смисла, ако се мора тако исцрпно изнова проучавати? У том случају долазимо до парадоксалне ситуације да једну књижевнотеоријску *алатку*, у овом случају хронотоп, за тумачење и разумијевање књижевности почињемо тумачити готово као саму књижевност. Је ли Бахтинова идеја хронотопа ствар коју треба истраживати или ствар која треба бити у служби истраживања? Уосталом, досадашње бахтинолошке студије, и поред реферисања на шири Бахтинов опус, не показују кретање ка јединственом одговору; напротив, ослањајући се на различите аспекте Бахтиновог учења, саобразно њима, креирају, може се рећи, различите појмове хронотопа. Но, управо то – полисемија појма, може бити пут ка коначном одговору.

Методолошки гледано, сматрамо да се приликом сваког кретања кроз густу семантичку шуму хронотопа треба држати својеврсног средњег пута. Нема сумње да је потребно осврнути се на опште одлике Бахтиновог дјела у цјелини, како би се прецизније схватио магловити појам хронотопа. Ипак, и у томе се мора поставити разумна граница, јер је немогуће неки појам третирати као књижевнотеоријски *алат*, а притом очекивати читаву полидисциплинарну (наука о књижевности, филозофија, антропологија, лингвистика) преданализу (притом никад потпуно поуздану) која би га учинила употребљивим.

Дакле, држећи се раније поменутог апела Бернарда Шолца да је неопходно познавати шири идејни контекст Бахтинове мисли унутар којег се зачиње идеја хронотопа, истовремено од самог појма хронотопа, који претендује да буде (и) књижевнотеоријски, *захтијевамо* минимум саморазумљивости, јер се управо на тај начин, елементарном есенцијалношћу појма, обуздава неограниченост тумачења. Стога ће се наше истраживање дакако ослањати како на шири контекст Бахтинове мисли, тако и на већ разграната бахтинолошка тумачења хронотопа, али ћемо се прије свега чврсто држати оних Бахтинових студија које се директно и свеобухватно баве овим његовим појмом. Притом, сада је готово па јасно, мораћемо се одредити за један од могућих концепата хронотопа (прије него што ћемо доћи до посве унисоног појма) и посветити се његовој систематизацији. Тематска ширина Бахтинових студија, као и његова отвореност за будућа истраживања, пропитивања и надоградњу сопствене тезе/теза о хронотопу, остављају довољно мјеста за слободу промишљања о временским и просторним координатама књижевних дјела. Статус овог појма неминовно ће заувјек остати специфичан, будући да му се неће прилазити као дефинисаној универзалној догми којом се

ствари тумаче, већ као појму који своју семантичку пуноћу добија сваким новим поринућем у конкретна дјела:

„[...] Бахтинов хронотоп у ствари чини једна разграната породица метафора које понекад једва да имају нешто заједничко, али су све подједнако валидне и чине важан део појма времена у књижевности. [...] покушај 'фиксирања' хронотопске форме се отео контроли, чиме је потврђена не узалудност покушаја, већ као и у модернистичкој естетици, нужност поновног и поновног покушавања. Анализа овог књижевно-теоријског појма показује да је и он део истог импулса за померање граница форме, односно осмишљавања когнитивног алата за захватање, између осталог, и човекових интуитивних искустава – ни мање ни више него 'формализација' истине његовог постојања, које је увек дато у конкретној просторно-временској реалности.” (Mladenović 2017: 26)

Научна опрезност захтијева да се држимо по страни тзв. бахтинизације (в. Угреновић 2015: 281), тј. априорног уклапања сваког просторно-временског комплекса у Бахтинову концепцију хронотопа, макар он био и широко конципирана теоријска поставка. У томе ће нам помоћи чврсто држање, прије свега, за сама Бахтинова дјела, а потом и ослањање на релевантну бахтинолошку литературу. Стога је неопходно наћи мјеру, средњи пут између Бахтинове отворености и сасвим произвољног третирања овог појма, чиме би он сасвим изгубио било какву релевантност за науку о књижевности. Дакле, истраживачки процеси појма хронотопа не би требало да искључују Бахтиново име и Бахтинове закључке, али, с друге стране, не би требало ни да се књижевни феномени некритички *потврђују* Бахтиновим закључцима, пасусима и цитатима, који су и сами каткад непрецизни, вишезначни, па чак и контрадикторни. Бахтин зачиње идеју која се, сасвим сигурно, може и смије, на његовим поставкама, развијати у различитим правцима:

„Умјесто да покушавамо да их читамо као независне монолошке расправе, можда би требало да покушамо да их читамо као допринос текућој дебати који је понекад прилично успутан. Можда би чак требало да допустимо могућност да се њихово коначно значење не налази нужно у ономе што Бахтинови текстови, наизглед, сами по себи говоре, већ у теми коју Бахтин дијели са осталим учесницима те дебате, тј. у заједничким проблемима, и у рјешењима за њих која, између осталих, предлаже.” (Scholz 1998: 144)

Са таквим истраживачким премисама треба приступити и упознавању са студијама које теоријски и аналитички промишљају Бахтинов појам хронотопа, али и односа времена и простора у књижевности уопште (у мјери у којој је могуће обухватити тако широку тему) и овладати знањима и закључцима до којих су научници дошли, држећи се притом и Бахтинових поставки и Бахтиновог позива на разраду феномена хронотопа. Премда се каткад, са позиције критике књижевнотеоријске мисли, указује на недовољну посвећеност научника појму хронотопа, за разлику од других Бахтинових концепата као што су хетероглосија, дијалогизам, карневализација и сл. (в. Vemon, Borghart 2010: 3), мишљења смо да постоји довољан број бахтинолошких радова који проблематику хронотопа анализирају и теоријски разрађују. Њихова релевантност, уз примарно тумачење самих Бахтинових текстова који се тичу хронотопа, биће полазна тачка за теоријску основу нашег рада.

II 1. 3. Подстицаји и метафоре (Ајнштајн, Кант, Ухтомски)

Појам хронотопа Бахтин усваја из природних наука, прије свега из Ајнштајнове теорије релативитета, о чему нас Аутор децидирано обавјештава:

„Суштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности, назваћемо хронотоп (што у буквалном преводу значи 'времепростор'). Тај термин употребљава се у математици, а увела га је и доказала теорија релативитета (Ајнштајн). За нас није важан онај специјални смисао који он има у теорији релативитета, преносимо га овамо – у науку о књижевности – готово као метафору (готово, али не сасвим); за нас је у њему значајно истраживање нераскидивости простора и времена (време као четврта димензија простора). Хронотоп схватамо као формално-садржајну категорију књижевности (овде не дотичемо хронотоп у другим сферама културе).” (Bahtin 1989 1: 193)

Кључна ствар која теорију Алберта Ајнштајна повезује са Бахтиновим концептом хронотопа јесте идеја о нераскидивости времена и простора кроз које се предмет креће у контексту догађаја. Осим тога, релативност протока времена у зависности од позиција посматрача који се налазе у различитим референтним системима који се разликују по брзини кретања и сили гравитације (в. Јовић 2008: 156) може бити аналогна идеји о различитим доживљајима протока времена у простору, у дјелу (в. Emerson, Morson 1990: 368), и то у најразличитијим контекстима поимања различитих видова времена: „Вријеме различито протиче [...] за различите посматраче. [...] Тако, видљива слика свијета јавља се различитом за различите посматраче.” (Бонецкая 2016: 461) Међутим, увијек треба имати на уму да Бахтин, реферишући се на теорију релативности, јасно казује да је ријеч о метафоричкој употреби Ајнштајновог термина у новом, рећи ћемо, књижевнотеоријском контексту. Чињеница да се идеје о временској разновидности код субјеката посматрања/доживљавања могу окарактерисати као својеврстан уплив Ајнштајнове теорије на Бахтинову мисао, даје оправдање тврдњи да је корелирање Бахтиновог хронотопа и Ајнштајнове теорије релативности „нешто слабије од идентичности, али јаче од метафоре или аналогije” (Lešić 2011: 131). Аналогно Ајнштајновој теорији релативитета: „Човјек постоји у односима, једино у односима; сходно томе, постојање човјека код Бахтина је релативистичко.” (Бонецкая 2016: 463) Ми притом још једном потцртавамо да је код Бахтина посриједи плурализам временских разновидности, а не само различите фреквенције једне категорије темпоралности.

Поред природних наука, дијалектика времена и простора присутна је и у филозофији, нарочито код Канта (чије идеје значајније утичу на Бахтина неголи Ајнштајнова теорија), који вријеме-простор доживљава као нужне, априорне облике спознаје, што ће бити и изузетно важан аспект Бахтиновог вријеме-простора. И о томе се руски мислилац јасно изјашњава:

„У својој 'Трансценденталној естетици' (један од основних одељака *Критике чистог ума*) Кант одређује простор и време као нужне облике сваке спознаје, почев од елементарних опажања и представа. Прихватимо Кантову оцену значаја тих облика у процесу спознаје али их, за разлику од Канта, не схватамо као 'трансценденталне' него као облике реалне стварности. Покушаћемо да разоткријемо улогу тих облика у процесу конкретне уметничке спознаје (уметничког виђења) у условима романеског жанра.” (Bahtin 1989 1: 194)

Бахтина са Кантом повезује и питање могућности спознаје субјекта, што казује о дубоко епистемолошком карактеру идеје хронотопа. Другим ријечима:

„Кант је простор и вријеме повезао са умом који спознаје, идентификовао их кроз акт спознаје. За Њутна, вријеме и простор су објективни, за Канта они су трансценденталне категорије; премда априорне, оне се актуелизирају само у сфери искуства.” (Бонецкая 2016: 460)

Дакле, посриједи је заједничка идеја о томе да се све спознаје у временско-просторним и каузалним оквирима, и то кроз искуство, кроз чин, акт спознаје, али док Кант вријеме и простор

види као априорне категорије (трансценденталне, оне које се не тичу опажања, већ разума), Бахтин вријеме и простор третира доста *једноставније*, као „облике реалне стварности” (Bahtin 1989 1: 194), као опипљиве, видљиве категорије. Дакле, могло би се рећи да Бахтин појам хронотопа „свргава са нивоа трансценденталности и априорности на ниво иманентности непосредног искуства” (Стојменовић 2014: 10). Бернард Шолц однос Кантове трансценденталности према Бахтиновој непосредности објашњава разликом између опажања и представљања. Док се Кантов концепт тиче стварности, Бахтин говори о представљању стварности у умјетности (в. Scholz 1998: 154), дакле, лотмановски речено, о другостепеном моделовању. О овоме ћемо, дакако, подробније писати када будемо говорили о односу хронотопа између књижевности и реалности.

Осим идеја Ајнштајна и Канта, ту је и учење биолога Алексеја Ухтомског (Алексей Ухтомский) о хронотопу, чијим предавањима је Бахтин, како сам наводи, присуствовао:

„Аутор ових редова је у лето 1925. године присуствовао предавању А. А. Ухтомског о хронотопу у биологији; у предавању су била дотакнута и питања естетике.” (Bahtin 1989 1: 193)

Иако се Бахтин, управо у вези са овом фуснотом, оградају од разматрања идеје хронотопа у другим сферама (биолошким и сл.), подстрек који је за Бахтина могло произвести учење Алексеја Ухтомског може се претпоставити у опсервацијама овог физиолога да различити организми у природи имају различите ритмове функционисања у времену и простору. Управо то је могло утицати на Бахтина да говори о различитим ритмовима у којима се, у временско-просторном оквиру, одвијају догађаји, судбине и сл. (в. Гвозден 2008: 173). Емерсон и Морсон дају још јаснију слику о аналогима између учења Ухтомског и Бахтинове идеје хронотопа:

„Не може се очекивати да различити аспекти поредака универзума дјелују са истим хронотопом. За почетак, биолошки организми могу имати своје просторне ритмове који нису идентични са астрономским или једни са другима. [...] Тијела морају организовати сопствене спољашње активности и унутрашње процесе у времену и простору. Организми дјелују помоћу различитих ритмова који се разликују један од другог и од ритмова других организама и морају их координисати.” (Emerson, Morson 1990: 368)

Имајући у виду краткоћу Бахтинових напомена о утицајима Ајнштајна, Канта и Ухтомског на његову теорију хронотопа, сматрамо да их је важно поменути и сагледати, али да је њихов директни утицај на Бахтинове студије о хронотопу ипак ограничен. Сумирајући, можемо истаћи идеју о нераскидивости временско-просторне цјелине као подијума за људско бивствовање али и спознају, те идеју о временској релативности, својеврсним паралелним свјетовима (вријемепросторима), као основне подстицаје који у процесу креирања идеје хронотопа инспиришу Бахтина. Можда би се могло претпоставити и то да је Бахтин самостално долазио до поменутих идеја, а онда им аналогije налазио у учењима Ајнштајна, Канта и Ухтомског. Коначан одговор на ово питање немамо, нити би он, сам по себи, био пресудан за промишљање саме Бахтинове идеје о хронотопу.

II 1. 4. Хронотоп и рани Бахтин

Иако је о Бахтиновом стваралачком путу, на општем плану, већ било ријечи, сматрамо да је потребно нарочито освјетлити ране године његовог интелектуалног раста, управо до тренутка када пише своју главну студију о хронотопу (*Облици времена и хронотопа у роману*). На везу хронотопа и раних Бахтинових радова указују још Емерсон и Морсон, у контексту хронотопа као прије свега идејног феномена, као носиоца значења, модела свијета, типа искуства:

„У свом примарном смислу, хронотоп је начин разумијевања искуства; то је специфична идеологија формирања облика за разумијевање природе догађаја и радњи. У том смислу, есеј о хронотопу може се схватити као даљи развој Бахтиновог раног интересовања за 'поступак' (у *Ка филозофији поступка*). Радње се нужно изводе у одређеном контексту; хронотопи се разликују по начинима на које разумију контекст и односу радње и догађаја према њему.” (Emerson, Morson 1990: 367)

На том трагу и Душан Радуновић, у својој студији о Бахтиновим списима из треће деценије 20. вијека, дакле, његовој раној фази, која је претходила хронотопу, који пак везујемо за наредну, четврту деценију минулог столећа, налази коријене хронотопа:

„Иако је Бахтин формулисао појам хронотопа тек 30-их година, помињање ове идеје у контексту ране етике 20-их година није обичан анахронизам, јер је свест о временско-просторној детерминисаности човекове вредносне позиције јасно изражена у спису *Ка филозофији поступка*.” (Radunović 2012: 51)

О чему се заправо ради? Бахтин у поменутој студији говори о важности одговорности појединачног субјекта у свијету, па самим тим и у његовом приступу умјетничком дјелу. Субјекат, један и непоновљиви појединац у једном и непоновљивом тренутку спознаје, са одговорношћу се спознајно поставља према свијету; истина је тако појединачно, непоновљиво, увијек индивидуално појмљива:

„Идеја да је свет отворен и да се увек изнова открива у сваком појединачном догађају нашег сусрета са њим почива на изворно неокантијанској формули по којој свет као потенцијални предмет човековог сазнања никада 'није дат, већ задат'.” (Radunović 2012: 32)

Универзалистичке претензије последица су теоријске апстракције, а Бахтин инсистира на појединачном, увијек лично поновљивом акту субјекта; истина се, на основу акта субјекта, увијек изнова потврђује.

„У Бахтиновом одређењу субјекта битну улогу игра хоризонт времена у мери у којој се јединственост егзистенције оцртава на фону пролазности и неумитности временског тока. [...] Темпорална димензија субјективног постојања обједињује међусобно искључујуће моменте *тренутности* и трајања. [...] Простор за Бахтина није апстрактна категорија, већ својеврсна фигура човековог положаја у свету и немогућности да се идеја човека одвоји од конкретног човека и његовог јединог места у свету. Самим тим, простор је увек нужни locus у којем се збива догађај бића: субјект је простору удахнуо живот, али исто тако, само у простору субјект може да заузме своје једино место и постане субјектом.” (Radunović 2012: 38–39)

У погледу везе учења раног Бахтина са потоњом идејом хронотопа, знаковито је тумачење Пушкинове пјесме *Растанак* у студији *Ка филозофији поступка*, гдје се показује како исти просторно-временски фактори (одлазак, нпр.) за два јунака овог поетског наратива представљају супротне вриједносне догађаје; док је за њу њен одлазак у Италију одлазак у завичај, за њега је тај исти одлазак туђина. Дакле, „исти садржинско-смисаони објекат може имати другачију, па и сасвим супротну вредносну контекстуализацију у зависности од тога у чијем је вредносном контексту дат” (Radunović 2012: 56).

Све то иде у прилог каснијем обликовању хронотопа као временско-просторне категорије у којој се у центар ставља јунак који индивидуално доживљава свијет, егзистенцију управо у том и таквом вријеме-простору. Различити хронотопи, тако, носе различите индивидуалне доживљаје свијета, у зависности од идејне профилације јунака. Дакле, посриједи

је нарочито важан идејни концепт хронотопа, о којем ћемо више говорити када будемо говорили о односу времена и идеје.

Ипак треба имати на уму да је Бахтинев текст *Ка филозофији поступка* рад који се примарно бави односом човјека према стварности. У својој наредној студији – *Аутор и јунак у естетској активности*, Бахтин идеје зачете у *Филозофији поступка* преноси на сам свијет умјетничког дјела, с разликом што сада, сасвим очекивано, више немамо потпуну отвореност, већ се дјело ипак доживљава као смисаона заокруженост и вриједносна завршеност (в. Radunović 2012: 64–65). У том духу је и разумијевање романескног и хронотопског као типова доживљаја свијета, довољно разноврсних у спектру људских искустава, али и неминовно затворених у калуп фикцијске творевине, паралелне али не и истовјетне стварности:

„[...] ако је етика (као што Бахтин тврди) питање одређених, конкретних случајева, а не правила која се инстанцирају, онда би романи могли бити најбогатији облик етичке мисли – и, можда, једини који у значајној мјери задржава 'догађајност' догађаја и 'потребност' обавезе. Различити књижевни жанрови можда најбоље разумију различите области искуства. [...] Ако желимо да схватимо различите начине на које се може разумјети однос људи према њиховом свијету, морамо да испитамо многе конкретне и веома ограничене могућности које су књижевни жанрови размрсали. Бахтин ове конкретне могућности, од којих се свака може схватити као дефиниција 'живог импулса' и 'идеологије обликовања форме' жанра, назива *хронотопом*.” (Emerson, Morson 1990: 366)

II 2. Покушај дефинисања

Као што је претходно и поменуто, Бахтин појам хронотопа користи доста широко, недефинисано до краја, истовремено са свијешћу о томе, остављајући будућим истраживачима могућност прецизирања тога појма (в. Bahtin 1989 1: 195). Ипак, као најближи дефиницији хронотопа, могли би се узети сљедећи редови из његове студије *Облици времена и хронотопа у роману*:

„У књижевно-уметничком хронотопу сливена су просторна и временска обележја у осмишљену и конкретну целину. Време се овде згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом.” (Bahtin 1989 1: 193–194)

Дакле, посриједи је доживљавање вријемепростора као дијалектичке везе која, аналогно стварности, обликује свијет књижевног дјела:

„Умеће је да се види време, чита време у просторној целини света и, с друге стране, да се испуњавање простора не прима као непокретни фон и једном заувек готова датост, него као целина која се развија, као догађај.” (Бахтин 1995: 3)

И у потоњој рекапитулацији, па и екстензији идеје хронотопа – у „Завршним напоменама”, Бахтин поново вријеме-простор дефинише као реално нераздвојиву и међусобно комплементарну везу:

„Апстрактно мишљење може, разуме се, замишљати време и простор у њиховој раздвојености и одвајати се од њиховог емоционално-вредносног момента. Али жив уметнички поглед на свет (он је, такође, пун мисли, али не апстрактне) ништа не раздваја и ни од чега се не одваја.” (Bahtin 1989 1: 373)

О неминовности дијалектичке везе између спацијалних и темпоралних компонената у стварности, а онда, посљедично, и у свијету дијегезе говоре и књижевнотеоријске студије које нису нужно бахтинолошке/хронотопске. Фуко, у свом познатом тексту о хетеротопијама (о чему ће касније бити ријечи), упозорава да „није могућно пренебрегнути судбинску укрштеност времена са простором” (Фуко 2005: 29). Човјеку је иманентно просторно доживљавање времена, а опет и сам простор увијек доживљава управо кроз вријеме:

„Чињеница је да је просторна форма перцептивна основа нашег поимања времена, да ми дословно не можемо знати 'које је вријеме' без посредовања простора. Наш цијели темпорални језик је контаминиран имагинарним просторним одредницама: говоримо о 'дугим' и 'кратким' временима, о 'интервалима' (дословно, 'простор између'), о 'прије' и 'послије' – све имплицитне метафоре које зависе од менталне слике времена као линеарног континуума. Ако ћемо ове изразе одбацити као пукe метафоре, онда би требало да одбацимо и наше сатове и њихове метафоре кружног времена. Разумније рјешење је узети у обзир да вријеме доживљавамо на различите начине и да досљедно користимо просторне слике да дочарамо ова искуства. [...] Само у времену можемо искусити просторну форму; не можемо говорити о нашем темпоралном искуству без позивања на просторне мјере. [...] Простор је тијело времена, форма или слика која нам даје интуицију нечега што није непосредно уочљиво, али што прожима све оно што поимамо. Вријеме је душа простора, невидљиви ентитет који оживљава сферу нашег искуства.” (Mitchell 1980: 543, 544)

Хронотопска дијалектичка веза коју даје Бахтин основ је догађајности, тако да Бојан Јовић и истиче „да је на време и простор неопходно гледати као на нераскидиву целину, исказану кроз концепт *хронотопа* (временско-просторног континуума), и кроз идеје *линије света* (јединствене путање којом се предмет креће кроз време-простор), те догађаја (као саставних делова светске линије)” (Јовић 2008: 156).

Међутим, дефиницију и даље одликује низ нејасноћа. У бахтинолошким студијама већ је проблематизовано питање времена код Бахтинове концепције хронотопа. Тако Грегори Кари истиче да фокус не треба да буде општефилозофски, тј. да се не може ићи ка теорији времена која би помоћу књижевности могла да се појми, већ да треба уочавати темпоралне односе унутар догађаја које прича описује (в. Гвозден 2008: 173). Ипак, претходно поменуто наглашено, *згуснуто* вријеме даје нека општа промишљања о времену – из књижевности учимо, закључујемо. Стога се, у најширем смислу, Бахтинова идеја о *згушњавању* времена у хронотопу може схватити као наглашеност, потенцирање темпоралности, као навођење фокуса на вријеме, његов проток, и то увијек у садејству са простором и захваљујући просторности. Књижевно дјело не чине, дакле, само догађаји и комуникативни искази јунака, већ (примарно) временскопросторна позорница на којој се догађаји и ликови посљедично остварују, и разноликост њихових доживљаја те вријемепросторности.

И поред свега, хронотоп нам и даље представља један магловит, тешко ухватљив појам. Бахтинолошке студије отварају низ питања која отварају Бахтинови текстови о хронотопу, а на које претходно поменута дефиниција не може дати одговор. Тако Емерсон и Морсон предочавају читав списак недоумица које Бахтинова *загонетка* хронотопа поставља пред нас:

„Какав је однос људског дјеловања према његовом контексту? Да ли је контекст пука позадина, или активно обликује догађаје? Да ли радње у значајној мјери зависе од тога гдје и када се дешавају? Да ли је одређени простор 'замјењив'? Да ли су исте врсте радњи вјероватне или могуће у различитим историјским и друштвеним контекстима (проблем анахронизма и 'анатопизма')? Да ли би у принципу било могуће да редослијед ситуација буде другачији, да догађаји буду

'реверзибилни' или 'поновљиви' (како Бахтин каже)? Какву иницијативу имају људи: да ли су то бића којима се догађаји једноставно дешавају, или врше избор и контролу, и ако да, у којој мјери и које врсте? Да ли је вријеме отворено, са више могућности или је унапријед записано? У зависности од степена и врсте иницијативе људи, каква етичка одговорност их обавезује? Каква је то креативност могућа? Да ли се сам друштвени контекст мијења, и ако је тако, на који начин? Да ли су вријеме и простор обликовани догађајима који се у њима одвијају? Да ли се лични идентитет и карактер мијењају као одговор на догађаје или су фиксни? Ако се мијењају, како, када и у ком степену? Коју улогу, ако је има, играју одређени скупови друштвених и историјских фактора у обликовању личног идентитета? Да ли у том смислу постоји концепт 'личног' или приватног за разлику од јавног? Да ли се људи схватају као потпуно 'спољашњи' или постоји стварна унутрашњост, и ако постоји, каква? Ако је та унутрашњост друштвено и историјски обликована, да ли се то обликовање дешава другачије од обликовања јавног представљања себе и својих улога? Да ли постоји нека свакодневна област која се разликује од историјске или од свакодневних области других људи или група? Ако постоје такве различите области, на који начин оне међусобно дјелују? Како прошлост утиче на садашњост и какав је однос садашњости према могућим будућностима? Да ли се највећа вриједност придаје прошлости, садашњости, непосредној будућности или далекој будућности?" (в. Emerson, Morson 1990: 369–370)

На пољу српске науке о књижевности, Владимир Гвозден отвара слична питања:

„Основни проблем лежи у томе што је ова вредна књижевна теорија, као и читаво Бахтиново мишљење, провокација за теоријску наивност: садржи низ двојстава која би свако ко је примењује морао да узме у обзир, или да се пак јасно одреди према њима: емпиријска / трансцендентална анализа; начин доживљавања искуства / начин приказивања искуства; иманентни / трансцендентни приступ књижевном делу; синхронијска / дијахронијска анализа; оцена успеха / вредносно неутрална анализа; појединачно књижевно дело / жанр; главни хронотоп / споредни хронотоп, и слично.” (Гвозден 2008: 181)

Многобројне нејасноће које смо управо имали прилику прочитати ипак не исцрпљују низ недоумица који су нам оставиле Бахтинове студије о хронотопу. На основу управо наведених дилема, као и на основу ове проблематике у цјелини, у први план стављамо неколико, по нама, најбитнијих тежишта на која ће се, у различитој мјери, фокусирати наш рад:

1. Хронотоп у контексту односа стварности у којој постоје аутор и читалац и свијета књижевног дјела;
2. Дијалогизам и хронотопи;
3. Однос човјека тј. јунака и временскопросторног контекста;
4. Хронотоп у дијахроном низу или хронотоп као синхрона књижевнотеоријска категорија;
5. Хронотоп као начин доживљавања искуства или хронотоп као начин приказивања искуства;
6. Однос хронотопа и сижеа;
7. Однос жанра и хронотопа;
8. Хијерархијски однос хронотопа различитих нивоа;
9. Питање темпоралности.

Заправо, већина претходно наведених питања, наше је мишљење, пресудно су везана за појам темпоралности, тј. за то шта се тачно подразумијева под временском компонентом у хронотопу. Да ли је ријеч о питању различитог начина протицања времена у дјелу у односу на

стварни свијет? Или су пак у питању различити видови протицања времена у самом дјелу (у зависности од фокалних тачака)? Да ли је фокус на сижејној организацији времена (проспекција, ретроспекција, антиципација)? Да ли је посриједи феномен представљања времена и(ли) доживљаја времена (идеје, смисла времена и егзистенције у њему)? Стога ће хронотопско вријеме, иако садржано у свим претходно поменутих проблемским цјелинама, са посебном пажњом бити анализирано у нашем раду.

II 2. 1. Хронотоп између стварности и фикције

Литерарни хронотоп није еквивалент реалности, али није ни њена супротност. Он је на својеврстан начин медијатор између два свијета, и то вишеструко. С једне стране, он је категорија *литерарности* (дакле, оно што је диференција специфика књижевног текста), док се с друге стране ослања на саму реалност, подражава је, прилагођава својој логици, али је и истражује на неки начин: „Хронотоп је начин проучавања индиректног, увек посредованог комплекса узајамних односа између уметности и живота.” (Холквист 2002: 233)

Као што смо већ и поменули, Бахтин питање хронотопа испрва разматра као питање историјске поетике, тј. смјену хронотопа као кретање од *наивнијег* ка све миметичнијем приказивању нераскидивог комплекса вријемепростора у историји романа (паралелно примјеђујући постојање *миметичног* романеског у другим жанровима све од антике до новог вијека). Кретање од наивнијих облика хронотопа (нпр. античког грчког романа), ка нововјековном роману, он заправо дефинише као кретање ка *реалном хронотопу*, тј. као „освајање реалног историјског хронотопа”, тј. „реалног времена” (Bahtin 1989 1: 194, 381). Дакле, на овом нивоу посриједи је кретање ка хронотопу у којем се вријеме (Бахтинов акценат је на времену) и простор реализују на високомиметичном степену.

Ипак, Бахтинов хронотоп се не ограничава само на књижевна дјела у ужем смислу. Бавећи се питањем вријеме-простора, он не узима у обзир само фикцијску прозу, већ се бави и жанровима као што су биографија, аутобиографија, епистоле и сл. (в. Bahtin 1989 1: 246–262). Иако је фокус хронотопских истраживања (и Бахтинових и бахтинолошких) на белетристици, треба имати у виду да одређене хронотопске закономјерности имају своје аналогije и у нефикцијским текстовима одређеног аутора или епохе.

Штавише, Бахтин ће појам хронотопа изнијети изван граница књижевног текста, говорећи о хронотопима у којима дјело *живи*, и у вези са аутором и у вези са читаоцима. Он ће том приликом појму хронотопа дати најшири могући статус основног спознајног *апарата*, будући да се било који смисао и идеја морају изразити просторно и временски (в. Bahtin 1989 1: 388). Дакле, Бахтин се у коначници не задржава ни само на тексту, већ излази из наративног опсега и појам хронотопа уводи чак и у свијет реалности. С тим у вези, Бахтин користи термине унутрашњег и спољашњег хронотопа, подразумевајући под унутрашњим временскопросторну организацију наратива (не нужно фикцијског), док под појмом спољашњег хронотопа заправо мисли на реално вријеме и простор по узору на које се дјело и хронотоп у њему остварују (в. Bahtin 1989 1: 248, 254), али и разумијевају. Дакле, спољашњи хронотоп јесу реалије, спацијалне и темпоралне, синхроне или историјске, које писац узима (било из своје реалности, било из историјске прошлости) и умјетнички преноси у своје дјело, или пак оне које читалац на бази својих реалних премиса уноси у свијет дјела којем приступа. Међутим, ситуација је и на том пољу додатно усложњена чињеницом да је литерарни хронотоп само један од дискурса епохе (в. Холквист 2002: 235), самим тим, само један од рефлекса стварности у којој аутор/читалац живи. Појам спољашњег хронотопа стога видимо као изразито сложен, притом смио и радикалан теоријско-аналитички концепт, али и као изразито податан за широк спектар интерпретација књижевних текстова.

Спољашњи хронотоп не подразумејева само *реалну* темпоралност и спацијалност у односу на које имамо унутрашњи, креирани хронотоп дјела. Под спољашњим хронотопом подразумејева се и идејна, идеолошка и свака друга конотација коју доноси свијет у којем аутор ствара, или пак свијет у којем читалац апсорбује дјело (јер дјело живи у различитим епохама и идејним, идеолошким системима). О томе Бахтин децидирано пише и у својој студији *En и роман*:

„С новом временском оријентацијом и са зоном контакта повезана је и друга појава од највећег степена важности у историји романа: његов посебан однос према ванкњижевним жанровима – идеолошким и оним из свакодневног живота. [...] Развијајући се у зони контакта с незавршеним догађајем савремености, роман често прелази границе уметничко-књижевне специфике, претварајући се час у моралну проповед, час у филозофску расправу, час у директно политичко иступање; [...] Све те појаве веома су значајне за роман као жанр који настаје. Јер границе између уметничког и вануметничког, између књижевности и не-књижевности нису утврдили богови једном и заувек.” (Bahtin 2 1989: 466)

Овдје појам жанра треба узети условно, више као начин доживљаја и представљања свијета неголи као формалну категорију унутар родовске подјеле књижевности, о чему ће касније посебно бити говора.

Бахтинов специфичан однос у погледу на опозицију реалност – дијегеза везан је и за чињеницу да он опонира формалистичкој концепцији подвојености литерарног и стварног времена. Наиме, као неокантовац, Бахтин види условност времена и у реалности, тј. става је да чистог, неутралног, *објективног* хронолошког низа нема ни у реалности као ни у тексту:

„Бахтин се разликује од формалиста по томе што одбацује (барем на релативно поједностављеном нивоу) подјеле између 'условног' и 'реалног' времена. Притом он полази од неокантовске идеје, по којој је вријеме у стварном животу у истој мјери конвенционално, 'условно', као и у књижевном тексту. Хронотоп као категорија дијалогизма заснива се на истовремености свих нивоа културног стваралаштва, укључујући и 'књижевност' и 'стварни живот'. Дијалогизам не предвиђа апсолутну разлику између постојања ослобођеног конвенција изван текста и свијета који укључује само конвенције унутар текста. Другим ријечима, чисто хронолошки низ не постоји унутар и изван текста.” (Холквист 2002: 238)

Сходно томе, Бахтин не тежи акрибичном прецизирању разлике између литерарног и стварносног времена, већ, потакнут релативношћу времена у стварности, настоји у дјелима препознавати различите доживљаје, концепте приказивања, али и поимања времена.

Како смо већ и назначили, однос аутор–текст–читалац је и дијахроно сложен, па читање дјела из одређене књижевноисторијске епохе подразумејева стални дијалог, будући да се поимање стварности на основу које је аутор креирао одређени хронотоп (нпр. антички или средњовјековни) увелико разликује од стварности на основу које читалац доживљава дјело:

„Роман живи и у свим раздобљима која долазе након његовог настанка. Будући семантички 'незавршен', свој 'завршетак' роман добија захваљујући читатељској рецепцији у сваком из потоњих историјско-културних контекста. У тим контекстима смисао романа стално се обнавља и расте.” (Бонецкая 2016: 27)

Ми желимо додати да у том случају видимо двије могућности: Ту с једне стране може доћи до препознавања специфичног историјског хронотопа у односу на стварност, али и у односу на читаоцу савремену књижевну продукцију. С друге стране, може доћи и до ресемантизирања, рекреирања хронотопа у новим читалачким околностима.

Осим разлика које могу постојати на релацијама аутор – дјело, дјело – читалац, поставља се и питање разлика доживљаја хронотопа из позиције јунака дјела и читаоца. И овог питања бахтинологија се већ дотицала (в. Scholz 1998: 155; Стојменовић 2014: 12) и посриједи је заправо дилема да ли се бавимо тиме како вријемепростор доживљава јунак у дјелу, или пак како вријемепростор дјела (а онда, аналогно, и стварног свијета) доживљава читалац имајући дјело пред собом. Ово може имати везе са Бахтиновим историјским кретањем од античког до нововјековног књижевног доживљаја вријемепростора, али и са питањем дијахронијске рецепције књижевности, на шта смо већ скренули пажњу. Дакако да је доживљај вријемепростора јунака античког романа и његовог савременог читаоца битно различит, али када је ријеч о хронотопу класичног романеског наратива, рецимо, 19. вијека, имамо далеко већа преклапања тих двају доживљаја, будући да је ријеч о миметичком приказивању времена и простора у тим дјелима. Стога, будући да вријемепростор формира јунака, става смо да јунак, доживљавајући појавност вријемепростора, контемплира вријемепростор као егзистенцијалну позорницу, што онда, аналогно, доживљава и читалац.

У вези са односом реалности и фикције, треба скренути пажњу на још једну ствар. Емерсон и Морсон, говорећи о хронотопским мотивима (мотивским хронотопима), истичу да они могу бити не само ехо великих хронотопа из трезора књижевности, већ и из реалности, живота (в. Emerson, Morson 1990: 374), што ће рећи симболички потентни догађаји, топоси, фокуси и слично који се својим семантичким залогом могу уклопити у макрохронотопске цјелине у књижевном дјелу. Другим ријечима, када писац активира хронотоп замка, пута или провинцијског града, он се не мора нужно реферисати само на књижевну традицију, већ на симболички потенцијал који ти мотиви носе у култури уопште.

Питање односа стварности и свијета дијегезе, присутно у Бахтиновим промишљањима о хронотопу, навело је неколико аутора да Бахтина доведу у везу са ставовима Јурија Лотмана. Идејну сродност Бахтиновог хронотопа и Лотманове идеје о књижевности као другостепеном моделативном систему код нас уводи Андреа Лешић:

„[...] мислим да постоје добри разлози за тврдњу да се Бахтинова концепција жанрова и њихових хронотопа могу схватити као моделирајући системи, будући да они обликују стварност (или неке њене аспекте) на посебан начин, кроз свој специфичан начин коришћења језика.” (Lešić 2011: 134)

На истом трагу је и Светлана Младеновић (уз позивање на студију Алена Рида (Allan Reid) – *Књижевност као комуникација и сазнање код Бахтина и Лотмана (Literature as Communication and Cognition in Bakhtin and Lotman)*), која у својој докторској дисертацији (в. Mladenović 2017: 70–76) анализира Лотманове текстове *Предавања из структуралне поетике и Умјетнички простор у Гогољевој прози*, те Лотманове ставове у њима изнесене типолошки доводи у везу са Бахтиновом идејом хронотопа. Посриједи је идеја да је вријемепростор књижевног дјела специфичан у односу на стварност, друкчији од ње (иако је опонаша), с циљем формирања јединственог подијума за сазнајни процес и за идејни садржај који му аутор намјењује, будући да такав модел заправо носи структуру ауторове свијести, његов поглед на свијет. То се исто може примијенити и на јунака, уколико је роман полифонијски развијенији, као и на читаоца, уколико говоримо о читалачком процесу као процесу непрестаног препознавања, али и рекреирања хронотопа.

II 2. 2. Дијалогизам и кохабитација хронотопа

Питање односа стварности и свијета дјела повлачи за собом и питање дијалогизма хронотопа. Типично у Бахтиновом духу, хронотопи, као оваплоћења свјетоназора, потпуно се оспољавају тек у саодносу, у конфронтацији са другим хронотопима: „Сваки концепт је

неопходан за потпуно разумијевање другог, али су та два ипак различита.” (Emerson, Morson 1990: 427). Чињеница да они у тој интеракцији ипак остају самостални веома је битна јер се тиме дефинише граница између хронотопа, што ће нам нарочито бити важно када будемо говорили о дистинкцији између мотива, мотивских хронотопа и макрохронотопа.

Дијалогизам хронотопâ тицаће се односа стварност – фикција, али и низа других корелација (аутор – јунак, дјело – читалац, епоха наспрам епохе, различити концепти унутар једног дјела, епохе и сл.):

„Каква је природа интеракције међу хронотопима? [...] Ови односи су, на примјер, односи слагања или неслагања, пародије или полемике, у свим њиховим различитим нијансама: другим ријечима, интеракције међу хронотопима у дјелу су *дијалошке* природе. [...] хронотопи се такође међусобно надмећу. Као доживљаји свијета, они могу имплицитно да оспоравају једни друге или да се слажу једни са другима. Односно, однос хронотопа једног према другом може бити *дијалошки*.” (Emerson, Morson 1990: 426, 369)

Будући да и Емерсон и Морсон хронотоп примарно третирају као доживљај свијета, онда се различити доживљаји свијета виде као комплементарно или супротстављено изражени кроз одређене хронотопе. Осим јасне дијахронијске кохабитације хронотопâ (било да се супротстављају једни другима, било да се протежу кроз вријеме и епохе), ово може бити, сматрамо, и синхрона појава, гдје се дијалогизам остварује унутар различитих дјела једне епохе, унутар дјелâ једног писца, или унутар једног јединог дјела.

Сходно томе, очекивано је да се идејни дијалогизам манифестује и на формалном плану, у предочавању протока времена, гдје јунацима у дјелу вријеме различито протиче, гдје различито доживљавају проток, трајање времена. Исто тако, проток времена у простору је различито формално (сижејно) организован у различитим дјелима и различитим епохама. Дакле, на дијахроном плану можемо говорити о дијалогизму између хронотопа различитих епоха: нпр. хронотоп грчког античког романа према хронотопу реалистичког романа 19. вијека.

На трагу онога што смо већ спомињали, дијалогизам се може тицати и односа аутор – дјело – читалац, будући да Бахтин говори о хронотопу читаоца из којег он приступа дјелу.

„Другим ријечима, хронотопи постају 'видљиви' у поређењу са другим типовима вријемепростора. [...] хронотоп може постојати само у односу са другим хронотопом.” (Ladin 1999: 219)

За Бахтина, дјело није мртва ствар, већ активни дио културе, те је стога у живој корелацији са читаоцем и читаочевим свијетом:

„Да бисмо расправу одвели корак даље, свјетови аутора, читаоца, извођача и слушаоца су нужно и хронотопски: ове радње се одвијају у специфичној врсти времена и простора.” (Emerson, Morson 1990: 427)

Питање односа аутор⁵ – читалац, у дијахроном контексту, директно је повезано и са раније поменутиим питањем дијалога хронотопâ (и спољашњих и унутрашњих) различитих епоха:

„[...] важан скуп питања тиче се разлика које се често јављају између недовршеног свијета аутора и недовршеног свијета читаоца, јер ова два свијета могу бити

⁵ Иначе, Емерсон и Морсон обраћају нарочиту пажњу на Бахтиново разликовање аутора као стварне личности – the biographical author и слике о аутору – image of the autor (в. Emerson, Morson 1990: 429–430), што би било равно општој књижевнотеоријској дистинкцији између стварног аутора и имплицитног аутора као слике о аутору коју читалац формира (в. Абот 2009: 356; Prins 2011: 72–73).

различита по годинама или култури. И наравно, ако дјело опстане, читалачка публика ће се такође разликовати једна од друге. [...] Као што процеси 'канонизације' и 'реакцентуације' могу утицати на дјела или обогатити њихово значење, тако могу аналогне промјене у хронотопима свијета читаоца. Претпоставља се да можемо говорити о промјењивој хронотопској позадини као и о промјењивој дијалошкој позадини. Ови фактори, и многи други, успостављају разлике у култури – *спољашњост* – која чини могућим прави дијалог међу културама и периодима.” (Emerson, Morson 1990: 428–429)

Међутим, и та појава сама по себи може бити разнородна, јер читалац може са своје позиције дијалошки приступити дјелу неке историјске епохе, или му пак може приступити са претходном спознајом о свијету у којем је то дјело настало. Осим тога, аутор може умјетнички реинтерпретирати вријеме у којем живи (тачније један или више доживљаја тог времена), а може се упустити и у креирање свијета књижевног дјела ситуирајући га у неку од историјских епоха (што опет може ићи ка понирању у свијет/свјетове те епохе или пак кориштење те епохе за *замаскирано* предочавање ствари својствених ауторовом времену). Као што смо већ и поменули, простор који Бахтин оставља кроз идеју спољашњег хронотопа додатно усложњава опсеге хронотопа, али и умножава могућности употребе тог појма.

Емерсон и Морсон, у одјелку своје студије који се тиче хронотопа, у више наврата истичу сличност између хронотопа и хетероглосије, нарочито аналогijом између укрштања различитих хронотопа и хетероглосије која, на језичком плану, постоји у дјелима:

„Колико год различити језици хетероглосије могу да се супротставе један другом дијалошки, толико могу и различити хронотопи. У том случају, осјећај искуства у сваком језику или хронотопу се посматра у свјетлу осјећаја искуства другог језика или хронотопа. Може нам се тражити да замислимо исти догађај смјештен у различитим областима, или исту тему о којој се расправља на различитим језицима хетероглосије, и тако почнемо да цијенимо ограничења и потенцијале сваког хронотопа или језика у односу на ривале. У том процесу можемо изгубити лингвистичку или хронотопску 'наивност'.” (Emerson, Morson 1990: 426)

Немамо намјеру улазити у анализу сличности између хетероглосије и хронотопских укрштања, али истичемо овај аргумент као значајан за потцртавање дијалошког карактера међухронотопских односа. Све ово претходно изречено само су неки од могућих случајева хронотопског укрштања и дијалогизма, те се тиме могућности тог типа не исцрпљују.

Сумирајући питање кохабитације хронотопâ (и између дјелâ и жанрова, и унутар самих дјелâ), можемо потцртати да Бахтин управо њихове међуодnose у дјелу или у дјелима примарно види као чин дијалогичности (в. Bahtin 1989 1: 382), што хронотопе утврђује као носиоце одређених идеја. Различити временскопросторни комплекси, на истим или различитим хијерархијским нивоима, међусобно се одмјеравају, продиру један у други, дијалогизирају сучељавајући се, могло би се чак рећи и сукобљавајући се. Књижевно дјело је подијум за различите јунаке као носиоце идеја, што ће рећи за различите просторновременске кулисе тих идеја (или пак истовјетну кулису на којој се размјењују различити доживљаји времена и простора), а међусобна разноликост тих просторновременских комплекса, мишљења смо, примарно почива на разноликости временских компоненти (и Бахтин је времену давао примат), па потом, и не увијек, и просторних. У коначници, идејни концепти који нам се кроз хронотопе предочавају, и њихова интеракција, носе епистемолошки карактер, те отуда Бахтинова идеја о високо спознајном карактеру хронотопа. Хронотоп је основа за исказивање људске спознаје о постојању и трајању, хронотопи су својеврстан инструмент за исказивање погледâ на егзистенцију (в. Holquist 2010: 27, 31). Хронотоп је увијек и нужно оно садејство времена и

простора у књижевном дјелу које, управо помоћу имагинације, нешто *говори* (даје неку идеју, идеологију, свјетоназор):

„Хронотоп постаје хронотоп само када нешто приказује, када призива слику која се може посматрати оком ума. Било би поштено рећи да је, по Бахтиновом мишљењу, хронотоп основна јединица књижевне имагинације.” (Keunen 2010: 35)

II 2. 3. Хронотоп – дијахрона и(ли) синхрона категорија

Иако смо се питања дијахроније и синхроније хронотопа већ дјелимично дотицали, због нејасноћа које постоје у вези са положајем хронотопа између књижевноисторијске и теоријске позиције, ово питање потребно је додатно размотрити. Уосталом, управо је та двојност која стално пробија кроз Бахтинову идеју хронотопа у науци препозната и као један од основних разлога зашто је истраживање овог појма скрајнуто, недовољно истражено у бахтинологији (в. Keunen 2000: 2).

Наиме, у погледу статуса хронотопа као књижевнотеоријског појма, дакле, као појма који носи општекњижевни потенцијал и примјењив је на свеукупност литерарне ријечи, јављају се гласови који му такав статус оспоравају. С тим у вези, каткад се указује на то да је Бахтинова студија *Облици времена и хронотопа у роману*, дакле, његово кључно дјело које се бави темом хронотопа, заправо анализа конкретних књижевних остварења у дијахроном низу, те се стога у питање доводи универзалност термина хронотоп и његова примјењивост на књижевна дјела у цјелини (в. Угреновић 2015: 282). Истини за вољу, и сам Бахтин је истицао да његови закључци не подразумеивају цјелокупно књижевно искуство:

„[...] ми уопште не стремимо историјској потпуности материјала (јер је основни наш задатак теоријски) или установљавању свих, чак ни основних, историјских веза и саодноса. Наш рад нипошто не претендује на историјску потпуност у разматрању питања.” (Бахтин 1994: 27)

Ипак, Бахтинова промишљања нису ни у самој студији искључиво историјскопоетичка, а ни његов историјскопоетички приступ феномену хронотопа не треба нужно посматрати као ману при употреби овог појма на општекњижевном плану. Ослонивши се на Кантову идеју о томе да су вријеме и простор основни начин да човјек перципира и структурира свијет (стварност), Бахтин трага за доказима о томе како се кроз историју овај феномен манифестовао у наративима, тј. како су људи кроз историју приказивали стварност (в. Vemon, Borghart 2010: 4). Ријеч је о разликама у вези са идејним концептима епоха и неријетко се различити доживљаји свијета рефлектују на различите приказе тог доживљаја у наративима. Такве појаве не тичу се само диференцирања између различитих епоха (нпр. средњовјековни доживљај свијета насупрот ренесансног), већ и у различитим жанровима исте епохе (нпр. антички роман и античка менипска сатира), па чак и у истим жанровима и код истог писца у одређеној епохи, те стога питање хронотопа не бива само историјскопоетичко већ, бивајући и синхроно, добија општи књижевнотеоријски значај. Осим тога, што се наратив више креће ка идејној полифонији, сматрамо, он се све више отвара за различите концепте погледа на свијет, а самим тим и за различите наративне временско-просторне *илустрације* тих доживљаја. Идеја о релативности доживљаја стварности, што ће рећи релативности доживљаја времена и простора (заправо, примарно времена у Бахтиновом случају), спецификум је који појам књижевног хронотопа приближава Ајнштајновој теорији релативности (в. Vemon, Borghart 2010: 5), што је свакако за разумијевање корисна аналогија, али се треба клонити постављања једнакости између тих идеја.

Поред тога, у прилог *одбрани* Бахтинове студије *Облици времена и хронотопа у роману* иде већ помињана чињеница да је он теоријски најапстрахованије поставке хронотопа као

феномена, али и његовог структуралног карактера и полицентричности, дао у „Завршним напоменама”, накнадно додатим основи ове студије, чиме се од историјскопоетичке преокупације усмјерио ка општетеоријској. Наиме, у „Завршним напоменама” Бахтин временско-просторну везу види као основ цјелокупног приказивања у књижевноумјетничком дјелу уопште, као основни начин сижејне организације и као основни пут транспоновања апстрактне идеје у књижевну слику:

„Они [хронотопи, Б. М.] представљају организационе центре основних сижејних догађаја романа. У хронотопима се зачињу и развезују сижејни заплети. [...] Сви апстрактни елементи романа – филозофска и социолошка уопштавања, идеје, анализе узрока и последица и сл. – теже хронотопу и помоћу њега се наливају плоћу и крвљу, приказују се у уметничкој сликовитости.” (Bahtin 1989 1: 379)

На овај начин, појам хронотопа, а нарочито времена у њему, помјера се од фокуса на доживљају појавности времена у наративу кроз историјске епохе (нпр. апстрактно вријеме античког романа, насупрот миметичком времену реалистичког романа) ка идеји о формално-сижејној функцији хронотопа, а онда и, јасно речено, његовој идејној функцији. Стога ћемо кроз наше истраживање на тренутак оставити по страни дијахрони појам хронотопа, сматрајући га довољно јасним и одређеним самим Бахтиновим радовима, те ћемо се усмјерити ка управо поменутиим аспектима хронотопа у синхроној појавности, дакле, у било ком дјелу, без стриктно дијахронокомпаративног фокуса на статус времена и простора у њему у поређењу са дјелима других епоха и жанрова.

II 2. 4. Хронотоп – представљање и(ли) разумијевање

Један од кључних проблема и извора амбиваленције у вези са хронотопом јесте двојност која се може јавити у вези са овим појмом. Наиме, поставља се питање да ли је примарно посриједи логика представљања вријемепростора у књижевном дјелу (формални концепт хронотопа), или је пак посриједи интересовање за доживљај вријемепростора (идејни концепт хронотопа). По нашем мишљењу, то је једна од најкомплекснијих дихотомија која отежава његову значењску прецизност и синхронизовану употребу у тумачењу књижевних текстова.

У формалном смислу, подразумејева се слика времена у простору, будући да се свака догађајност или стање морају приказати у времену и у простору. Стога је формални контекст хронотопа, наше је мишљење, двојак. С једне стране, може се односити на питање протицања времена у простору, у дјелу или жанру (различите брзине протока времена у односу на фокалну тачку; проток времена у свијету дјела у односу на реални свијет дјела и сл.). С друге стране, може се тичати сижејно-композиционог аспекта дјела (хронолошки историјски опсег који свијет дјела обухвата, реализован у релацијама актуелно вријеме приче, перспекција, антиципација и сл.).

У идејном смислу хронотопи би били тематске, значењске јединице које дају одређене слике свијета, типове доживљаја трајања у простору, ријечју, егзистенције саме. Таква улога хронотопа условљена је сложеним односом аутора, текста и читаоца:

„Хронотопи су тако истовремено семантички елементи текстова, надређене структуре али и когнитивне стратегије, које примењују конкретни читаоци и писци, у складу са виђењем књижевности као дијалога између текстова, односно нужно конкретизованог / персонализованог претходног искуства писаца и читалаца.” (Јовић 2008: 160)

У *Облицима времена и хронотопа у роману* формално-идејна двојност јасно се види кроз готово сва поглавља, а сам хронотоп је дефинисан као формално-садржајна категорија још на

самом почетку ове студије (в. Bahtin 1989 1: 193). У *Епу и роману* потцртава се спознајна компонента, иновативност романа, притом романа у нововјековном смислу (в. Bahtin 1989: 447), али се до таквог идејног квалитета романеског доспјело управо кроз процесе формалног напретка, тј. кретања ка приказивању *стварног* времена, што нас опет доводи до формално-семантичке комплексности хронотопа.

Иако се књижевноаналитички текстови који се позивају на хронотоп углавном усмјеравају или у једном или у другом правцу, метакритички теоријски радови који се баве хронотопом, у Бахтиновом смислу, указују на проблематику ове дихотомије. У свом раду *Хронотоп – седамдесет година касније* (2008), као и при изради одреднице „Хронотоп” за *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури* (2011), Владимир Гвозден настоји дати одговор на то у којим се смјеровима може користити појам хронотопа у изучавању књижевних дјела, указујући на разноликост и неадекватност употребе овог термина за различите видове књижевне анализе:

„У српској критици термин је примењиван веома често, али су углавном у питању уобичајени тематско-мотивски прилози скривени под именом хронотопске анализе. Ређи су приступи у којима се трага за односима *жанра*, заплета, ликова и представљеног времена и простора у причи.” (Гвозден 2011: 440)

Дакле, овдје се акценат ставља на вријеме-простор у вези са ликовима, сижеом и жанром. Притом, маркирањем ријечи жанр и Гвозден указује на специфичну употребу тог појма у Бахтиновим текстовима; у свом другом тексту (в. Гвозден 2008: 178), он у готово па истом исказу изоставља жанр, што иде у прилог чињеници да питање жанра, у строго формалном смислу, није од искључиве важности при проучавању хронотопа у синхроним, општетеоријском смислу. Оставимо ли по страни специфичност проблематике жанра код Бахтина (о чему говоримо на другом мјесту у нашем раду), као и питање лика у дјелу (о чему ће се исто тако посебно говорити), испрва се ствара утисак како Гвозден износи став да је хронотоп изразито формална категорија, тачније, књижевнотеоријски појам који обухвата временско-просторне квалитете сижеа. Хронотоп то свакако јесте, али је ствар у томе да није само то, већ нужно подразумијева и спецификован идејни, спознајни аспект везан управо уз категорије времена и простора, јер како и сам Гвозден каже: „[...] хронотоп се може разумети као мотив, жанр, симболичка форма, когнитивни образац, мерило вредновања” (Гвозден 2011: 440).

Уосталом, још на првим страницама рада *Хронотоп – седамдесет година касније*, Владимир Гвозден, на трагу иностраних студија на које смо и ми указали у овом раду, управо потцртава два нивоа појма хронотопа – формални (представљање искуства) и идејни (разумијевање искуства):

„[...] вреди се подсетити једног од упечатљивих исказа који налазимо на концу ’Завршних напомена’ из 1973. године: ’сваки улазак у сферу смисла врши се само кроз врата хронотопа’ (Bahtin 1989: 388). Одмах се без великог напора уочава да је овде реч о два нивоа излагања: о равни генералне феноменолошке поставке, и о равни специфичног начина разумевања књижевног стваралаштва. А потом ваља додати како се ове две равни код Бахтина додирују и преплићу до неразазнатљивости. Сходно потоњој тези, хронотоп је пре свега, у феноменолошком духу, начин разумевања искуства. С друге стране, хронотоп је и начин литерарног представљања искуства.” (Гвозден 2008: 170)

И Светлана Младеновић посредно примјећује двојност појма хронотопа, истичући чак извјесну претежност когнитивног, идејног нивоа:

„Многи Бахтинови хронотопи (поготово велики или жанровски хронотопи) представљају подробен опис просторних и временских односа у делу, структуре и

композиције дела, његове митолошке потке, симбола и етичке поруке о човековој улози у свету. [...] јасно је да се хронотоп једнако успешно може повезати са метафоричношћу и да га Бахтин највише тако и користи – као когнитивно средство којим се преноси кључни идеолошки смисао – порука текста, управо у виду неке парадигме, модела, или макро-метафоре.” (Mladenović 2017: 26, 63)

Но, тај идејни концепт хронотопа оваплоћује се у конкретном формалном представљању вријеме-простора, што нас опет води ка ставу о нераскидивости формалног и садржинског аспекта. Другим ријечима, специфична идејност мора се пројавити кроз специфичну појавност; између идеје вријеме-простора и њене временско-просторне појавности мора постојати објективна корелација:

„Хронотоп, дакле, не подразумева пуко геометријско пресликавање представа о времену у апстрактни, математички простор [...] него материјализацију доживљаја времена у конкретном физичком, географском, гео-политичком, социјалном, културном, текстуалном простору.” (Стојменовић 2014: 14)

Иначе, као добар примјер истраживања хронотопа на пољу српске књижевности Владимир Гвозден наводи студију Петра Пијановића о поетици Миодрaга Булатовића, тачније Булатовићевог романа *Људи са четири прста* (ријеч је о Пијановићевој студији *Поетика гротеске*, тј. о њеном дијелу „Кружни сиже у хронотопу”). И управо у овој Пијановићевој анализи хронотоп носи и формалну и идејну компоненту. С једне стране, указује се на то како се просторним тачкама у временском току организује сиже, гдје је посриједи кружна композиција са кључним топосима на почетку и на крају романа (минхенска станица, београдска станица) унутар чега се развијају сижејни елементи романа. Међутим, тај појавно-формални ниво (са истакнутим опозиционим конфронтацијама) у служби је идејног нивоа, он тај идејни садржај манифестује:

„Опозитним преплитањем појмова у паровима: горе / доле, ноћ / дан, смрт / живот, 'неприкосновени Судија' / прободени вампир, сужањство / слобода посредује се значење којим се моделује структура света књижевног текста уоквиреног уводним и завршним приповедним јединицама у роману *Људи са четири прста*.” (Пијановић 2001: 284)

Посриједи су, како видимо, елементи који указују и на просторност (горе, доле), појавну временитост (дан, ноћ), али и идејни аспект који се тиче искуства егзистенције, идејног модела свијета (слобода, сужањство). Та назнака идејности профилише се код Пијановића као крајња инстанца формалног конституисања хронотопа. Другим ријечима, формалне категорије хронотопа у служби су идејне концепције коју дјело носи:

„Ова околност што показује да су иницијална и финална тачка наратије пројектована једна у другој, да се једна кроз другу репродукује, има импликације не само у градњи приче њеној композиционој вертикали, већ последично упућује на *смисаони оквир света књижевног текста* [истакао Б. М.]. Почетак на хронотопу пута означава жудњу за једним новим светом, а пре свега жељу главног јунака да спаси своју разорену породицу, док завршетак, дакле финална просторна и временска тачка на приповедној путањи, означава крај једне утопије, али и отварање врата једној новој и другачијој могућности живота.” (Пијановић 2001: 285)

Приказивање времена у простору, и простора у времену, уз јунака који се у тим околностима обликује и носи одређену идеју, блиско је формално-спознајном карактеру хронотопа на начин на који је о томе говорио и сам Бахтин: „Сваки улазак у сферу смисла врши се само кроз врата хронотопа.” (Bahtin 1989 1: 388). У образовању лика, као центра хронотопа,

напомиње Бахтин у студији о роману о васпитању, учествује и сижејно-композициони аспект (дакле, формални) и концепција свијета (дакле, идејни) (в. Bahtin 1992: 30).

Дакле, постоје два нивоа на којима можемо говорити о хронотопу: 1) хронотоп као начин разумијевања искуства (свијета, реалности) и 2) хронотоп као начин организације представљања свијета, реалности (дакле, времена и простора, који увијек иду заједно, нераскидиво) у књижевном дјелу. На основу Бахтинових студија и бахтинолошке литературе коју смо имали у виду, сматрамо да формални и идејни ниво хронотопа кохабитирају, будући да се управо формалном, сижејно-композиционом организацијом оваплоћује идејна, когнитивна димензија дјела.

II 2. 5. Хронотоп и жанр: образац и(ли) доживљај свијета

Уколико би, у контексту историјске поетике, хронотоп био онај који памти, који унутар жанрова кроз вријеме преноси комплексе које читаоци препознају, поставља се питање улоге хронотопа на синхронном плану. Дакако, читајући било ког писца, ми можемо препознавати хронотопске аналогije са дјелима других писаца (нпр. хронотоп провинцијалног града у Андрићевом опусу и у француском роману 19. вијека). Но, хронотопско памћење може бити и синхроно корисно за читаоца. Препознавши један хронотопски оквир и образац у одређеном пишевом дјелу, он ће га аплицирати и на друга дјела тог аутора, или пак других аутора, у којима би такви хронотопски образци постојали.

Имајући то у виду, према вези жанра и хронотопа треба бити опрезан, јер је она условна и унутар прозе поприлично флуидна. Примјера ради, врло је тешко рећи да су, хронотопи дворца или пута (који се често помињу код Бахтина) романескни, а да притом нису и хронотопи приповијетке. Осим тога, романи су неријетко верижно организована група приповиједака, док приповијетке одређених аутора, нарочито збирке приповиједака често показују тенденцију ка утапању у романескно јединство. Уосталом, и досадашња метакритичка тумачења Бахтинове теорије указују на нужност стишавања гласова о жанровској детерминисаности хронотопа:

„Иако ови есеји [*Облици времена и хронотопа у роману*, Б. М.] носе поднаслов 'Биљешке за једну историјску поетику', развој самих жанрова (односно, родова и врста) није оно што Бахтина највише занима. Историјски развој којим се ови есеји баве компликован је и испрекидан процес представљања стварног историјског времена и простора и стварног историјског човјека који у њима живи у књижевним дјелима.” (Lešić 2011: 131–132)

Премда се Бахтинова студија не завршава само на овоме, већ се упушта и у тумачење даљег развоја, нарочито на примјеру Достојевског, а у завршним напоменама усмјерава и ка најширој употреби термина хронотопа, важно је апострофирање Андреа Лешић да хронотопе не треба нужно везати за жанрове, барем не у строгом родовско-жанровско-поджанровском смислу.

Да жанр није строго формална категорија у Бахтиновом поимању, показује и његова студија *Еп и роман*: „У епоси владавине романа готово сви остали жанрови, у већој или мањој мери, 'романсирају' се.” (Bahtin 2 1989: 438) Овдје нам већ постаје сасвим јасно да је ријеч о концептима моделовања свијета приче, а не о пуким формалним категоријама. Примјера ради, хронотопска проблематика у књижевности 19. вијека биће идентична и у реалистичком роману и у реалистичкој приповијети. Томе у прилог иде и врло важна чињеница да Бахтин под романескним заправо подразумева нововјековно романескно, те да коријене тога не тражи у ономе што се назива античким романом, већ у другим жанровима античке књижевности – тзв. озбиљно-комичним жанровима, као што су буколичка поезија, басне, рана мемоарска књижевност (Ијон из Хиоса, Критије), Сократови дијалози, римска сатира (Луцилије, Хорације, Персије, Јувенал), менипска сатира и др. „Аутентични дух романа, као жанра који настаје,

присутан је у њима у неупоредиво већој мери него у такозваним 'грчким романима'." (Bahtin 2 1989: 454) Дакле, не говори се примарно о формалном жанру, већ о начину моделирања свијета приче, у овом случају стварања свијета приче који је животан, актуелан, „стваран” (в. Bahtin 2 1989: 455–459).

Будући да Бахтин хронотопе доживљава више као „специфичне модалитете мишљења” (Emerson, Morson 1990: 366), постаје видљиво да их не посматра строго формалистички, тј. да не говори нужно нпр. о реалистичком роману, а искључује реалистичку приповијетку. Дакле, посриједи је више хронотоп као модалитет мишљења који се јавља у одређеном дискурсу (епохе, писца и сл.), а онда се поново пројављује кроз историју књижевности. Па чак и када говори о жанру као формалној, родовској поткатогији, Бахтин заправо мисли на хронотопе поджанрова, а не неки свеопшти хронотоп романа (нпр. хронотоп авантуристичког романа који се јавља и у детективском роману и сл.).

Наравно, третирање жанра примарно као модела свијета не искључује постојање формалних жанровских образаца који се дијахроно памте и пројављују у жанровски блиским дјелима потоњих епоха:

„Знамо, на примјер, да се радње које би биле крајње невјероватне, ако не и немогуће, у реалистичком роману из деветнаестог вијека могу у потпуности очекивати у витешкој романи или другој авантуристичкој причи; и тежимо да своја очекивања од датих дјела обликујемо на основу осјећаја параметара вриједности и значења у дјелима дате врсте.” (Emerson, Morson 1990: 371)

Међутим, овакав став је чисто књижевноисторијски и подразумијева диференцијацију између нпр. античког или витешког романа према реалистичком роману 19. вијека. Такав приступ свакако да има своје мјесто и он је врло децидирано предочен у Бахтиновим студијама, али у синхронном изучавању престаје бити нарочито релевантан. Да ли је једино што можемо рећи о временско-просторној природи неког реалистичког романа то да је она друкчија од витешког или позноантичког романа? Како говорити о различитим романескним и уопште прозним хронотопима у самој епохи реализма? Просто, хронотопи нису само ствар дијахроног, већ и синхроног дијалогизма. О томе, у коначници, говоре и Емерсон и Морсон: „У сваком датом тренутку, књижевност нуди мноштво хронотопа. Посматрано у цјелини, књижевност је хетерохрона.” (Emerson, Morson 1990: 371). Уосталом, како смо у више наврата већ истакли, и сам Бахтин времену античког романа супротставља временски подударне појаве фолклорног времена, што говори о различитим хронотопима који паралелно постоје у одређеној епохи.

Оно гдје се жанр романа показује као важна одлика у вези са хронотопом јесте питање дијалогизма. Ширина, опсези романескног у нововјековном смислу обезбјеђују временско-просторне комплексе који дијалогизирају и унутар којих најразличитији јунаци дијалогизирају и специфичношћу тих временско-просторних одлика се обликују. Дакле, сами хронотопи (салона, пута, провинцијског града и сл.) нису нужно ни једино романескни, али се широк дијалогизам различитих идејних свјетоназора у таквим хронотопима, или конфронтацијом таквих хронотопа, може остварити углавном у ширим формалним жанровским категоријама као што је роман.

II 2. 6. Хронотопи као меморијске схеме

Претходно сагледавану проблематику дихотомије представљање – доживљавање, као и односа хронотопа и жанра, актуелизује и занимљива и корисна поставка о хронотопима као меморијским схемама. Барт Кејнен (Bart Keunen), један од актуелних проучавалаца Бахтиновог појма хронотопа, у свом раду *Bakhtin, Genre Formation and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata* (2000) хронотопе сагледава као сазнајне ентитете, тј. заступа тезу о томе да је

Бахтинова идеја хронотопа когнитивна, да подразумеива својеврсни објективни корелатив између текста (аутора) и читалаца, корелатив који је базиран на когнитивном потенцијалу књижевних феномена и сазнајних образаца који већ постоје у искуству актера овог комуникационог чина:

„Бахтинова студија *Облици времена и хронотопа у роману* развијена је у контексту који у први план ставља когнитивне функције књижевности. Хронотопи нису само семантички елементи текстова; они су такође (и на првом мјесту) когнитивне стратегије које примјењују конкретни читаоци и писци. У неколико тачака његове аргументације постаје јасно да Бахтин намјерава да књижевност замисли као дијалог између текстова (у међусобној интеракцији), с једне стране, и претходног знања читалаца и писаца, с друге стране. Ова интеракција између текстова и менталних процеса може се концептуализовати у смислу инваријантних структура у оквиру књижевне комуникације – хронотопи – који су когнитивне инваријанте које користе писци и читаоци, како би структурисали историјски и текстуално дивергентне семантичке елементе.” (Keunen 2000: 2).

Дакле, уколико је Бахтинов став да је примарна функција литературе спознајна (Кејнен истиче Бахтинов изражени когнитивни доживљај књижевности у књизи *Облици времена и хронотопа у роману*), онда се хронотоп јавља као средство спознаје, дакле, као временскопросторни аспект текста којим се преноси одређена идеја коју је, управо захваљујући таквом временскопросторном комплексу, читалац, на основу менталног меморијско-симболичког искуства које посједује, способан да препозна и прими. Јер, у психологији, меморијска схема има управо такву улогу:

„Људска свијест [...] обрађује информације помоћу 'распоређивања по обрасцу': нове 'пристигле' информације се упоређују и прилагођавају обрасцу који се трајно складишти у меморији.” (Keunen 2000: 3).

Кејнен, сасвим очекивано, проблематичном третира нејасноћу коју Бахтин ствара третирајући хронотоп и као жанровску и као мотивску структуру. Но, чак и у томе Кејнен види могућност да психолошка идеја о когнитивним схемама помогне у разјашњавању ове магловитости Бахтинове студије. Наиме, у дистинкцији између когнитивних суперструктуралних схема (superstructural shemata) и акционих схема (action shemata) он види аналогију са Бахтиновом дистинкцијом између идеје жанровског хронотопа и мотивског хронотопа (в. Keunen 2000: 2–3). Дакле, текстови као цјелине, као суперструктуралне схеме, дијалектиком временскопросторних чинилаца, представљају цјелине које читаоци, на основу менталних образаца који су већ похрањени у њиховом искуству/памћењу, рашчитавају.

Ево на који начин Кејнен види Бахтинове жанровске хронотопе као менталне схеме које читалац већ има у глави:

„Ако текст, на примјер, осликава земљорадничку заједницу, сеоско окружење и радње које се односе на различите генерације, читалац је приморан да размишља у оквирима идилично-провинцијског хронотопа. Назваће текст 'породичним романом' и тежиће да наслућује семантичке теме те врсте романа (као што су конфликт између оца и сина, успон индустријализма, итд.).” (Keunen 2000: 7).

Већ из овога видимо да, у складу са садржајем доброг дијела Бахтинове студије, Кејнен посвећује нарочиту пажњу хронотопима као менталним схемама у контексту историјске поетике; одређени временскопросторни концепт који се јавља у више дјела истог жанра, у историјском контексту, бива препознатљив читаоцима (нпр. обрасци античког авантуристичког романа који се јављају у савременом детективском роману), што се препознаје као *жанровска*

меморија (в. Кеупен 2000: 4), будући да читаоци обрасце могу носити у себи. Међутим, овакав вид меморијске корелације се чини недовољним, будући да претпоставља енормно читалачко искуство (Да ли за препознавање семантичког ареала детективског романа морамо имати читалачко искуство античког грчког романа?). Осим тога, у инсистирању на хронотопу као историјском поетичком моделу који егзистира кроз вријеме, јавља се једна пукотина, нарочито ако се узме у обзир идеја о хронотопу као рефлексу модела свијета/идеје свијета. Наиме, с једне стране имамо нпр. хронотоп античког авантуристичког романа, витешког и детективског романа; иако се јављају у различитим епохама и сваки у својој еманира различите концепте свијета (моделе свијета), они се (барем у одређеној мјери) третирају као истородна хронотопска структура. С друге стране, античком авантуристичком роману супротставља се хронотоп Раблеовог романа, гдје имамо консензус о различитим хронотопима који, јасно, носе и различите моделе свијета; но, онда више не говоримо о јединственом хронотопу/хронотопима који дијахроно одређују одређени жанр (више је ријеч, изгледа, о стварним сличностима или пак коинциденцијама одређених жанровских подврста). Осим тога, већ навођено Бахтиново препознавање романескног у неким античким жанровима који нису романи говори о специфичности употребе термина *жанр* код овог руског мислиоца. Све то нас у овом раду води ка трагању за могућностима синхроне примјене појма хронотопа.

За примјену појма хронотопа у синхроном контексту, много кориснијом чини нам се идеја о меморијским схемама као ширим, не нужно литерарним, и не нужно формалножанровским обрасцима. Тако, узмемо ли у обзир опште меморијске обрасце читалаца, меморијске суперсхеме могу се схватити и као широки временско-просторни носиоци идеја који обухватају дјело као жанр у цјелини, или пак више дјела једног аутора – једноставно као препознатљива временско-просторна кохабитација коју читалац, на основу свог меморијског искуства, дешифрује. Уосталом, и у контексту историјске поетике, жанровска детерминисаност је много више ствар одређених епоха (дакле тачака у историјском низу), неголи дијахроније. И Кејнен, када говори о историјској поетици и жанровским хронотопима, говори о динамизму Раблеовог романа, као хронотопу који препознаје читалац као носилац духа епохе (в. Кеупен 2000: 6). Тиме се приближавамо ставу о томе да, на широком плану, суперструктуралне схеме великих хронотопа дефинишемо као когнитивне/идејне ентитете које је читалац кадар да растумачи, не на основу познавања историје жанра, већ на основу општег меморијског обрасца, као и духа епохе у којој дјело настаје (или у којој га читалац чита, чиме долази до ресемантизације, тј. до нових хронотопа).

Насупрот жанровских хронотопа као историјскопоетичких феномена, Кејнен истиче Бахтинове мотивске хронотопе, подразумијевајући под тим спацијалну тродимензијалност којој се додаје четврта, временска димензија (Кеупен 2000: 8). Другим ријечима, док би по Кејнену жанровски концепт хронотопа подразумијевао жанровске обрасце и аналогije који дијахроно циркулишу, под мотивским хронотопима мисли се на актуелно временско-просторно организовање у дјелу: „Бахтин замишља хронотопе као фиктивне моделе свијета и да се то дешава на два нивоа: на нивоу генеологије и на нивоу семантичке структуре текста.” (Кеупен 2000: 8) Овако схваћен хронотоп, како Кејнен каже – мотивски хронотоп, далеко је ближи нашој, условно речено, синхроној анализи, гдје се покушава дати одговор на то како временско-просторна кохабитација у дјелу функционише, шта поручује, која јој је функција (независно од тога какво је читалачко искуство читалаца, тј. како претходним знањем о жанровским одликама приступају новом дјелу). Наш је став да се појам мотивског хронотопа може користити напоредно са појмом жанровског хронотопа, чак и на синхронном плану, на начин да говоримо о мањим и већим хронотопима. Наравно, и мотивски хронотопи, као и жанровски, функционишу на меморијским обрасцима похрањеним у свијести читалаца, али, док Кејнен у погледу жанровских хронотопа акценат ставља на меморијски резервоар жанровских образаца у дијахроном пресеку, у погледу мотивских хронотопа акценат је на меморијском скупу слика које су општеантрополошке и не нужно књижевне (мада, наравно, могу бити и литерарне).

У ужем смислу, и Кејнен примјећује како се Бахтин каткад фокусира на топос (нпр. хронотоп салона), а каткад на акцију (хронотоп сусрета). Кејнен пак мотивску хронотопичност види у акцији, у схеми акције (в. Keunen 2000: 8). То је веома важно јер се на тај начин одваја статични топос као мотив од динамизованог топоса као мотивског хронотопа. Кејнен унутар мотивског хронотопа прави дистинкцију између једноставнијих, децидиранијих сцена које имају врло јасан циљ, поруку, и комплекснијих (нпр. хронотоп пута, хронотоп салона, хронотоп провинцијског града), које су сложеније у сваком погледу, а захтијевају и конкретно познавање околности (нпр. историјских) у које се смјешта радња (нпр. хронотоп салона у романима Балзака захтијева познавање контекста Француске тог периода) (в. Keunen 2000: 9).

Оно што Кејнен потцртава јесте непорецива и перманентна веза мотивских и жанровских хронотопа:

„Од Бахтина морамо научити да су мотивски хронотопи (схема акције) повезани са генеричким структурама. Ови други су у Бахтиновој перспективи носиоци свјетског модела. [...] Рјечником теорије схема можемо рећи да се акционе схеме не могу одвојити од надструктуралних схема нити од свјетских модела које посљедње подразумевају.” (Keunen 2000: 10)

Дакле, надструктуралне схеме великих хронотопа заправо дају модел свијета, те се унутар њих манифестују мотивски хронотопи. Овдје пак велике жанровске хронотопе не разумијемо као пуку трансмисију образаца (нпр. хронотоп античког авантуристичког романа – хронотоп витешког романа), већ као моделе свијета, што ће рећи, идејно гледано, концепте свијета, стварности. Кејнен на овом мјесту, можемо сумирати, истиче да појам жанра код Бахтина није примарно формална категорија, већ прије начин, модел обликовања мишљења, идеје, концепта свијета.

II 2. 7. Темпоралност – типови времена код Бахтина

Питање времена у књижевним дјелима изузетно је широка тема, до сада обрађивана на безброј начина и са најразличитијих аспеката. Све претходно поменуте недоумице у вези са хронотопом преламају се кроз призму темпоралности, тако да ћемо их се у редовима који слиједе свакако поново дотицати. Бахтинов филозофски систем није посве систематичан, па тако ни крајња питања темпоралности у његовим текстовима, како истиче Наталија Бонецка, нису ријешена (в. Бонецкая 2016: 536). Стога и статус времена у домену хронотопа отвара више питања на различитим нивоима.

У комплексу хронотопа улога времена је, сматра Бахтин, примарна, другим ријечима, важнија од простора. Уосталом, вријеме је, у односу на простор, без сваке сумње, доминатнија тема у његовим хронотопским студијама. Иако се хронотоп дефинише као нераскидива веза времена и простора, самом времену је потребно посветити посебну пажњу, на шта указује и независна синтагма (вријеме и хронотоп) у наслову кључне Бахтинове студије о хронотопу: *Облици времена и хронотопа*. На плану широких хронотопа о којима Бахтин понајвише и говори, специфично вријеме одређеног хронотопа (нпр. вријеме авантуристичког грчког романа) обједињује у једну јединствену, нову цјелину мотиве, топосе, сижее који иначе широко и разнородно циркулишу у књижевности.

Анализом Бахтинових студија које се баве проблематиком времена у оквирима хронотопа, као и освртом на бахтинолошке студије које метакритички, па и књижевноаналитички опсервирају и користе Бахтинов концепт хронотопа, долазимо до неколико поимања темпоралности на која морамо обратити посебну пажњу. Тиме, наравно, не сматрамо да смо исцрпили ширину временске проблематике коју Бахтин и, нарочито, бахтинолози отварају.

Формални аспект темпоралности:

А) Историјско освајање миметичности времена.

Б) Сижејна организација времена – хронолошки опсег времена радње у вези са смјеном актуелног времена, ретроспекција, антиципација, епизода, ретардација и сл.

В) Појавност времена у дјелу, кроз појмове дана, ноћи, јутра, вечери, сатнице, интервала, годишњих доба, свјетлости, таме и сл. Притом, не треба занемарити чињеницу да је појавност темпоралности неријетко управо контрастна (дан, ноћ; љето, зима и сл.).

Релативност времена – релативност појавности времена, у зависности од тачке гледишта. Примјера ради, исти временски интервал различити јунаци у дјелу различито доживљавају, у зависности од, рецимо, емотивног односа према догађају/стању које траје. Међутим, релативност времена условљена је идејним потенцијалом јунака, тако да формална релативност бива нераскидиво повезана са идејним аспектом. Стога се питање релативности суштински налази као прелазно, између формалног и идејног аспекта.

Идејни аспект темпоралности (доживљавање темпоралности егзистенције) подразумијева човјеков однос према доживљају времена, егзистенције у времену, трајању и пролазности. То се у хронотопу манифестује кроз простор и појавно вријеме. Дакле, формални аспекти темпоралности обезбјеђују, преко јунака који се у њима *рађа*, оваплоћење идејних концепата темпоралности. Сходно томе, раније помињана дихотомија представљање – разумијевање заправо је дијалектички нераскидива: свака временскопросторна идејност улази кроз врата временскопросторне појавности.

II 2. 7. 1. Књижевноисторијски појам времена у хронотопу

Као што смо већ и помињали, Бахтин, када говори у књижевноисторијском кључу, он развој романескних хронотопа кроз историју примарно посматра као развој од апстрактног, неактивног концепта времена (и простора) ка хронотопима у којима је доживљај времена изузетно миметичан. Дакле, овдје је ријеч о приказивању времена у књижевном дјелу, тј. о појавности темпоралности. Као примјер апстрактног, миметички неувјерљивог хронотопа руски мислилац наводи антички грчки роман, или пак бајковито вријеме (везано за витешки роман). Ријеч је о дјелима, жанровима, са третманом темпоралности којим се нарушавају уобичајене миметичке временске категорије, попут, рецимо, примјера гдје се током једног дана деси радња од неколико година (в. Bahtin 1992: 31), гдје јунаци током година не старе, не сазријевају и у којима је вријеме сасвим апстрактно, блиједо и неизражајно. Кључни тренутак нововјековног романескног обрта на пољу третмана времена, према Бахтину, јесте појава Раблеа, код којег коначно до потпуног изражаја долази високомиметично вријеме, вријеме које функционише, рецимо то тако, по правилима вјероватноће:

„Реч је о посебној вези човека и свих његових акција и свих догађаја његовог живота са просторно-временским светом. Тај посебан однос ћемо означити као адекватност и директну пропорционалност квалитативних ступњева (’вредности’) просторно-временским величинама (димензијама).” (Bahtin 1989 1: 286)

Из Бахтинове студије суптилно провијава став и о хронотопу као вриједносној категорији: што је реалније, миметичније приказан саоднос времена и простора то је ријеч о

бољем остварењу. Само такав хронотоп може дати стварног, реалног човјека, притом човјека који је носилац идеје и погледа на егзистенцију – реалну егзистенцију коју такав хронотоп вјерно опонаша (дакле, формално је обезбиједило пројављивање идејног). Отуда његово стално упирање прстом у антички грчки роман, гдје су вријеме и простор неоргански, тек технички повезани, гдје се на широким и апстрактним просторима дешавају догађаји који уопште не зависе од протока времена, са јунацима чије постојање уопште не региструје временски ток, тј. који се нимало не мијењају кроз вријеме ни у различитим просторима. Какви су на почетку, такви су и на крају. И у накнадно написаним и теоријски апстрахованијим „Завршним напоменама”, Бахтин указује на примарни однос хронотопа према стварности и на вриједносни, валоризацијски карактер тог односа (в. Бахтин 1989 1: 372). Но, миметичка вјеродостојност опет може бити двојаког карактера: или у виду диктата доминантног временског оквира који строго задаје аутор (монологички наратив), или у виду политемпоралности која се излива кроз когнитивне процесе јунака – носилаца идеја. Било како било, из формалне трансформације рађа се идејна новина, тј. нови модел доживљаја свијета и егзистенције (Раблеов хронотоп), чиме и књижевноисторијски аспект хронотопа, и поред своје снажне формалне црте – освајања временско-просторне мимезе, показује и јак идејни импулс: хронотоп није само приказивање, хронотоп је доживљај и разумијевање свијета.

Овај књижевноисторијски ток освајања временске пуноће у роману интересантан је у погледу историје књижевности, али за примјену појма хронотопа у синхроној анализи не значи много. Појам хронотопа, уколико треба да буде књижевнотеоријска алатка, мора имати своју примјену и на синхроној равни, у контексту анализе временско-просторних феномена дјела одређеног аутора, одређене епохе и сл, а не само у компаративној, дијахроној анализи.

Осим тога, Бахтин говори о паралелном постојању романескног од саме антике до новог вијека, при чему античко романескно понајмање види у античком роману, а више у жанровима тзв. народне културе. Стога се и идеја о својеврсној еволуцији од античког романа ка нововјековном роману релативизује, будући да је романескно постојало све вријеме у историјском развоју стилова и епоха, само није именовано романом. Томе у прилог иде и раније помињана релативност употребе термина жанра код Бахтина, јер је, примјера ради, по њему, Раблеовом роману ближа, рецимо, античка менипска сатира неголи антички хеленистички роман.

II 2. 7. 2. Појавност времена и хронотоп

Појавни аспекти времена, као што смо већ и поменули, представљају у простору видљиве манифестације временског тока. Ту су посриједи смјене дана и ноћи, дијелова ноћи и обданице, затим смјене годишњих доба, сати и сл. Иако наизглед најједноставнији аспект темпоралности у вријеме-простору, појавност времена показује се на конкретним корпусима изузетно важном за проучавање хронотопа, будући да се, како смо већ и рекли, идејно увијек реализује у појавном, а на плану времена ово су управо елементи који то, у садејству са спацијалношћу, омогућавају.

II 2. 7. 3. Фабуларно-сижејни појам времена у хронотопу

Будући да и сам Бахтин појам хронотопа повезује са појмом сижеа, изводи се закључак о томе да се хронотоп изражава сижеом: „Конкретном реализацијом хронотопа (материјализације времена и динамизације простора) Бахтин сматра догађајност романа – његов сиже, у вези са којим су поступци јунака карике ланца.” (в. Бонецкая 2016: 466) Сходно томе, питање хронотопа неријетко се у бахтинологији посматра и као питање односа хронолошког времена фабуле којој се супротставља композиционо сложеније вријеме сижеа: перспекције,

ретроспекције, антиципације, дужина проживљеног времена и сл. Мајкл Холквист, који и сам указује на комплексност појма хронотопа, стоји и иза оваквог поимања хронотопа и времена у њему:

„Овде, наравно, користим добро познату разлику између 'фабуле' и 'сижеа' коју су први предложили руски формалисти: разлику између начина на који се сиже одвија у објективно-хронолошкој равни (фабула) и 'тог самог' сижеа, распоређеног казивањем радње, односно конструкцијом у којој хронологија може бити нарушена, па чак и обрнута, у циљу постизања одређеног уметничког ефекта. Тек када се сиже сагледа на контрастној позадини фабуле (хипотетичке), открива се стварна уметничка, текстотворна страна сижеа као јединства форме. Хронотоп је нераскидива веза ова два елемента.” (Холквист 2002: 236)

Питањем односа сижеа и хронотопа бави се и Бернард Шолц, када указује на конкретне сижее (plot) који се преко сличних сижејних структура (plot structure) усмјеравају ка хронотопском нивоу (chronotope) као најширем (в. Scholz 1998: 161). Ово је врло важно за хијерархијско одређивање од мотива, мотивских хронотопа до великих хронотопа, о чему ће касније бити ријечи. Ипак, досадашње студије указују и на то да Бахтин не види сижејно-формалне аспекте као пресудне у идеји хронотопа.

„Због тога што је појам хронотопа изједначио са формалистичким поступком, Холквист сматра да се хронотоп у ужем смислу дефинише начином на који деформише – сегментира и спацијализује – ред и узастопност догађаја (р. 112), што је у ствари формалистичко поимање сижеа у односу на фабулу, мада из Бахтинових конкретних анализа не проистиче такво, релативно упрошћено повезивање сижеа и хронотопа [...]” (Стојменовић 2014: 20)

Сижејни обрасци су, наш је став, битни, и њиховим понављањима утврђује се одређена формална логика вријемепростора у којој се развија идејни концепт хронотопа, али они не представљају саму суштину хронотопа, већ тек један његов аспект. И када Андреа Леших разматра чињеницу да хронотоп фигурира „као организирајући центар главних наративних догађаја у роману” (Lešić 2011: 141), она ту прије свега види логику догађаја, суштинских тема, очекивања, догађајних могућности у дјелу:

„Ово очито није структурализам Гремаса и Женета, али јесте структурализам сличан оном Нортропа Фраја (Nortroph Frye). Појединачни хронотоп одређује логику догађаја који се унутар њега могу десити. [...] у роману 19. вијека хронотоп провинцијског градића представља слику живота који је монотон и цикличан, без промјена и варијација.” (Lešić 2011: 141)

Другим ријечима, вријемепростор провинцијског града одређује тему дјела. Дакле, понављамо још једном. Сижејни, формални обрасци су важни као устаљене формалне конструкције које утјеловљују одређене идејне концепте; тачније, јунак се у таквим формалним околностима оваплоћује, те такви формални обрасци бивају сигнали за идејни слој дјела.

II 2. 7. 4. Релативност времена – између формалног и идејног

Књижевноисторијска нит Бахтинове мисли о хронотопу испрва води од антике до новог вијека, од апстрактног хронотопа античког романа до миметичног хронотопа ренесансе. Уколико је вријеме нововјековне прозе сада без сумње миметично (што не значи да су тиме затворена врата новим експериментисањима, о чему свједоче разне концепције времена у модерном, а нарочито постмодерном роману), онда треба видјети какве типове таквог, миметичног времена можемо препознати у комплексној Бахтиновој студији. Такво

промишљање хронотопа, које више није примарно усмјерено само на постизање вјеродостојности, већ на идејни доживљај времена (и појавни и идејни) који нам предочава аутор (монолошки роман) или пак хероји, по слободи коју им аутор даје (потоњи полифонијски роман), има неупоредиво шири маневарски простор и са књижевноисторијског прелази на општији, књижевнотеоријски план, што ће у коначници рећи – примјењиво је на проучавање књижевности у цјелини.

Наиме, вријеме у наративу заправо је доживљај времена онога ко наратив ствара; осим тога, вријеме у наративу је и доживљај времена (и у појавном и у идејном смислу) ликова; што је роман више полифон, то аутор више *ослобађа* јунаке да сами доживљавају. Бергсонова идеја о доживљеном времену као времену које стоји насупрот стварног, објективног времена, блиска је статусу времена у контексту хронотопа (в. Keunen 2010: 36), у оном сегменту у којем се, у зависности од тачке гледишта, вријеме различито доживљава. Дакле, лични или колективни доживљај времена (потакнут меморијом, свјетоназорима, емоцијама аутора или колектива) претаче се у вријеме одређеног хронотопа. Јунак у том хронотопу, као носилац идеје, постаје и носилац таквог доживљаја времена. Овдје се, дакако, може говорити о појавности времена (како, рецимо, кроз фокус на ток мисли јунака, *објективно* вријеме, преломљено кроз његову мисао, траје различито у односу на *реално* протицање времена), али, што је битније, и о идејном времену, тј. о доживљајима протока времена у егзистенцијалном смислу.

У романескној књижевности (заправо прози) освојено миметичко третирање времена не значи и крај темпоралних иновација у хронотопу. Тако релативност доживљаја протицања времена на овом прелазном, формално-семантичком плану Бахтин назива психолошким временом, гдје је ријеч о дужини протицања одређене ситуације која детерминише одређеног јунака (нпр. одређени, рецимо, непријатни тренутак за јунака траје јако дуго, иако је трајао неколико секунди). Такви доживљаји времена блиски су како Бергсоновим идејама о личном доживљају времена у односу на објективно вријеме, тако и књижевним тенденцијама *еманципације* јунака, који, унутар оквира задатог наратором, има слободу личног доживљаја времена. Овакав доживљај времена може се појавити у било којем од идејних типова времена (линеарно, циклично, есхатолошко – о чему ће тек бити ријечи) и, будући формално-семантичке природе, не представља сам по себи креатора идеје. Дакле, вријеме у његовом трајању можемо идејно различито доживљавати (линеарни прогрес, упорно циклично враћање, спасоносни есхатон), што спада у концепт идејног времена, док сам појавни доживљај протицања времена може бити различито дат у дјелу (нпр. јунакиња која пати проживљава један сат своје патње неупоредиво *дуже* неголи сат неке пријатне активности).

II 2. 7. 5. Идеја времена – идеја о времену

За разумијевање бахтинолошког појма хронотопа веома је важно утврдити какве типове времена-идеје Бахтин препознаје у књижевном, наративном искуству цивилизације. Одмах треба рећи да Бахтинови типови времена нису никакав затворен, заокружен систем, већ тек упута на основу које смо позвани да препознајемо различите доживљаје и манифестације времена у наративима.

Укључивши књижевноисторијска достигнућа, али и књижевнотеоријски потенцијал, препознајемо у Бахтиновој студији следеће типове времена, као феномене који су релевантни за проучавање хронотопа књижевних дјела:

а) Линеарно вријеме. Први вид времена свакако је високомиметично свакодневно романескно, линеарно вријеме, вријеме раста (в. Bahtin 1989 1: 243). Овај тип времена, у роману коначно формиран у вријеме ренесансе, а од раније присутан у неким другим жанровима, даје реалан однос према протицању времена и чини, могло би се рећи, најнеутралнији облик

времена. Овдје је високомиметичка појавност темпоралности у кохабитацији са идејом историјског прогреса у времену. Њега региструјемо као примарно књижевноисторијски феномен, аналоган, рецимо, развоју од сликарства средњовјековља ка високомиметичном ликовном изразу ренесансе. Међутим, таква, у основи формална категорија која се тиче дијахроније, линеарно вријеме у контакту са другим идејним концептима времена добија свој идејни аспект, чиме постаје релевантно у истраживању и синхроног концепта хронотопа.

б) Митолошко вријеме. Насупрот линеарног концепта времена, и у вези са другим наративним формама (нпр. митови, идила), али и ван њих (у доживљају свијета древног човјека уопште), Бахтин препознаје митолошки концепт времена, који је, будући настао у изразито колективном доживљају свијета – концепт раста, прогреса, клијања, процес изразито везан за земљу и природу, изразито цикличан, будући да се не долази до терминалности, већ је посриједи, стално, крај једног и почетак новог циклуса. Сваки раст дат у контексту овога времена ипак је ограничен и није линеарно прогресиван у коначници, будући да му се супротставља неумитност понављања истог (в. Bahtin 1989 1: 335). Тек када се разбије јединство тога времена, а тиме и његова циклична задатост, издвајају се појединачни животи (в. Bahtin 1989 1: 340), што ће рећи хронотопи који се морају развијати више на линеарном концепту времена. Митолошко, за разлику од линеарног времена, подразумејева изразит тип идејног концепта времена.

Појам карневалског времена, које Бахтин особито разматра у студији о Раблеу, дијелом је близак оваквом поимању времена, будући да оно подразумејева и вјечно обнављање материјалног, тјелесног. С друге стране, концепт карневалског времена ипак носи и нијансу прогресивности (в. Bahtin 1978: 383), а може се довести у везу и са другом врстом времена коју сусрећемо код Бахтина у студији *Облици времена и хронотопа у роману*, а о којој ћемо посебно говорити.

в) Есхатолошко вријеме. Као трећи темпорални тип Бахтин уводи појам есхатолошког времена (в. Bahtin 1989 1: 265–266; као и, рецимо: 274–276, у вези са Дантеовом *Божанственом комедијом* (иако ту конкретно не помиње сам израз есхатолошко вријеме)), које, с једне стране, негира неизвјесност кретања ка будућности како је то случај код линеарног времена (јер, есхатон је обећани, већ познати крај), док, с друге стране, есхатолошко вријеме излази из цикличности коју претпостављамо код митолошког времена.

С тим у вези значајно је и Бахтиново увођење времена историјске инверзије. И есхатолошко вријеме је изразито идејни концепт времена. На основу Бахтинових посредних исказа (в. Bahtin 1989 1: 264–265), мишљења смо да идеје о времену историјске инверзије почивају негдје на граници између цикличног и есхатолошког времена, будући да је у таквом концепту времена будућност на неки начин девалвирана, јер детерминисаност прошлости дефинише будућност као повратак већ задатом (идеја *златног доба* које ће се поново успоставити). У том процесу све оно што је циљ, идеал и сл. (што би се као такво требало наћи на крају линеарног временског тока) већ је детерминисано у прошлости, а будући да је тако, временске категорије прошлости, садашњости и будућности свде се на својеврсну ванвременску вјечну димензију. Оваква поставка блиска је, дакле, и цикличном концепту времена (нема суштинског прогреса), али из себе искључује наглашену итеративност типичног цикличног поимања времена, што је више приближава есхатолошком концепту. Стога ћемо, методолошке прегледности ради, овај тип темпоралности третирати као подврсту есхатолошког времена.

На основу свега претходно предоченог, могло би се рећи да је једна од основних временских доминанти у Бахтиновој типологији хронотопа дистинкција циклично – линеарно. Уосталом, такве закључке већ су, посредно, изнијеле и савремене бахтинолошке студије о хронотопу:

„Репрезентативни примјер из егзактних наука [Ајнштајнова теорија релативитета, Б. М.] може се наћи у дивергентним ритмовима према којима се развијају биолошки организми и небеска тијела, а из области историје књижевности хронотопи по којима различити аспекти људског искуства, као што је вјечито смјењивање годишњих доба (цикличност), за разлику од описивања истинитих историјских догађаја (историчност), попримају наративни облик.” (Bemong, Borghart 2010: 5)

Такве опште, могло би се рећи, архетипске хронотопске координате проучаваоци хронотопа називају чак и хронотопским несвјесним:

„[...] постоји и оно што се може назвати 'хронотопским несвесним' – низ прећутних претпоставки које се односе на координате нашег искуства и које леже у свести чак и дубље (и стога је одређују, у крајњој линији, чак и више) од властитих идеолошких предрасуда.” (Холквист 2002: 268)

Овакве тврдње показале се истинитим не само у временском већ и у спацијалном аспекту хронотопа, о чему ће тек бити подробније говорено.

г) Ка полифонији временâ. Након конституисања европског реалистичког романа, следећи велики преокрет који Бахтин уочава у историји романескних форми је полифонијски роман Достојевског. У контексту проблематизовања појма хронотопа, полифонија Достојевског је особито значајна, јер више посриједи није само оцјењивање миметичности приказаног времена у дјелу, идејног типа времена или субјективизованог протока времена, већ је, сходно *слободи* јунака од аутора и наратора, сада ријеч и о различитом доживљају времена у различитим и разнородним свјетовима јунакаâ дјела, притом, јунакаâ који међусобно непрестано дијалогизирају. Дакле, за разлику од доминације аутора у претходним епохама, сада је посриједи давање много веће слободе јунацима да свако од њих вријеме доживљава сходно идејном концепту који аутономно носи.

Тек *врховна слобода* јунака (коју му опет, истина, даје аутор), а то је срж Бахтиновог концепта полифоније, препознатог нарочито код Достојевског, даје лику у дјелу простор да и сам промишља, а сходно томе и доживљава вријеме, чиме наратив прелази у још интензивнију дијалогску сферу (за разлику од романа из ранијих епоха, који су такође имали одлике дијалогизма, али не са полифонијом јунакаâ). Дакле, није само ријеч о томе да је јунак несвјесни носилац одређеног времена-идеје, или пак да лично проток времена проживљава у складу са својим унутрашњим стањем, већ је ријеч о јунацима као свјесним носиоцима одређених идеја, доживљаја егзистенције, у коначници, времена.

Као што видимо, Бахтинове студије не проблематизују само типове времена који нам се, као носиоци идеја, *сервирају* у хронотопима. Бахтин, који се дуго и детаљно бавио односом монологизма и дијалогизма у књижевности, сусрет хронотопâ (рецимо, два хронотопа у истом дјелу) као временскопросторних слика јунака – носилаца идеја, види као дијалогистички принцип кореспонденције, сучељавања идеја. Осим тога, Бахтин поставља проблем спацијалне тачке (доказ да је хронотопска проблематика увијек временско-просторна) у којој се сучељавају јунаци-идеје са различитим доживљајима свијета, дакле, са различитим доживљајима времена у тој истој просторној тачки или просторном ареалу; тада заправо говоримо о специфичном хронотопу унутар којег се укрштају различити јунаци-идеје, а сходно томе и различити доживљаји времена и различити идејни погледи на временско трајање. Бахтин могућност за тако широк замах временског плурализма види у роману Достојевског, да би то онда проширио на идеју романа у цјелини, те је управо то она чињеница која, барем у контексту дијалогизма, *оправдава* везивање појма хронотопа за романескни жанр (видјети поглавље II 2. 5).

Дакле, приближавамо се питању доживљаја времена у корелацији аутор – наратор – лик, тј. разлици која је видљива између монолошки и дијалошки (полифонијски) конципираних књижевних текстова. Очигледно је да овакво поимање времена и хронотопа иде руку под руку са Бахтиновим дистинкцијама између монолошког и полифонијског романа, о чему говоре и теоретичари хронотопа након Бахтина попут, рецимо, Барта Кејнена (в. Bemong, Borghart 2010: 7). Наиме, пишући о дјелима Достојевског, Бахтин говори о својеврсним, назваћемо их тако, *временским рупама* (нпр. догађаји у топосу салона)⁶, гдје као да је посриједи „заустављено вријеме” у којем, у јакој полифонији, јунаци декламују и сукобљавају идеје, што ће рећи концепције доживљаја времена. Достојевски, дајући пуну полифонију својим дјелима, оставља временскопросторне тачке у којима се, кроз доживљај сваког јунака понаособ, вријеме дефинише друкчије. Нпр. сукоб идеја у салону Настасје Филиповне (*Идиот*) сукоб је и доживљаја времена у датом микрохронотопу. У истом топосу салона, различити актери, носиоци различитих идеја, различито доживљавају вријеме и људску егзистенцију, те укрштају своје свјетоназоре. Ово заустављено вријеме се може дефинисати као карневалско вријеме (што смо већ раније и наговјестили), о чему је и сам Бахтин писао у својој студији *Проблеми поетике Достојевског*:

„То је дан посебног карневалског времена, које као да је искључено из историјског времена и које протиче по својим посебним карневалским законима и апсорбује неограничену количину радикалних промена и катастрофа.” (Bahtin 1967: 248)

Овај осврт на однос полифоније и хронотопа утврђује нас у идеји о хронотопима као формално-идејним категоријама. Формално, у одређеном топосу вријеме се *зауставља*, да би се, у полемичком сучељавању јунака-идеја, представили различити идејни концепти времена/сврхе/егзистенције. Стога је, у датом примјеру, хронотоп салона формална категорија сачињена од пасивног временског исјечка и амблематичног локалитета који обезбјеђују различите идејне манифестације јунака. Овај осврт биће нам значајан и у погледу хијерархијског односа међу хронотопима, о чему ће касније бити ријечи.

Сумирајући, можемо рећи да сложену проблематику времена у Бахтиновим студијама о хронотопу можемо свести под неколико доминанти. Испрва је посриједи освајање историјског миметичког времена, што се тиче појавне темпоралности, да би потом фокус био на релативности временског тока (од *објективног* доживљаја протока времена до ситуацијом субјективизованог протицања времена) у већ формираном миметичком времену, што представља с једне стране технички, формални аспект, док с друге постепено улази и у сферу идејности. Трећи корак чини потпуни улазак у сферу идејног, гдје имамо типове идејног/идеолошког доживљаја времена (линеарно, циклично, есхатолошко); дијалогичност идеја окончава се тријумфом једне од њих. У духу концепта полифоније, посљедњи стадијум Бахтинове анализе темпоралности у романескном подразумева акценат на формалним комплексима који носе потенцијал подијума за идејно дијалошко самјеравање. Таква ширина захтијеваће и шире формалне жанровске опсеге, па ће се, сасвим очекивано, потпуније остваривати у романескним неголи у краћим прозним формама и ту питање жанра игра значајнију улогу.

II 2. 7. 6. Вријеме и концепт погледа на свијет

⁶ Наш појам временске рупе Светлана Младеновић назива заустављањем временске слике:

„Из потребе да све самосвести стави у један узајаман, међусобно осветљујући дијалог, проистиче пак друга специфичност времена овог романописца [Достојевског, Б. М.], а то је специфична врста заустављања временске слике – склоност не ка постајању, већ ка коегзистенцији.” (Mladenović 2017: 82)

Као критичар формалистичког приступа проучавању књижевности и као својеврсни претеча постструктуралистичког преокрета, Михаил Бахтин није поборник искључиве формално-структуралне концепције проучавања књижевног дјела; за њега је кључан идејни оквир дјела који манифестује друштво, идеологију, дијалогизам, свијет у којем дјело живи. Хронотоп никада није само вријеме и простор, већ и идеја кроз вријемепростор оваплоћена:

„Најзад, он [хронотоп, Б. М.] подразумеива и општу, супстанцијалну околину у којој живи јунак романа: религијске, духовне, моралне, социјалне и емоционалне околности живота око њега.” (Лешић 2010: 407)

Вријеме које је у развоју романа доживјело своју пуноћу у нововјековној књижевности, омогућава животност, актуелност свијета приче. Такав роман, за разлику од епа, не сервира готов концепт свијета, већ је, у својој *незавршености* (појам који Бахтин често помиње), далеко отворенији за дијалогизам, на шта Бахтин указује у студији *Еп и роман*:

„Зато када садашњост постаје центар људске оријентације у времену и свету – време и свет губе своју завршеност, како у целини тако и у сваком свом делу. У корену се мења временски модел света: он постаје свет у којем прве речи (идеалног почетка) нема, а последња још није речена.” (Bahtin 2 1989: 463)

Стога, сви претходно поменути концепти времена (и у *монолошком* и у *полифонијском* контексту) сами по себи не би значили ништа да их Бахтин не доводи у везу са одређеним идејама – концептима погледа на свијет и егзистенцију у њему, а хронотопи су без сваке сумње семантички маркирани, значењски обременени.

„Другим ријечима, сви апстрактни елементи романа, од филозофских до социјалних, од узрочно-последичних односа до идеја, гравитирају према хронотопу и кроз њега остварују конкретизацију.” (Katnić Bakaršić 2006: 138)

Дакле, хронотопи су нераскидиво везани са приказивањем концепата погледа на свијет у књижевном дјелу. Такав карактер појма хронотопа Мајкл Холквист везује за идеје зачете у раној, неокантовској фази Бахтиновог развоја (на утицај раних Бахтинових радова на идеју хронотопа већ смо указивали у поглављу II 1. 4), те примјећује како кантовски процијеп између мисли и свијета, чисте и емпиријске спознаје, ствари по себи и ствари за себе, Бахтин превазилази идејом дијалогичности, тј. усмјерености субјеката једног ка другом (в. Holquist 2010). У таквом положају субјеката у наративном тексту (што ће рећи, ликова у хронотопима), оствареном поступком вђенаходимости (трансгредијентност, *внеаходимост*), тј. кроз слободу јунака да дијалогизирају и, огледајући се један у другом и гледајући оно што тај други не види, долази се до спознаје свијета у пуноћи. Тиме се надилази потпуна партикуларност емпиријске спознаје појединца, о којој је говорио Кант, а будући да се спознаја врши у временскопросторном и каузалном контексту, Бахтинов хронотоп и његова дијалогична природа јављају се као основно оружје тог надилажења (в. Holquist 2010: 19–32).

Идеје – концепти погледа на свијет, блиски су заправо и већ помињаној Бергсоновој теорији о доживљеном времену. Заправо, како смо већ и рекли, питање релативности времена на размеђи је формалног и идејног концепта. Ријеч је о индивидуалним доживљајима времена (што прати и специфична појавна манифестација времена у дјелу) узрокованим унутрашњим стањима, идејама, идеологијама.⁷ Исти просторни оквир се, на основу различитих унутрашњих когнитивно-емоционалних стања, друкчије временски перципира:

„Варијабилност у околностима посматрања, на примјер међу људима који ходају улицом, снажно боји реализацију перцепције. Слика коју формирамо у овој ситуацији није одређена само у зависности од тога да ли опажамо из сједећег

⁷ О сличностима између Бергсоновог и Бахтиновог учења: Keunen 2010.

положаја или у ходу. Такође се ради о томе да је човјек сликовно створење које боји сваку перцепцију информацијама похрањеним у меморији [...]. Свако стање ствари је обојено посматрачевим проживљеним временом.” (Keupen 2010: 36)

Бахтин хронотопе доживљава као конституенте ликова-идеја, тј. ликова носилаца одређених погледа на свијет, дакле, као прикладну сцену за одређени поглед на свијет. То је најочитије у његовој анализи Раблеовог хронотопа. Раблеовско вријеме линеарног раста најдиректније је супротстављено средњовјековној поетици која, мишљења је Бахтин, на просторно-временску стварност гледа као на нешто сујетно, пролазно и грешно:

„Ти ликови су намерно супротстављени диспропорционалности феудално-црквеног гледања на свет, у којем су вредности у непријатељству са просторновременском стварношћу као таштим, пролазним и грешним начелом...” (Bahtin 1989 1: 287)

Раблеов хронотоп нужно одстрањује есхатолошко гледање у будућност: „Раблеов задатак је прочишћавање просторно-временског света од оностраног гледања на свет.” (Bahtin 1989 1: 288) Згрожен дволичношћу средњовјековља, гдје насупрот узвишених наратива имамо бестијалну праксу апологета тих самих наратива, Рабле кроз свој хронотоп слави неспутани, стварни живот човјека лишеног стега захтјевних наратива, али лишеног и лицемјерја тајног кршења тих истих наратива. Ријечју, Раблеове стратегије теже „да приземље узвишено и узвисе ниско” (Bahtin 1989 1: 297).

Бахтиново суптилно одушевљење Раблеовим хронотопом јесте, с једне стране, проузроковано коначним постизањем животности, миметичности, свјетовности у свијету дијегезе, у дијахроном пресеку романескног развоја. Но, Бахтин истовремено истиче још једну важност раблеовског хронотопа: он таквим третманом времена доноси један посебан однос према смрти, дакле, један посебан идејни концепт. То није ни песимистичка слика неумитности краја, нити пак есхатолошка идеја будућег живота (којем је најчешће супротстављено занемаривање овог свијета), већ једна готово пантеистичка идеја о вјечном трајању живота као таквог (Рабле се, у ту сврху, нарочито служи смијехом, близином чинова смрти и рађања и сл. (в. Bahtin 1989 1: 321)), и поред неумитне смрти појединаца:

„Рушећи хијерархијску слику света и градећи уместо ње нову, Рабле је морао поново оценити и смрт, поставити је на њено место у стварном свету и пре свега је приказати као нужан моменат самога живота, приказати је у оквирном временском низу живота који тече даље и не саплиће се о смрт, и не пада у оностране бездане него читав остаје овде, у овом времену и простору, под овим сунцем, морао је показати, најзад, да смрт ни у овом свету ни за кога и ни за шта није стварни крај. То је значило показати материјални облик смрти уоквирен увек победничким низом живота...” (Bahtin 1989 1: 316–317)

Одмах ћемо се усудити *кориговати* Бахтина: Рабле није *морао*, али је *хтио*, *желио*. Дакле, при стварању Раблеовог хронотопа није само ријеч о миметичком приказивању стварности, већ и о одређеној намери коју одређени аутор кроз одређено дјело/хронотоп настоји пласирати. Раблеов свијет могао је бити супротан средњовјековној есхатологији, али притом песимистичан, са идејом смрти као неумитног краја. Но, тај свијет ипак *жели* рећи нешто друго, нешто оптимистично на један неесхатолошки, већ прије циклични начин: појединачни живот јесте пролазан, али живот у цјелини непрестано траје. Осим тога, Рабле и на земну егзистенцију гледа крајње афирмативно, не само у смислу тренутног трајања, већ и у контексту цивилизацијског развоја, што опет имплицира посебну намеру аутора у вези са формирањем одређеног хронотопа: „Раст покољења Рабле повезује са растом културе, са растом историјског човечанства. Син ће продужити оца, унук сина на вишем ступњу културе.” (Bahtin 1989 1: 328)

II 2. 7. 7. Вријеме, идеја, јунак

Будући да се хронотоп формира (и) на бази одређеног концепта погледа на свијет, тај поглед на свијет, та идеја у хронотопу се остварује кроз лика – носиоца идеје (што је већ неколико пута узгред поменуто). Како Бахтин каже у својој студији *Еп и роман*: „Јунак романа је, по правилу, у већој или мањој мери идеолог.” (Bahtin 2 1989: 472) Стога је хронотопичност лика један од аксиома Бахтиновог учења: „[...] овај појам [хронотоп, Б. М.] у великој мери одређује и лик човека у књижевности, будући да су суштинске јунакове црте нужно повезане са особеностима времена и простора у делу.” (Јовић 2008: 158) Хронотоп има функцију да обликује јунаке у књижевном дјелу, јер су ликови, бахтиновски речено, неминовно хронотопични. Дакле, једна од кључних Бахтинових преокупација у вези са романом јесте „време-простор и лик човека” (Бахтин 1994: 25). Другим ријечима:

„За Бахтина, свјетови које романи стварају нису сами себи сврха, нити постоје да би радња имала гдје да се одвија; они постоје како би књижевни ликови (људска бића) могли да их населе, јер само нас људска бића могу заиста занимати.” (Lešić 2011: 146)

Осим тога, Бахтин и историјски развој миметичног третмана времена у књижевности види као процес паралелан зрењу *стварног човјека* у литератури (в. Бахтин 1994: 26); лик је развијенији што је вријеме миметичније дато (нпр. пасивни јунак авантуристичког грчког романа наспрам јунака *Златног магарца*, који већ има епизоде свакодневног, линеарног времена). С друге стране, Бахтин истиче како и одређени типови ликова (нпр. лик лакрдијаша) „стварају око себе посебне мале светове, посебне хронотопе” (Bahtin 1989 1: 277). Ово би могло довести до закључка да лик формира хронотоп, а не хронотоп лика, али имајући у виду да су и једно и друго продукт аутора (или чак и читаоца), јасно је да он узима одређени, специфични временски и просторни оквир којим ће изразити пуноћу лика као носиоца одређене идеје. Чак и када имамо полифонијску корелацију јунака који различитим доживљајима времена исти простор различито хронотопски обликују, у коначници је и ту свеprisутна ауторска накана која сваком од тих јунака даје *слободу* да креирају *свој* хронотоп. И када говори о ренесансној приповиједној револуцији, Бахтин указује на то да Раблеов хронотоп, усмјерен на објелодањивање *стварног човјека*, доноси потпуну неочекиваност у комбинацијама, а све с циљем давања уникатног, *стварног* човјека (в. Bahtin 1989 1: 288). Готово парадоксално, али Рабле необичношћу појава, односа, низова и комбинација заправо тежи оборити стеге наративних образаца прошлости и дати *живог човјека*.

Дакле, у погледу односа лика и хронотопа, сумарно се може рећи: лик којем одређени хронотоп омогућује постојање лик је који је носилац одређене идеје. Како то Бахтин децидирано каже, „одређени принцип оформљивања јунака повезан је са одређеним типом сижеа, концепцијом света” (Bahtin 1992: 30). На основу свега претходно изложеног, очито је да Бахтин хронотоп види као формални временско-просторни ентитет који је истовремено носилац идеје; то је формални временско-просторни оквир који ће породити јунака и амбијент кроз који ће се моћи изразити одређена идеја и дати одређени поглед на свијет.

У вези са положајем јунака, односно јунака, али и читаоца, треба имати у виду и појмове интрасубјективног и интерсубјективног хронотопа (в. Ladin 1999: 224). Под интрасубјективним хронотопом подразумијева се доживљај вријемепростора кроз одређеног јунака, док је интерсубјективни хронотоп онај који се доживљава колективно унутар дјела. Ову дистинкцију између индивидуалног и колективног доживљаја видимо као нарочито важну, будући да претпостављамо да је ријеч о механизму конфронтације/поларизације/дијалогизма, као својстава ширих, романеских дјела, за разлику од ограниченијих опсега краћих прозних форми.

II 2. 7. 8. Вријеме – закључак

На основу претходних поглавља, јасно нам је да се уз временске појмове линеарног кретања (појединачног или пак друштвеноисторијског), циклуса и есхатона, остварене формалним временско-просторним елементима, морају укључити и категорије погледа на свијет (доминантно афирмативне или пак доминантно песимистичке), а све заједно презентовано ликом, јунаком као носиоцем идеје у хронотопу. Сумирајући разлику између техничког, појавног, релативистичког и идејног односа према феномену времена, те имајући у виду јунака – носиоца идеје, у таквом контексту, можемо доћи до одређених прецизнијих закључака о темпоралној компоненти хронотопа.

У погледу књижевнотеоријске примјењивости хронотопа на књижевноумјетничка дјела уопште, а прије свега на традиционалне романескне и новелистичке форме, као кључне за дефинисање и дистинговирање хронотопа, препознајемо следеће идејне концепте времена:

а) Прогресивно, свакодневно вријеме, подразумева процес промјена од временског интервала А до временског интервала Б. Оно подразумева миметички темпорални третман стварности у свијету дијегезе и, историјскопоетички гледано, сматра Бахтин, плод је дуготрајног развоја који је своју коначну пуноћу показао у Раблеовом хронотопу. Ово вријеме чини основу било ког миметичног хронотопа, и могло би се рећи да је база сваког хронотопа реалистички усмјерене литературе. Долазећи у додир са другим временским идејним концептима, оно постаје и идејно вријеме, а не само формално, миметичко. Такво вријеме може бити оквир нечије индивидуалне среће (роман са хепиендом) или несреће (смрт као крај појединца), као и, колективно гледано (оно што Бахтин назива историјско вријеме државе, нације и сл. (в. Bahtin 1989 1: 342)), вријеме доживљаја свијета као непрестаног цивилизацијског прогреса (идеја о неприкосновености људског прогреса из генерације у генерацију), али и као неумитно смјењивање несрећа и пропасти (цивилизација се линеарним падом креће ка пропасти). Бахтин сматра да је до оваквог концепта времена дошло када се појединачно, индивидуално издвојило из древноколективног (в. Bahtin 1989 1: 342). На основу свега изнесеног, то вријеме можемо подијелити на два подтипа:

а) Индивидуално, лично, приватно линеарно вријеме појединца

б) Друштвеноисторијско линеарно вријеме.

б) Митолошко (циклично) вријеме, иако наизглед базирано на линеарности, негира бескрајност процеса и зацртава вјечиту непромјењивост, праисконску задатост ствари. Будући да опажајна стварност, која у реалистичком тексту служи за креирање хронотопа, ипак даје осјећај процеса и кретања, тај се процес у овако конципираном времену доживљава као само својеврсна варка, као један од безбројних циклуса. Дакле, реалистичка књижевност циклични концепт времена презентује тако што на плану појавности темпоралности користи миметичко линеарно вријеме (било као *објективно* било као *субјективно*), показујући притом у коначници да је свака линеарност тек размак од почетне до завршне тачке једног од безбројних циклуса. Будући да је наслијеђено из древних, колективних доживљаја свијета, овако конципирано митолошко вријеме може доносити и афирмативну и негативну слику свијета, али увијек у вези са колективом (тек у пресјеку са појединцем, који као да је у функцији посматрача у огледало колектива): свијет или је простор индивидуалног страдања, чему се супротставља трајање колектива, живота самог по себи, или је пак позорница вјечне трагике сваког човјека па самим тим и колектива у цјелини. Јасно је да се овакав концепт времена ван историјске задатости и примјера које Бахтин анализира, другим ријечима, у савременој, синхроној примјени ипак може

и мора односити према егзистенцији (било личној, било колективној) и афирмативно и негативно.⁸

в) Есхатолошко вријеме – вријеме које истовремено даје и извјесност краја временског кретања (за разлику од линеарног времена) и излазак из круга цикличног понављања (за разлику од митолошког времена).⁹ Већ самим називом, дакле сотериолошким потенцијалом који носи у својој етимологији, ово вријеме подразумева афирмативни поглед на свијет, али му не треба искључити ни могућност друкчијег, искључиво апокалиптичног краја (неизбјежност краја свијета као коначне етапе егзистенције цивилизације).

Сваки од поменута три временска концепта може бити наметнут ауторским ауторитетом, а могу бити и у дијалошкој конфронтацији, али на начин да у коначници тријумфује одређени идејно-временски концепт. За разлику од тога, потпуна полифонија може ово питање оставити отвореним. На формалном плану, широке романескне форме обезбјеђују подијум за такав размах дијалогизма.

г) Полифонија временâ. У овом случају, посриједи је арена полифонијског сукоба, идејног дијалогизма и подразумева јак полифонијски, дијалошки карактер. Заправо, ријеч је о идејним сучељавањима унутар хронотопа, или пак конфронтирајућег сучељавања хронотопа у дјелу, што су феномени који захтијевају, како рекосмо, шире, романескне категорије.

Наравно, то што је концепт типова приказивања времена у Бахтиновим студијама ограничен нипошто не значи да на такве типове треба да се ограничавају и савремена хронотопска истраживања: у примјени хронотопа кључно је прецизно пратити дух Бахтинове књижевнотеоријске мисли, а не конкретне резултате ограничене одређеним бројем дјела на којима се феномен проматрао.

II 2. 8. Политемпоралност хронотопа или полихронотопичност дјела

Из досадашњег излагања може се видјети да постоји још једна нејасноћа у вези са Бахтиновим појмом хронотопа. Наиме, уколико смо се сложили да идејни временски концепти, нарочито у ширим, романескним формама, дијалогизирају, да ли то онда значи да сваки од њих образује одређени хронотоп или пак говоримо о јединственом хронотопу дјела. Штавише, и та се проблематика додатно усложњава. Наиме, различити концепти времена могу се остваривати различитим просторним контекстима (нпр. тамница у којој се временски ток доживљава трагично, насупрот широког осунчаног пространства које даје афирмативан доживљај трајања) и као такви једни према другима се саодносе, дијалогизирају. Међутим, као што смо видјели, различити доживљаји трајања, времена, могу се остваривати и у јединственом просторном окружењу (нпр. у јединственом топосу салона сусрећу се јунаци чији се погледи на темпоралност конфронтирају). Да ли у овом, другом случају говоримо о једном хронотопу у којем се сусрећу различити концепти времена, или је посриједи више хронотопа унутар истог топоса у једном дјелу (и да ли је то уопште могуће)?

Према Бахтиновим излагањима у вези са развојем хронотопа у историји књижевности, испрва се ствара утисак да, без сваке сумње, у формирању хронотопа може учествовати више типова времена. Бахтин нпр. истиче (в. Bahtin 1989 1: 224) како се хронотоп авантуристичког романа са темом из свакодневице (*Златни магарац*) конституише на бази двају типова времена:

⁸ Наталија Бонецка везује Бахтинов доживљај временске цикличности и са Шпенглеровим идејама о закономјерним смјенама цивилизација (в. Бонецкая 2016: 533–534).

⁹ Бахтин, наизглед парадоксално, више миметичног односа стварности препознаје у древним наративима са митолошким и есхатолошким типом времена (в. Bahtin 1989 1: 267–268), док свакодневно вријеме тек кроз развој од античке до нововјековне књижевности успијева да се конституише као заиста реалистично свакодневно вријеме.

оквирног авантуристичког времена и времена свакодневице (линеарно, прогресивно вријеме), које се овдје, још увијек фрагментарно, периодично понавља. Исто тако, у *Божанственој комедији* види доминацију ванвременске Дантеове вертикале унаточ којој пулсира историјско вријеме ликова који се налазе у његовим круговима (в. Bahtin 1989 1: 276). Бахтин слично примјеђује и у *Дон Кихоту* (мада је у питању колико је овдје посриједи стварно временска двојност, а не само просторна), гдје је, како сматра, ријеч о пародијском укрштању хронотопа витешког романа (који је на трагу грчког авантуристичког романа – кретање по апстрактним удаљеним крајевима) и хронотопа пикареског романа (који је на трагу римског романа – кретање у конкретном, локалном свијету). Такође, када говори о Раблеовом роману *Гаргантúa и Пантагруел*, он заправо говори о једном хронотопу романа, док ми истовремено видимо да он у том роману примјеђује идејну потку која имплицира безмало три типа времена: историјско свакодневно (појединац, *стварни* човјек), историјско друштвено (перспектива цивилизацијског прогреса) и циклично (трагика појединачне пролазности аболира се вјечним трајањем, вјечним циклусом живота као таквог). Дакле, на основу предочених примјера могло би се закључити да хронотоп може истовремено укључивати више типова времена (и када је ријеч о појавности темпоралности и када је ријеч о идејном концепту времена).

И тумачи Бахтиновог појма хронотопа истичу могућност вишетемпоралности унутар једног хронотопа:

„[...] појединачни хронотопи омогућавају сустицање разновремености тј. различитих форми времена – временски низови, како их Бахтин назива, јесу и медијум развијања различитих погледа на свет – тим пре што су код Бахтина повлашћени они хронотопи који омогућавају укрштање или концентрисање, окупљање, чак конфликт најразличитијих временских низова, а самим тим и најразличитијих сфера делатности и идеологија, на једном месту: приватног, интимног, политичког, историјског, 'кондензоване очигледно-видљиве ознаке како историјског тако и биографског и свакидашњег времена' (Bahtin, 1989, стр. 376) са њиховим посебним ритмовима, усмерењима, вредностима.” (Стојменовић 2014: 19)

Политемпоралност унутар једног хронотопа о којој Бахтин говори у претходно истакнутим примјерима, наводи нас на сљедеће питање: Да ли то значи да можемо говорити само о политемпоралности унутар једног хронотопа (нпр. укрштање двају времена у хронотопу *Божанствене комедије*) или је пак прикладније говорити и о више хронотопа унутар једног дјела (нпр. о два хронотопа, образована на бази два типа времена, у *Божанственој комедији*)? Да ли је код Раблеа посриједи заиста један оквирни хронотоп, или пак упоредно имамо више њих?

На основу до сада анализираних Бахтинових погледа о типовима времена, хронотопа и статуса идеја у хронотопу, долазимо до сљедеће хипотезе која би могла прерасти у закључак:

1) Могуће је да један идејни оквир намеће један хронотоп, па макар он био и, рецимо, политемпоралан. Нпр. Раблеов хронотоп романа *Гаргантúa и Пантагруел* могао би се дефинисати као један хронотоп, премда подразумијева и линеарно (и индивидуално и друштвеноисторијско) и циклично вријеме, јер су притом оба та времена у функцији афирмативног погледа на живот у цјелини и човјекову егзистенцију у свијету. Дакле, јединствени политемпорални Раблеов хронотоп подразумијева и историјски друштвени прогрес (линеарно вријеме, колективно, афирмативно), као и оптимизам циклуса (живот је неуништив, иако појединачно умиремо – циклично колективно вријеме).

2) С друге стране, Бахтинови закључци о томе да се у *Божанственој комедији* есхатолошком времену стално противе ритмички упади историјског, линеарног времена, иду у правцу става да различита идејна потка (егзистенција као пут ка спасењу насупрот егзистенције

као пута ка неумитном ништавном крају) овакву политемпоралност одређује као полихронотопију унутар једног дјела. Различите идеје дефинишу различите хронотопе који, коегзистирајући у истом дјелу, непрестано дијалогизирају, сукобљавају се, самјеравају. И када Андреа Лешић анализира познати Бахтинов хронотоп провинцијског града, она, указујући на учмалост и непромјењивост цикличног времена у којем тај топос обитава, указује на неопходност других, супротстављених хронотопа, који ће са њим опонентски дијалогизирати:

„Управо зато што је тај хронотоп тако статичан, он никада не може бити једини хронотоп који постоји у роману, него увијек мора бити контрастиран са хронотопима пуним покрета и енергије. Тако је у Гогољевом роману *Мртве душе* устајала атмосфера малог провинцијског града постављена у контрасту са лудим, френетичним хронотопом Чичиковљевог путовања; па чак и у Флоберовој (Flaubert) *Госпођи Бовари* сива провинција из које она заправо никад не побјегне контрастирана је са свијетом у ком би она жељела да живи, чији хронотоп су путовања и авантуре, снажни вјетрови, сликовите олује и фасцинантни пејзажи.” (Lešić 2011: 142)

Дакле, све су прилике да доминација једног идејновременског оквира одређује један хронотоп, макар кроз њега провијавали и други временски концепти. С друге стране, равноправно дијалогизирање различитих, супротстављених идејновременских концепата може се остварити двојачко: или унутар једног хронотопа у широј, романескној форми (нпр. хронотоп салона у *Идиоту*), или сучељавањем различитих временско-просторних комплекса који су носиоци различитих идејних концепата (нпр. хронотоп тамнице и хронотоп осунчаног простора у неком дјелу), опет доминантно у широким, романескним остварењима.

Ово питање, које се тиче нивоа идејности времена/хронотопа, остаје, по нашем мишљењу, једно од основних питања Бахтинове студије о хронотопу. Посебан задатак сваког истраживања треба бити освјетљавање аспеката појавности времена у идејним концептима, тј. како доживљај времена прати приказ времена у сваком од примијећених *супротстављених* хронотопа.

II. 2. 9. Простор

Након што смо обрадили питање типова времена, лика, идеје, као и кохабитације времена у хронотопу/хронотопима, остаје нам још да се позабавимо и просторном компонентом овог Бахтиновог феномена.

Мјесни аспекти хронотопа имају функцију својеврсних објективних корелатива, будући да, маркирани и(ли) интензификовани, оваплоћени временом, носе значењски потенцијал који се црпи из реалних топоса, с тим да је сада пренапрегнут (нпр. тама дна, страшна и у реалности, носи интензивiranу симболику и семантику у фикцији): „Место је та тачка стицања, сабирања и скупљања (Versammlung) у којој се, као у зашиљеном врху копља концентрише простор, услед неодољиве силе привлачења.” (Resta 2017: 117)

Када је ријеч о просторности у хронотопу, потребно је указати на још једну специфичност. Иако Бахтин користи грчки термин хронотоп, занимљиво је да се тај термин у савременом грчком језику преноси као хорохронос (χωροχρόνος), гдје се грчки појам топоса замјењује другим грчким појмом хорос. Топос значи мјесто, док хорос значи простор. Ово истичемо јер сматрамо да је појам хорос такође важан у схватању хронотопа, будући да означава простор у активности, што ће рећи у присутности актера и у протоку времена. На то нас опомиње и Марк Оже, који насупрот статичности мјеста, даје појам простора као „места оживљеног захваљујући неком кретању” (Оже 2005: 77).

Премда више пажње посвећује времену, Бахтин се, дакако, бави и мјестом/простором хронотопа. Он нарочито често, кроз анализу историјског тока развоја романа, апострофира кретање од апстрактних, номиналних и удаљених простора ка конкретном, локалном, домаћем простору (локални терен, а не више егзотична пространства, реални просторни оквири за дјеловање и сл.). У том кретању ка познатом, конкретном, чак интимном, он види просторно усавршавање које прати брушење временске компоненте од апстракције ка миметичком линеарном времену.

Осим простора као индикатора миметичког прогреса у дијахронијском развоју уопште, Бахтин се осврће и на просторне оквири одређених наративних концепата, као што је, рецимо, древни идилични хронотоп (родна земља, завичај), налазећи у таквим просторним координатама идеалан пар за циклични концепт времена:

„Јединство места зближава и спаја колевку и гроб (исти кутак, иста земља), детињство и старост, живот различитих поколења која живе на истом месту, у истим условима, која исто то гледају. То јединство места условљава ублажавање свих временских граница и стварно доприноси стварању цикличне ритмичности времена...” (в. Бахтин 1989 1: 353)

Посвећеност простору може бити и на примјеру конкретног дјела, као што, рецимо, Бахтин истиче изражену вертикалност Дантеове *Божанствене комедије*, везујући је опет за доминантно есхатолошко вријеме овог дјела. Просторношћу ће се Бахтин исцрпно бавити и у вези са Гетеовим дјелом, тачније Гетеовим доживљајем и приказивањем историјског времена. Наиме, Бахтин истиче како је Гетеово историјско вријеме увијек засићено топосима реликтами прошлости (грађевине и сл.) у којима се осликава временски континуитет и стваралачки прогрес трајања људске цивилизације у времену: кроз такве топосе читава се „видљиво кретање историјског времена” (Бахтин 1995: 6) и стваралачки потенцијал човјека-лика (*човјека-градитеља*, како Бахтин каже) у дијахроном пресеку.

Дакле, у претходним пасусима видимо како Бахтин одређене просторне репере веже са одређеним идејним временским оквирима (линеарно прогресивно вријеме, циклично вријеме, есхатолошко вријеме, линеарно друштвено вријеме). Тиме и на пољу спацијалности видимо интересовање не само за појавност, него и за идејност, аналогно временској компоненти (појавност времена, насупрот идејности времена). Такви комплекси, временскопросторни, тичу се ширих хронотопских цјелина, тј. простиру се, условно речено, на дјело у цјелини (наравно, притом се могу комбиновати и са другим хронотопима у том дјелу, дијалошки се *надметати*).

Но, за разлику од организације простора која кохабитира са одређеним типом времена и тако формира хронотоп широког оквира, хронотоп који обухвата дјело, код Бахтина се јавља и низ хронотопа углавном мањег опсега (микрохронотопа) који се примарно дефинишу својом спацијалном компонентом: хронотоп трга, салона, замка, куће, провинцијског града, пута и сл. Такви хронотопи углавном не обухватају цијело дјело, већ је више ријеч о тачкама у дјелу које се могу спајати са временом ширих хронотопа или пак имати карактер временске опозиције (концепт времена опозитан доминантном времену ширег хронотопа) или временске рупе (својеврсне безвремености у којој се сâмо вријеме дијалошки пропитује, о чему смо већ говорили).

II 2. 9. 1. Бахтинов простор и Фукоова хетеротопија

Фукоов текст *Друга места*, настао за потребе једног његовог предавања 1967, а објављен постхумно – 1984, чини нам се нарочито значајним у погледу освјетљавања просторне компоненте хронотопа. Премда не користи термин хронотоп, Фуко указује на нераскидиву везу времена и простора, те хетеротопије веже за хетерохроније (в. Фуко 2005: 29). И док под

хетеротопијом подразумијева стварна, али специфична, привилегована, изузетна мјеста, која се конфронтирају обичним, немаркираним топосима, хетерохроније доживљава као временске одсјечке/доживљаје времена супротстављене *обичном*, свакодневном доживљају времена, као „прекид са традиционалним временом” (Fuko 2005: 34).

Таква идеја, да одређени топоси побуђују одређене, специфичне доживљаје времена, врло је блиска нашим схватањима простора у Бахтиновој концепцији хронотопа. Као хетеротопије Фуко види, рецимо, мотеле, сакралне просторе, гробља, санаторијуме, возове и др. топосе који имају у друштву јасну, специфичну, несвакодневну функцију, а осим тога и посебан, симболички потенцијал (нпр. башта као слика раја). По истом принципу Бахтин је, добрано прије Фукоа, издвојио топосе воза, дворца, провинцијског града и др.

Фуко упозорава и на то да се природа хетеротопија, у зависности од епохе, друштва, тачке гледишта и сл., мијења, наводећи као примјер гробље, које варира између светог, сакралног и демонског простора, или пак тек топоса смрти и туге. И то начело блиско је Бахтиновој/бахтинолошкој идеји о полифокусном доживљају простора, гдје, у зависности од тачке гледишта, исти простор може бити сасвим друкчије доживљен.

Крећући се од средњовјековног доживљаја топоса као локалитета, тачке, преко Галилејеве револуције у којој Фуко види општу динамизацију и одмицање од локације ка простирању (в. Fuko 2005: 30), актуелизовање просторности отвара и, са временом повезано, питање односа статичности и динамичности простора.

II 2. 9. 2. Простор између статичности и динамизације

Студија *Ка теорији простора у наративу* (*Towards a Theory of Space in Narrative*), аутора Габријела Зорана (Gabriel Zoran), анализира приказивање, тј. начине структурисања простора у свијету књижевних дјела. У низу студија које се баве простором у књижевности (као и оних које се баве временом), Зоранов рад показује се подесним за наше истраживање будући да, по питању спацијалности у књижевном дјелу, он кључном види везу простора са временом (в. Zoran 1984: 309), те се, очекивано, у својој анализи позива и на Бахтина и његову теорију хронотопа. Осим тога, Зоран, као и Бахтин, истиче доминацију временске компоненте у наративима (в. Zoran 1984: 310).

Габријел Зоран препознаје три типа, нивоа структурисања простора у наративу:

1. Топографски ниво – простор као статични ентитет;
2. Хронотопски ниво – простор потакнут догађајношћу и кретањем (вријеме-простор, хронотоп);
3. Текстурални ниво.

Читалац, како истиче Зоран, не доживљава ове нивое сепаратно, већ их, крећући се читањем кроз текст, апсорбује симултано (в. Zoran 1984: 315–316).

Топографски ниво, посматран изоловано, не укључује у себе темпоралну компоненту. Посриједи је неки вид мапе коју креирају спацијални елементи у тексту:

„Мапа је заснована на низу супротности, од којих су неке опште и типичне, а друге конкретније. Обухвата хоризонталну структуру свијета, односе као што су изнутра и споља, далеко и близу, центар и периферија, град и село и слично. Такође може да садржи контуре које означавају вертикалну организацију свијета и представљају опозицију горе-доље. Поред тога, мапа има обрасце који се не односе на локацију ствари, већ на њихов квалитет – обрасци боја, супстанце, врсте предмета итд.” (Zoran 1984: 316)

Дакле, када је ријеч о просторности као изолованој категорији унутар наратива, Зоран је види као сферу која почива на препознатљивим, примарно опозитним маркерима: хоризонтала – вертикала, близу – далеко, центар – периферија и сл. (на важност ових аспеката у домену просторности већ смо указали). Елементе просторности који почивају на овој мапи Зоран дефинише као просторне јединице – *spacial units* (в. Zoran 1984: 322), у суштини – *places*:

„Простори могу бити куће, градови, улице, поља, планине, шуме итд. Простор је одређена тачка, раван или запремина, просторно континуирана и са прилично јасним границама, или пак окружена просторном преградом која га одваја од других просторних јединица.” (Zoran 1984: 323)

Самостални у својој изолованости, просторни елементи се контекстуализују временом и карактерима (јунацима) који у њима обитавају. Тако се долази до другог, хронотопског нивоа структурисања простора према Зорану.

Хронотопски ниво структурисања простора, према Зорану, наступа онда када се изоловани просторни ентитети интензификују акцијом, динамизмом, догађајношћу. Догађање, кретање и промјена, према Зорану (а притом сасвим у складу са Бахтиновим идејама), основни су елементи којима се изоловани просторни елементи временски покрећу градећи хронотоп:

„Овај Ајнштајнов термин је у књижевну критику увео Бахтин (1978), који га користи да означи читав комплекс простора и времена заједно, укључујући физичке предмете, догађаје, психологију, историју, итд. Ја, међутим, нисам користио тај термин за означавање укупности простора и времена, већ за описивање одређеног аспекта, тј. да не означава све ствари које се могу наћи у простору или времену, већ само оно што се може дефинисати интеграцијом просторних и темпоралних категорија као кретање и промјена.” (Zoran 1984: 318).

Слично Зорану, на важност узимања у обзир дихотомије статичности и динамичности при анализи хронотопа указује и Барт Кејнен (Keunen 2000: 6), о чему смо у претходним поглављима (II 2. 6) већ говорили.

Осим што указује на комплексност и широк опсег Бахтиновог појма хронотопа, Зоран нам показује да и он сам, као и други аутори, при помену хронотопа мора прецизирати шта под њиме подразумева, дефинишући га као интензификовање просторних ентитета појавним временом. Дакле, оно што су биле статичне тачке просторности, сада се, временским категоријама кретања и догађаја активира, и постаје *зона акције* – *zone of action* (в. Zoran 1984: 323), те бисмо могли рећи да се простор од статичних топографских тачака, временским динамизмом преображава у дијалектику мировања и кретања, тј. у правце, смјерове, осе кретања (в. Zoran 1984: 318–319). Будући да је динамизована, просторност више није јединична категорија, већ постаје просторни комплекс (*spatial complex*) у чијем конституисању учествује више просторних јединица (*spatial units*) (в. Zoran 1984: 322).

Текстуални ниво структурисања простора представља, према Зорану, најшири вид организације простора у наративу, тачније наративни доживљај простора у цјелини. Габријел Зоран је појам хронотопа децидирано ограничио на зоне акције – просторне елементе динамизоване кретањем, догађајношћу, промјеном. Но, уколико се хронотоп шире схвати, тј. пренесе на цјелину текста, онда би се и у овом случају могло говорити о хронотопу, с тим да би било ријечи о хронотопима који су хијерархијски виши, опсежнији, од оних које сусрећемо на другом нивоу. Зоранова тријадичка концепција простора може се стога свести на двојну: 1) изолована спацијалност и 2) хронотопичност (са различитим хијерархијским нивоима).

Иако са одређеним замагљењима и таутолошким објашњењима, Зоран уводи и појам видног поља – *field of vision* (в. Zoran 1984: 324). Видно поље, наиме, није тек дескрипција простора на ширем плану, оно укључује и компоненте акције, дакле, времена, карактера и сл.:

„Треба имати на уму разлику између видног поља и дескрипције простора. Обје су вербалне јединице дефинисане њиховом референцом на фиктивни свијет. Али, дескрипција простора је посебна инстанца видног поља и само једна од могућих компоненти. Видно поље се може састојати од дескрипције простора, радње, дијалога, резимеа, есеја и слично.” (Zoran 1984: 326)

Другим ријечима, видна поља су шире слике простора које, са специфичним топографским тачкама и временском динамизацијом, постају хронотопи:

„Дакле, враћамо се на питање шта се придружује видном пољу да би се формирала мапа стварности. Предлажем да су то сами материјали стварности, у даљем степену обнове; тј. на хронотопском и топографском нивоу. На овим нивоима обнове, материјали се апстрахују из својих видних поља и реорганизују у топографске и хронотопске обрасце текста (хоризонталне и вертикалне структуре, систем оса, итд.).” (Zoran 1984: 329)

Сумирајући, можемо рећи да се видна поља идејном накатом укључују у просторну маркираност која временском динамизацијом постаје хронотоп.

Још једна важна ствар коју Зоран уводи јесте појам тоталног простора – total space, подразумевајући притом, и на изолованом просторном плану и у хронотопском динамизму, све оно што простор дјела (као слика реалног простора) мора подразумевати и изван онога што конкретно предочава. Нпр. дјело може бити смјештено у догађаје у једној улици неког града, али тотални простор подразумева и тај град и друштвеноисторијски контекст поднебља, земље, свијета, историјског момента у који је тај микроплан смјештен (в. Zoran 1984: 330–331). Иако постоје дјела код којих је тотални простор небитан, у многим дјелима то је изузетно битно. На историјски контекст указује како Бахтин, тако и бахтинолошке студије.

У својој раду Зоран указује и на то да (читаочево) препознавање распрострањавања спацијалних ентитета има везе са меморијским структурама и линковима који се успостављају (в. Zoran 1984: 327), што значи да су простори семантички набијени комплекси, који попут својеврсних објективних корелатива код рецепијената отварају значењске слојеве. Овим се отвара простор ка поимању хронотопа као меморијских схема, о чему говори белгијски проучавалац Бахтинове теорије хронотопа Барт Кејнен, а о чему смо ми већ говорили у поглављу II 2. 6.

II 2. 10 Нивои употребе термина хронотоп

Након што смо се позабавили типовима времена, питањем простора и ликом као носиоцем идеје, зарад које хронотоп и постоји, те након што смо поставили питање односа политемпоралности и хронотопа/хронотопâ, остало нам је да покушамо дати одговор на још један од кључних проблема Бахтиновог феномена хронотопа: Који су опсежи простирања типски и хијерархијски различитих хронотопâ у наративима и какав је њихов међуоднос?

Када је ријеч о односима хронотопâ у књижевности, Бахтин кроз аналитичке обраде у својој студији *Облици времена и хронотопа у роману* појам хронотопа употребљава на различитим нивоима, а у синтетички оријентисаним „Завршним напоменама” теоријски дефинише (премда врло широко) такву природу хронотопа: „Уметност и књижевност прожети су хронотопским вредностима *разних степена и обима* [истакао Б. М.]. Сваки мотив, сваки изводљив моменат уметничког дела представља такву вредност.” (Bahtin 1989 1: 372)

Поједини научници (Stuart Allan, Tara Collington, Eduard Vlasov и др.) покушали су чак дати одговор на питање колико хронотопâ Бахтин препознаје (в. Bemon, Borghart 2010: 15) и

свако од њих даје друкчији одговор. Узимајући у обзир да историјскопоетички курс основне Бахтинове студије о хронотопу у доброј мјери аболира и својом теоријском општошћу апстрахује додате „Завршне напомене”, сматрамо да број хронотопа није ни могуће ни потребно доказивати.

Да ли је уопште, посматрајући дјело, могуће сагледати све хронотопе? Све су прилике да не. Препознавање хронотопа зависи од наше могућности да идејне потенцијале, фокусиране на јунака, видимо кроз временско-просторну организацију текста. Но, нико нам не гарантује да ми све идејне концепте у неком тексту препознајемо, па чак не можемо рећи ни да је сам аутор био свјестан свега што је у дјело уградио (што опет говори и о томе да ни аутор није нужно кадар знати какве све хронотопске квалитете његово дјело посједује). Исто тако, будући да је у сталном процесу настајања (в. Холквист 2002: 267), тј. значењског дешифровања, дјело може, у складу са тиме, порађати и друге, условно речено нове хронотопе, које ми нисмо били у стању да видимо.

Број хронотопа које наводи Бахтин свакако није коначан број хронотопа у књижевности, и Бахтинове „Завршне напомене” то и потврђују. Сваки хронотоп „може у себе укључивати неограничену количину малих хронотопа... [...] Хронотопи се могу укључивати један у други, постојати упоредно, преплитати се, смењивати, суочавати, супротстављати се или бити у сложенијим узајамним односима.” (Бахтин 1989 1: 382) Дакле, наш фокус не може бити препознавање броја хронотопâ у књижевности, већ треба да се посветимо истраживању њихових међуодноса у хијерархијском смислу.

Опаска да се хронотоп „претворио у својеврстан магистрални слој дела из којег проистичу и у који се сливају сви остали слојеви мотивског, сижејног карактеролошког и идеолошког реда” (Ренчић 1975: 237)¹⁰ стоји, али и даље не даје одговор на то какве су типске разлике и хијерархијски односи тих просторно-временских разновидности. Књижевни теоретичари (Morison, Emerson, Vlasov, Ladin, Кеупен и др.) досад су говорили о различитим типовима хронотопа, користећи термине: микрохронотопи, макрохронотопи, мали, велики, мотивски, жанровски (генерички) хронотопи, локални и шири хронотопи, базични хронотопи, сусједни хронотопи и сл. (в. Bemong, Borghart 2010: 6). Особито је пажње вриједно истраживање Барта Кејнена у којем је Бахтиново учење доведено у везу са Бергсоновим учењем о доживљају времена, Пирсовим семиотичким стратегијама којима се поима стварност и типологијом имагинације Жила Делеза (в. Кеупен 2010). У том смислу, Кејнен говори о три типа слика: афективним, акцијским и релацијским, што може наћи своје упориште у класификацији и хијерархијској дистинкцији хронотопâ: „Предконцептуална, слика са набојем емоција (афективна слика), акциона логика књижевне сцене (акцијска слика), и тематски призвук сижејног обрасца (релацијска слика).” (Кеупен 2010: 52). Овакви ставови приближавају се и раније помињаним Зорановим идејама о топографском, хронотопском и текстуалном нивоу спацијалности у књижевном дјелу.

Овакво мноштво термина којима се класификују типови и односи хронотопâ с једне стране отвара погледе и може бити од користи, али исто тако ствара простор за даље усложњавање проблема дефинисања хронотопа. Стога смо мишљења да је примарно потребно фокусирати се на видове и нивое употребе појма хронотопа у самим Бахтиновим студијама, те се тек онда ослонити и на разнолика и парцијална бахтинолошка истраживања ове проблематике. Наиме, пажљива анализа Бахтинове студије препознаје неколика базична, међусобно умногоме различита поимања хронотопа:

1) Генерички хронотопи

¹⁰ Овај текст, под насловом „Бахтиново учење о хронотопу”, Сава Пенчић објављује 1975. у часопису *Умјетност ријечи*, да би исти рад, сада под насловом „Време-простор романа”, објавио у *Књижевним новинама* три године касније (в. Пенчић 1978).

2) Велики хронотопи (макрохронотопи)

3) Мали хронотопи (микрохронотопи).

С једне стране, Бахтин под хронотопом подразумева историјскопоетичку категорију која се тиче одређених жанровских врста у историјском развоју (нпр. развој од античког ка нововјековном роману; сличност античког и детективског романа; романескност неких других античких жанрова са нововјековним романом и др.). С друге стране, он под хронотопима подразумева и нешто битно друкчије од претходно поменутог – свеопшту, вишеслојну и хијерархијски сложену кохабитацију просторних и временских елемената (прво појавних, а преко њих и идејних) у којима се креирају јунаци, идеје и општи егзистенцијални свјетоназори. Будући да такав појам хронотопа даје могућност широке примјене у књижевноаналитичком поступку, фокус нашег истраживања биће управо на њему и хијерархијским односима унутар тако дефинисаног хронотопа.

Терминолошка тријада за коју смо се у коначници определијели (генерички хронотоп, велики хронотоп, мали хронотоп) узета је из мноштва хијерархијских термина које бахтинологија користи, а које смо претходно навели, јер нам се учинила најпоузданијом и најнеутралнијом. Примјера ради, неки аутори под макрохронотопом подразумевају генерички хронотоп, а све остале хронотопе сврставају под појам мотивског хронотопа (микрохронотопа). Тако, рецимо, када Андреа Лешић указује како у самој хијерархијској дихотомији хронотопа примјећује Бахтиново запостављање анализе микрохронотопа, она ту под макрохронотопом подразумева генерички хронотоп, а под микрохронотопима све оно што генерички хронотоп није:

„[...] сви су хронотопи који стоје као главна тема ових есеја [*Облици времена и хронотопа у роману*, Б. М.] 'макрохронотопи'; то су они који креирају и дефинишу књижевне свјетове у њиховим најширим оквирима, и иако могу помоћи у дефинисању различитих струја у развоју књижевних жанрова, они не могу пуно помоћи у објашњавању значајних разлика између појединачних дјела унутар истог жанра и описивању свјетова тих дјела. [...] Међутим, он у овим есејима не дозвољава развој сопственог интереса за те микрохронотопе и њихове међусобне односе, већ се фокусира на макрохронотопе и на начин на који се њихов развој обликовао кроз европске романескне традиције.” (Lešić 2011: 135–136)

Други пак аутори појам макрохронотопа користе одвојено од генеричког хронотопа, супротстављајући макрохронотоп микрохронотопу. Тако су, нпр. за Корнелија Кваса, макрохронотопи они који „усмеравају сиже и пресудно утичу на карактеризацију јунака приповедног дела, градећи на тај начин његов смисао” (Kvas 2022: 307), док под микрохронотопима (мотивским хронотопима) види мање спацијално-темпоралне цјелине које конституишу сижејни макрохронотоп.

Но, у коначници, сви проучаваоци, различитим именовањима, препознају три суштинска нивоа: мање хронотопске појаве, веће, сижејне организације и највише, генеричке појаве интертекстуалног карактера. За та три нивоа ми смо се, компромисно, определијели за терминологију: мали хронотоп (микрохронотоп), велики хронотоп (макрохронотоп) и генерички хронотоп.

II 2. 10. 1. Генерички хронотопи

Теоретичари (Џој Ладин, нпр.) с правом истичу да хронотопи највећег обима имају општи карактер, да превазилазе конкретно дјело у којем их примјећујемо и да, сходно томе,

чине значење које можемо детектовати и у различитим дјелима једног аутора и у дјелима различитих аутора и епоха. Такве хронотопе Ладин назива генеричким (в. Bemong, Borghart 2010: 6), а и Емерсон и Морсон их прецизирају у својој студији:

„Генерички хронотоп није згуснути догађај, већ читав комплекс идеја, интегрални начин разумијевања искуства и основа за визуелизацију и представљање људског живота.” (Emerson, Morson 1990: 375)

Но, и овдје се рађа одређена, од раније препозната, дихотомија. Да ли се генерички хронотоп тиче књижевноисторијске дијахроније или је општетеоријски појам? Наиме, у првом случају, генерички хронотопи подразумевају одређене доживљаје и визуелизације вријемепростора својствене одређеним епохама, али се као такви манифестују и у одређеним појавама потоњих епоха. Најприје, ријеч је о Бахтиновим књижевноисторијским опсервацијама о доживљају и визуелизацији вријеме-простора у историјском књижевном току (нпр. у конфронтацији антика – средњи вијек – ренесанса – реализам и сл.). У том смислу, као што је већ и било ријечи, Бахтин хронотоп блиско веже за жанр, тј. говори да одређени тип хронотопа одређује жанр (нпр. хронотоп античког грчког романа, гдје саоднос времена и простора функционише сасвим препознатљиво). Осим тога, такав хронотоп античког романа одредио је, сматра Бахтин, природу авантуристичког романа све до 17. вијека; дакле, одређени хронотопи и дијахроно одређују жанр. Ипак, говорећи касније о витешком роману као насљеднику грчког античког романа, он казује тек о дјелимичним подударностима и суштински новом хронотопу витешког романа (в. Bahtin 1989 1: 270). По истом принципу, када је нпр. ријеч о авантуристичком роману са темом из свакодневице (Апулејев *Златни магарац*), Бахтин говори о томе како су „битни елементи овог типа” (в. Bahtin 1989 1: 224), дакле, хронотопа тог типа романа, присутни и у другим жанровима и у другим временима, што значи да он хронотоп не доживљава као феномен везан искључиво за један жанр у цјелини, већ може бити ријечи о временскопросторном склопу који можемо сусрести у различитим жанровима (нпр. одређени хронотоп романа може бити и хронотоп сатире). О специфичности питања жанра код Бахтина већ смо говорили у поглављу II 2.5.

На основу свега изнесеног, може се донијети закључак да је постављање једнакости између одређеног хронотопа и одређеног жанра, у синхроној, а нарочито у дијахроној перспективи, доста упитно. Иако и у „Завршним напоменама” и даље говори о *жанровско типичном карактеру* хронотопа, сам Бахтин поново недвосмислено указује и на релативност тог закључка (в. Bahtin 1989 1: 380).

Дакле, иако се хронотопи поимају као трагови жанрова, жанрови као памтителји хронотопа, тј. одређени временскопросторни обрасци који се преносе кроз епохе, то не значи да се они преносе нужно у стриктно формалним жанровима, нпр. само из форме романа (која је притом историјски изразито флуидна) у форму романа, већ имамо кретање из, рецимо, романа у приповијетку, па чак и радикалније. Другим ријечима, посриједи је начин представљања и доживљавања свијета на најширем могућем плану, препознатљив не само у дијахроном памћењу већ и у анализи дјела на било ком нивоу.

Будући да хронотоп није нужно везан за жанр, њега, видјели смо, можемо у одређеној епохи сусрети у различитим жанровима (нпр. исти тип хронотопа можемо имати и у одређеном роману и у одређеној приповијети). Осим тога, у истим или различитим жанровима једног аутора можемо сусрети један исти хронотоп, било као обиљежје идејног концепта његовог личног стваралаштва, било као печат цјелокупне епохе. С друге стране, код једног аутора сусрећемо више хронотопа који циркулишу у његовим различитим дјелима. Све ово помјера наш фокус на препознавање генеричког жанра као интертекстуалне категорије која се, кроз уочљиве временско-просторне маркере, јавља у многим дјелима формирајући један препознатљив временско-просторни идејни израз.

Сумирајући, можемо рећи да под генеричким хронотопима подразумевамо велике, доминантне хронотопе који циркулишу у књижевним дјелима уопште и превазилазе конкретан сижејни образац. Такви, генерички хронотопи, као својеврсни велики објективни корелативи, изазивају код реципијената одређени препознатљиви утисак, односно одређени ментални процес који води ка спознаји идеје коју хронотоп пласира (в. Bemong, Borghart 2010: 12). Иако се, како смо видјели, вежу и за *жанровске* трансмисије кроз епохе, генерички хронотопи се показују и као релевантан појам синхроне анализе. Жанр је код Бахтина, понављамо, више концепт доживљаја искуства неголи формална категорија. Синхроно поимање генеричког хронотопа разликује се од оног дијахроног по томе што се под њим не подразумева начин доживљаја/представљања времена у миметичком смислу (нпр. у антици у односу на ренесансу), већ је фокус на временско-просторним категоријама у већ освојеном *реалистичком* поступку. Као такви, генерички хронотопи су у центру хронотопске анализе у домену приступа књижевној анализи књижевности уопште, будући да не потенцирају компаративно изучавање текстова у корелацији са текстовима из прошлости, већ је посриједи праћење обликовања текста и идеја употребом визуелних и идејних (симболичких) аспеката времена и простора. Стога су сасвим разумљиви апели појединих критичара, попут Џој Ладин (Joy Ladin), да се хронотопска анализа дистанцира од Бахтинове преокупације историјском поетиком и хронотопом у том контексту, те да се фокус пребаци на истраживање хронотопа у појединачним дјелима (в. Гвозден 2008: 176). Све то упућује нас на фокусирање генеричких хронотопа заједно са макрохронотопима и микрохронотопима, будући да је у тој сфери ријеч о временско-просторним односима који нас занимају и који се, у синхроном проучавању модерне литературе, показују плодотворнијим од проучавања дијахрононе идеје жанровског хронотопа.

II 2. 10. 2. Велики хронотопи

Под појмом великог мотивског хронотопа треба посматрати конкретне сижејно-фабуларне организације сачињене од хронотопских структура нижег реда. Тих нивоа засигурно може бити више, тако да не постоји тек мали и велики мотивски хронотоп, већ се хронотопска организација креће од малих хронотопа као сижејно-фабуларних цјелина, преко великих временско-просторних комплекса који се памте и препознају у више дјела, код више писаца, епоха и сл., што већ спада у домен претходно помињаних генеричких хронотопа.

Идеја великог хронотопа блиска је концепту који Барт Кејнен назива, користећи терминологију Жила Делеза, сликама акције (images of action). То су заправо развијене, сижејно организоване сцене, догађаји (дакле, сцене, догађаји ширег карактера, одређеног, рецимо, обимом текста) у јасним идејним временско-просторним координатама:

„У (књижевном) наративу, афективне слике се никада не јављају као изоловани случајеви. У лирским текстовима употреба сугестивних метафора обично је довољна да дочара лирски вријемепростор. Проза, међутим, комбинује афективне слике са представом акције. [...] Док афективне слике могу изразити сингуларност афекта у једном (кинематографском) кадру или у једном (књижевном) описном одломку, акционе слике карактерише узрочна серија слика. Другим ријечима, потребна је већа интерпретативна активност, чиме се слици даје виши степен апстракције.” (Keunen 2010: 45, 46)

Дакле, ти шири, акцијски хронотопи испуњени су опет мањим хронотопима који се могу интерпретирати, добити своје коначно значење управо кроз више, акцијске хронотопе: „Акције се посматрају као обојене афектом, а афекти се тумаче као основа (или резултат) једне или друге акције.” (Keunen 2010: 50) Сходно томе, и јунак, као носилац идеје, креира се у оквиру тог, великог хронотопа. (в. Ladin 1999: 223)

II 2. 10. 3. Мали хронотопи

Будући да смо већ дјелимично указали на термилошку конфузију, појам мотивског хронотопа најцјелисходније је изједначити са појмом малог хронотопа (микрохронотопа), како би се смањила могућност забуне услед термилошког мноштва које се односи на исти феномен. У редовима који слиједе покушаћемо разјаснити зашто је потребно опредијелити се за један од термина.

Мотив и хронотоп код Бахтина су каткад сасвим синонимни, па он говори, рецимо, о *мотиву* сусрета, али и о хронотопу сусрета. Та непрецизност довела је до потоњих размислажања у ставовима теоретичара по питању односа *мотива* и хронотопа. Једни би о поменутих феноменима на бази *мотива* говорили као о хронотопским мотивима (в. Emerson, Morson 1990: 374), док би други ипак преферирали одредницу мотивски хронотопи (в. Bemong, Borghart 2010: 6).

Чести *мотиви* које руски теоретичар хронотопски дефинише су: хронотоп пута, хронотоп сусрета, салона, прага, замка, куће, хронотоп провинцијског града и сл. Међутим, одмах се поставља питање: Да ли је заиста ријеч о мотивима? Није тешко замислити да се хронотоп салона испуњава многим мањим мотивима. Стога појам мотива у овом случају треба узети са извјесном резервом. Бахтин је врло децидиран у свом ставу да су мотиви хронотопични (в. Bahtin 1989 1: 208), тј. да нужно подразумијевају и одређено мјесто и одређено вријеме, али то не значи да Бахтин под мотивом заиста и нужно подразумијева најмању, недјељиву јединицу књижевног текста. Најједноставније речено, Бахтин под мотивом подразумијева слике, сцене, временско-просторне, визуелно-идејне комплексе.

Статус мањих хронотопа у том смислу објашњавају Емерсон и Морсон, служећи се притом једном корисном аналогијом:

„Потоњи појам [мотивски хронотоп, Б. М.] можда се најбоље може разумјети аналогијом са Бахтиновом теоријом језика. Када се ријеч често појављује у исказима који припадају одређеном жанру, вриједности и значења тог жанра ће се на неки начин осјетити када се та ријеч изговори. Ријеч добија стилску ауру, а та аура ће се вјероватно задржати чак и када се ријеч користи у другом жанру; та ријеч, у суштини, 'памти' своју прошлост. Да прецизирамо, стилска аура не припада 'ријечи језика као таквој, већ оном жанру у коме дата ријеч обично дјелује. Она је ехо генеричке цјелине која одјекује у ријечи' (SG, pp. 87–88). Нешто слично се дешава и са типичним сценама или догађајима у књижевним жанровима.” (Emerson, Morson 1990: 374)

Дакле, ријеч је не о мотивима, већ о упечатљивим сценама које се понављају доносећи специфичан, препознатљив комплекс на релацији: вријеме – мјесто – јунак, и који се, као такви, формирају на хијерархијској скали као мањи или већи, међусобно се саодносећи.

Емерсон и Морсон указују на то да мотивски хронотоп мора указивати, као ехо, на шири, жанровски хронотоп:

„Конкретна врста догађаја, или конкретна врста мјеста које обично служи као простор за такав догађај, добија одређену хронотопску ауру, која је у ствари 'ехо генеричке цјелине' у којој се дати догађај обично појављује.” (Emerson, Morson 1990: 374)

Но, јасно је да и овдје *жанровско* одређење има релативан карактер, јер се тиче примарно доживљаја и представљања свијета, а не пуке трансмисије сцена из формалног жанра једне епохе у формални жанр друге.

Уколико смо објаснили специфичност појма мотивског хронотопа и поставили га у синонимни однос са појмовима мали хронотоп и микрохронотоп, пређимо на анализу међуодноса малих хронотопа као односа према великим хронотопима, које конституишу. Будући да се сваки већи хронотоп испуњава специфичним мањим хронотопима, тако постављена теза захтијева да се даље одредимо према хронотопима нижег реда. Да ли их већи хронотопи само апсорбују или их пак на неки начин поништавају, анулирају?

Мишљења смо да идејновременска компонента има превагу у рјешавању ове недоумице. Наиме, сматрамо да најчешће тек временска компонента мањим сценама (најчешће спацијално одређеним) удахњује конкретну функцију (која ће се искристалисати преко јунака – носиоца идеје) у датом хронотопу. Као што смо већ и рекли, ти *мотиви* најчешће су заправо сцене, топоси који, тек након што им се *удакне* временска и идејна компонента, постају, у сваком конкретном случају, конкретни хронотопи/дијелови већих хронотопа. Дакле, мање сцене, *мотиви* циркулишу у различитим књижевним жанровима, у књижевности у цјелини, али их тек одређени тип времена усмјерава у одређени хронотоп. Исти мањи *мотив* из једног хронотопа може постојати и у другом хронотопу, али се морају подвргнути „суштинском преосмишљавању” (Bahtin 1989 1: 334).¹¹ Амбивалентност *мотива* у одређеном смјеру профилише тек идејни контекст у којем се они налазе, а тај идејни контекст диктира вријеме. Дакле, исте се сцене (*мотиви*) јављају у различитим хронотопима, али, будући усмјерени типом времена, *играју* различите улоге.

Став да идејни временски концепт одређује природу мањих мотивских хронотопа/сцена води ка закључку да одређени просторни елемент, као нпр. пут, не веже за себе увијек исти тип времена (слично као и у претходно помињаном случају провинцијског града). Примјера ради, пут¹² као *мотив/сцена* може у различитим дјелима и жанровима бити одређен различитим идејним типовима времена. Према нашем мишљењу, понављамо, за разрјешење овог чвора кључно је узети у обзир да ни идејни концепт који се хронотопом настоји визуелизовати није увијек исти. Сходно томе, становишта смо да не може постојати један јединствени мотивски хронотоп (нпр. један јединствени, у свим дјелима истовјетно функционалан, мотивски хронотоп пута), већ да је посриједи више типова таквих хронотопа (нпр. више хронотопâ пута) и да је то одређено ширим, оквирним хронотопима унутар којих мањи мотивски хронотопи функционишу.

Но, важно је указати на још један спецификум интерхронотопских односа. Уколико је идејновременски концепт ширег хронотопа подударан идејновременском концепту мањег хронотопа, тада међу њима нема дијалогизирања. Ако је пак идејновременски оквир једног од њих друкчији, онда се, рецимо, може говорити о мањем мотивском хронотопу који дијалогизира, конфронтира се већем, оквирном хронотопу дјела.

¹¹ Бахтин на ово нарочито указује, нпр. у вези са древним цикличним, колективним концептом времена, чијим се распарчавањем стварају лични хронотопи који носе неке од његових мотива, али сада, наравно, преосмишљене.

¹² Хронотоп пута, онако како га дефинише Бахтин, заиста јесте прави мали хронотоп, али то није једини нити јединствени *хронотоп пута* у литератури; њих може бити много и могу бити различити. У вези са парадигматичним хронотопом пута, он каже:

„На путу (‘великом путу’) пресецају се у једној временској и просторној тачки просторне и временске стазе различитих људи, представника свих сталежа, стања, вера, националности, узраста. [...] Овде се на свој начин спајају просторни и временски низови људских судбина и живота, постајући сложенији и конкретизујући се у *друштвеним дистанцама*.” (Bahtin 1989 1: 372)

Осим претходно описаног односа мањег хронотопа према већим хронотопима на широком плану дјела, потребно је и видјети како се такав мањи хронотоп односи према још мањим цјелинама које и њега самог конституишу – хијерархијска пирамида хронотопâ је, како је и сам Бахтин истицао, готово па бесконачна. Као што смо већ и рекли, иако се у књижевности говори о мотиву као елементу који се не може даље разлагати, оно што у бахтиновском смислу потпада под појам мотивског хронотопа неријетко у себи садржи друге мотиве. Тако нпр. Бахтин наводи како шири појам пута у себи садржи ужи *мотив* сусрета. Будући да и у Бахтиновим и у бахтинолошким текстовима циркулишу синтагме попут *хронотоп пута* и *хронотоп сусрета*, јасно је да се онда може говорити и о мањим мотивским хронотопима који увиру у веће мотивске хронотопе. Ако се ради о истом идејном оквиру, и овдје, у случају нпр. ужег хронотопа, нпр. хронотопа сусрета и ширег хронотопа пута, опет ће хронотоп нижег реда бити дефинисан идејновременским концептом хронотопа вишег реда. Тек када бисмо имали друкчији идејни концепт на микроплану, могли бисмо говорити о посебном малом хронотопу који дијалогизира са већим хронотопом. Из тога се нпр. изводи закључак да ће, уколико доминира једна идејна атмосфера, сваки конкретни хронотоп сусрета унутар сваког конкретног хронотопа пута бити одређен хронотопом пута, те се стога не може говорити о једном конкретном хронотопу сусрета већ о многим хронотопима сусрета, као што се ни на вишем нивоу не може говорити о једном хронотопу пута већ о многим хронотопима пута.

На основу свега претходно изнесеног, могло би се закључити да *мотиви*/сцене могу бити хронотопи (да можемо говорити о хронотопу пута, нпр.), али да су мањи *мотиви* углавном детерминисани већим хронотопима унутар којих се налазе, а да су опет већи хронотопи у конкретним текстовима увијек детерминисани контекстом ширих, оквирних хронотопа. Уколико се пак једним таквим малим хронотопом, у једном топосу прекида, тачније, паузира оквирно вријеме дјела и у идеологију једног романа уноси друкчији идеолошки оквир (нпр. јунак износи или живи идеје друкчије основној атмосфери дјела), онда је заиста посриједи мали *мотивски* хронотоп који дијалогизира са другим хронотопом/хронотопима у дјелу.

Дакле, у односу на доминантно вријеме дјела, овакав вид пресека, као што је нпр. случај и са мотивом/хронотопом салона, може бити други паралелни хронотоп који носи неки други тип времена (говорили смо о паралелној политемпоралности дјела), који у мањој или већој мјери дијалогизира са другим типом времена и хронотопа у дјелу. У том случају, то је један од, рецимо, два типа хронотопа, која постоје паралелно у једном роману. Такве случајеве можемо имати, рецимо, у преклапању историјског прогресивног времена са личним линеарно схваћеним временом, или пак историјског прогресивног времена са личним циклично схваћеним временом:

„У свему томе је најважније: преплитање историјског и друштвено-јавног са личним и чак потпуно приватним, интимним, преплитање приватног живота са политичким и финансијским, државне тајне са тајном ложнице, историјског низа са животним и биографским. Овде су згуснуте, кондензоване очигледно видљиве ознаке како историјског тако и биографског времена, и у исти мах оне су међусобно чврсто сплетене, стопљене у јединствена обележја епохе. Епоха постаје очигледно-видљива и сижејно-видљива.” (Bahtin 1989 1: 376)

Дакле, да бисмо овдје говорили о два хронотопа која дијалогизирају, мора бити ријечи, сматрамо, о два идејна, аксиолошка пута. Сходно томе, у овом случају ми слободно можемо говорити о одређеном мотивском хронотопу који је специфичан у односу на оквирни хронотоп дјела (дакле, индивидуално вријеме једне идејне провенијенције насупрот општег времена друге идејне провенијенције) и њему паралелан.

Но, различити временско-просторни комплекси који дијалогизирају као супротстављени ентитети једноставнија су хронотопска поставка. У случају када се различити доживљаји

времена манифестују у истом топосу (погледати раније поглавље II 2. 2), ситуација је доста сложенија. У том смислу доста је изазован и појам мањег мотивског хронотопа. Рецимо, већ помињани салон/хронотоп салона (салон Настасје Филиповне у роману *Идиот*) нарочито је комплексан *мотив*/мали хронотоп, будући да у њему „настају дијалози који имају изузетан значај у роману, разоткривају се карактери, 'идеје' и 'страсти' јунака” (Bahtin 1989 1: 376). У романима јаке полифоније, у којима аутор до максимума даје *одријешене руке* актерима (као што су, према Бахтину, романи Достојевског), салон може бити и дијалогски простор јунака носилаца различитих идеја, што ће рећи, јунака који вријеме доживљавају друкчије (неко као цикличну истовјетност и вјечито понављање, неко као афирмативни прогрес, неко као песимистичко трајање, неко као пут ка есхатону), као и сам простор салона – својеврсну парадигму свијета, микрокосмос. Будући да је у таквом случају посриједи општа полифонија, хронотоп салона може се доживјети као својеврсна безвременска капсула у којој се смјењују представе о схватањима времена, дакле, у којој само вријеме постаје тема-идеја. У случају да схватање једног од јунака – носилаца идеје превлада, могло би се говорити о одређеном хронотопу који је, дакле, паралелан основном хронотопу дјела и који је опет ближи ауторском гласу. Но, у случају крајње полифонијске дисперзије остајемо у недоумици и са отвореним питањем: Да ли је салон топос који омогућује временску рупу у којој се приказују различити концепти времена, а да се притом ниједан од њих не одређује као идејни временски оквир салона, будући да ниједна идеја у дијалогском надметању не побјеђује? И сам Бахтин, говорећи о таквим *мотивима*/сценама/топосима (салона, трга, прага) код Достојевског, закључује да „време у том хронотопу, у суштини, представља тренутак, који као да нема дужине и као да испада из нормалног тока биографског времена” (Bahtin 1989 1: 378). Ми заправо овдје говоримо, како смо већ и истакли, о пасивном исјечку објективног времена у топосу салона, у којем се кроз различите јунаке пројављују различити концепти времена и егзистенције. Посриједи су мотивски хронотопи унутар којих се остварује идејна политемпоралност, а они као такви, све су прилике, морају бити жаришта широког романескног дијалогизма.

За крај, треба истаћи још једну ствар важну са аспекта методологије: само именовање хронотопâ крајње је условна ствар (отуда и раније помињана немогућност пребројавања хронотопâ). Дobar примјер представља хронотоп провинцијског града, који Бахтин нарочито истиче у вези са Балзаковим дјелима:

„Такав градић је место цикличног свакодневног времена. Овде нема догађаја, има само 'постојања' која се понављају. Време је овде лишено прогресивног историјског кретања, оно се креће у уским круговима: круг дана, круг недеље, круг месеца, круг читавог живота. Дан никада није дан, година није година, живот није живот. Из дана у дан понављају се исте животне активности, исте теме разговора, исте речи итд.” (Bahtin 1989 1: 377)

Наиме, хронотоп провинцијског града не може се узети као један и јединствен, јер у суштини могу постојати различити хронотопи провинцијског града. Дакле, иако га можемо препознати и код других писаца и у другим дјелима у оваквим временским координатама, то не значи да се може говорити о топосу провинцијског града који увијек функционише у таквом временско-идејном оквиру (нпр. провинцијски град може бити и простор идиличне среће). Другим ријечима, топос провинцијског града може бити динамизован различитим временско-идејним концептима, те сходно томе припадати различитим хронотопима. Све претходно наведено указује на то да ни овај потентни *мотив* – провинцијски град сам по себи није хронотоп, осим у конкретном дјелу конкретног аутора, испуњен конкретним временским квалитетима – као хронотоп провинцијског града у Флоберовом роману *Мадам Бовари*, или пак као хронотоп одређене епохе (нпр. француског реализма), или као један од хронотопа који се често понављају у књижевности (али не увијек, по неком аутоматизму).

II. 3. Нужност конкретног аналитичког корпуса

„Сваки теоријски задатак може се решавати само на конкретном историјском материјалу.” (Бахтин 1994: 25)

Бахтиново дјело критички је усмјерено ка формалистичком приступу књижевном дјелу, стално апелујући на битност контекста (жанровског, дискурзивног, идеолошког) у којем дјело функционише. Сходно томе, и употреба хронотопа мора се (уосталом, ни сама отвореност Бахтинове идеје хронотопа не оставља други пут) контекстуализовати, тј. објаснити у конкретном контексту опуса који се проучава, дакле, кроз конкретна књижевна дјела на која се примјењује, или, боље рећи, кроз која се објашњава, прецизира, идејно бруси.

„Нема сумње да бахтиновској употреби често недостаје експлицитност и слобода контекста на које смо научени да очекујемо од термина са којима се сусрећемо у научним текстовима. Често се његови термини уводе као резултат низа конкретних примјера, а не путем експлицитних дефиниција, а њихово значење се само постепено открива како расправа напредује и примјери се акумулирају. Другим ријечима, Бахтинови термини се често сусрећу 'у употреби', без експлицитних исказа о правилима која регулишу такву употребу, а безнадежни коментатор који жели да те термине учини поучљивим и научљивим покаткад може једино да понуди добронамјерне парафразе за које се нада да ће покрити што је могуће више терена који је покривао сам Бахтин.” (Scholz 1998: 142–143)

Стога се може рећи да је судбина хронотопа као књижевнотеоријског појма специфична. Није посриједи до краја јасно дефинисан појам, нити код самог Бахтина, а све су прилике ни код бахтинолога, већ је ријеч о назначеној логици која се у аналитичкој пракси прецизира као теоријски концепт. Наравно, тада се поставља питање да ли је онда уопште могуће говорити о јединственом књижевнотеоријском појму хронотопа. Наша је полазна претпоставка: у основи да, као о својеврсној поддисциплини која проучава дијалектику различитих временско-просторних елемената у којима се текст оваплоћује. Свака од тих различитих врста временско-просторне кохабитације захтијева *урањање* појма хронотопа у конкретан књижевни корпус.

У свом раду *Елаборирање хронотопа (Fleshing Out the Chronotope, 1999)*, Џој Ладин апелује да се одустане од примјене хронотопа према правилима изведеним из примјера из Бахтинове студије (која је притом и сама недоречена), те инсистира да се треба усмјерити ка конкретним дјелима и питању вријеме-простора у њима (в. Гвозден 2008: 176). Нема потребе ићи у радикалне резове, али ширина Бахтинове тезе допушта, а све су прилике и захтијева, усмјеравања и одређивања условљена конкретним опусом који се проучава.

Узимајући у обзир жанровски, временски и просторно изузетно разноврсно и комплексно Андрићево прозно дјело, сматрамо да би се управо на њега могла примијенити широко схваћена Бахтинова теорија хронотопа, тј. да би се управо преко Андрићевог прозног опуса могао дати један модел њене примјене који би био апликативан и на књижевна дјела других аутора.

Закључујући теоријски дио овог рада, потцртавамо допринос бахтинолошких студија у нашем истраживању. Осим општег подстицаја и усмјерења која су нам дали сви проучаваоци Бахтинове идеје хронотопа (Морсон, Емерсон, Холквист, Гвозден, Лешић и др.), прије свега потврђујући важност формално-семантичке природе хронотопа, нарочито су нас усмјериле студије Барта Кејнена (у вези са идејом о хронотопима као меморијским схемама) и Габријела Зорана (у вези са односом статичности и динамичности). На трагу закључака које смо донијели уз помоћ њихових истраживања, као и уско андрићолошких студија о хронотопу код нашег нобеловца (о којима ће тек бити ријечи), усмјерићемо се и на конкретну хронотопску анализу Андрићевог прозног опуса.

III ХРОНОТОП И АНДРИЋОЛОГИЈА

III 1. Досадашња истраживања о хронотопу / времену и простору у Андрићевим дјелима

Постоји низ студија које се баве било простором, било временом у Андрићевом опусу. Међутим, у нашем фокусу биће они радови који се баве узајамним односом ове двије категорије, с тим да ћемо се осврнути и на неке од прилога који посматрају само једну од ове двије компоненте, али на начин који сматрамо корисним за наше истраживање. Анализа корпуса радова о хронотопу у Андрићевом опусу показује да многи од њих тематизују питања која смо у теоријском дијелу нашег рада препознали као преовлађујућа у значењском хоризонту хронотопа.

Неки од текстова из ове провенијенције појму хронотопа прилазе доста широко, без јаче везе са Бахтиновом и бахтинолошком традицијом (што, свакако, не утиче на њихов квалитет, али их изузима из корпуса који је нама од веће помоћи). Такав је, примјера ради, текст Марине Токин и Браниславе Васић Ракочевић – *Хронотоп трећег света у роману Травничка хроника Иве Андрића* (2014), у којем се помиње појам хронотопа, али се заправо не улази у бахтинолошку тематику нити у проблематику времена. Фокус је углавном на простору, тј. на Травнику као мјесту између Истока и Запада, простору на којем се сусрећу и конфронтирају различите идеје (в. Tokin, Vasić Rakočević 2014: 579). Оно што видимо као корисно за наш рад јесте наглашавање посебности конкретног простора у хронолошком временском исјечку (Травник, град на размеђи цивилизација), што представља један дио проблематике хронотопа генерално (видјети поглавља II 2. 1. „Хронотоп између стварности и фикције” и II 2. 9. 2. „Простор између статичности и динамизације”), али и код самог Андрића.

Детаљније се појмом хронотопа баве они радови који снажније у обзир узимају обје његове компоненте, и вријеме и простор. Један дио њих вријеме-простором се бави у сижејно-композиционом смислу (блиско теоријским поставкама истакнутим у поглављу II 2. 7. 3 „Фабуларно-сижејни појам времена у роману”). Весна Перић, у раду *Аникино време и Ментов простор: Бахтинови појмови хронотоп и хронотоп сусрета у Андрићевој прози и филмским адаптацијама* (2012), прво се бави појмом хронотопа на општем нивоу, док се кроз средишњи дио рада акценат ставља на транспоновање из једног медија у други и питање хронотопа у том контексту, са освртом на сижејне организације прича и њихових филмских адаптација. Сижејном организацијом бави се и Бранка Брленић Вујић (без позивања на Бахтина), у тексту *Простор и вријеме унутар Проклете авлије* (1981), гдје се пажња посвећује времену и простору у вези са наратолошким категоријама својственим за овај Андрићев роман (прича у причи, вријеме у времену, казивачи, јунаци и сл.), с тим да се ауторка периферно дотиче и теме идејне потке конкретне временско-просторне конструкције (песимизма романа *Проклета авлија*).

И рад Петра Милосављевића – *Хронотоп романа На Дрини ћуприја* (1992) базира се превасходно на фабуларно-сижејном поимању хронотопа. Док просторним компонентама покушава пронаћи Бахтинове иначице (*Травничка хроника* – хронотоп града, *На Дрини ћуприја* – хронотоп моста и сл.), Милосављевић вријеме примарно разматра у смислу историјског хронолошког времена које је у дјелима приказано (нпр. колико вијекова, година траје радња романа *На Дрини ћуприја*), те у сижејним категоријама актуелног и ретроспективног времена (нпр. вријеме у којем је приповједач и вријеме о којем се приповиједа у *Мосту на Жепи*) (в. Милосављевић 1992: 231–232). Међутим, позивајући се на Џацићеве студије о Андрићу, Милосављевић говори и о знаковитој смјени историјских догађаја и понављајуће свакодневице код Андрића, чиме се отвара простор за идејне концепте темпоралности/хронотопа. Ријеч је заправо о истицању малих, *обичних* прича, које су у суштини универзалне, те о пролазности

појединачних егзистенција и трајности створеног умјетничког дјела и сл. (в. Милосављевић 1992: 235–238).

У тексту Владимира Гвоздена *Време, простор и приповедач у Травничкој хроници Иве Андрића* (2022), посриједи је такође тематика формалне, сижејне појавности времена, будући да се говори о акцентованим исјечцима времена на којима дјело почива, док су интертемпорални периоди прескочени; дакле, ријеч је о томе да се у дјелу не казује о свему што се догађа у току временског исјечка, већ само о одређеним, амблематичним сегментима (в. Гвозден 2022: 47, 52). Осим тога, Гвозден се дотиче и временске релативности, говорећи о разлици између тзв. објективног концепта времена и субјективног доживљаја времена. У овом раду не изоставља се из вида ни важност пресијецања временског тока крупним историјским догађајима, као ни присуство цикличних облика временске појавности, попут смјене годишњих доба (в. Гвозден 2022: 49). И овај текст, као и два претходно поменути (Брленић Вујић, а нарочито Милосављевић), наговјештава идејне аспекте временскопросторних комплекса у дјелу, које види као кључне за формирање лика као носиоца идеје: „Апстрактна наративна информација, на пример шта је један човек урадио другом, преображава се у специфичне слике обременење значењем тек унутар нарочитог простора-времена 'Травника'.” (Гвозден 2022: 57).

Дио радова који се баве вријеме-простором/хронотопом код Андрића приступају том феномену као примарно идејном (зачетак ових идеја заправо почива у студијама Петра Џацића, Драгана Јеремића, Станка Ковача и др, о којима ће касније бити више ријечи), блиско теоријским поставкама које смо настојали систематизовати у поглављима II 2. 4. „Хронотоп – представљање и(ли) разумијевање”, II 2. 7. 5. „Идеја времена – идеја о времену” и др. Николај Тимченко, у свом раду *Уметничко и хронолошко време у Травничкој хроници* (1980), испрва се бави формалним, појавним аспектима темпоралности. Осим диференцирања тзв. реалног времена и времена свијета дијегезе, овај аутор, као и Владимир Гвозден након њега, посеже и за питањима релативности доживљаја времена, дистингуирајући реално вријеме (као вријеме независно од доживљаја) и умјетничко вријеме (као вријеме пропуштено кроз сито доживљаја). Ипак, Тимченко, бавећи се конкретно *Травничком хроником*, постепено указује и на саму природу времена као идејног концепта у овом роману, препознајући смјену, тј. наслућује цикличност супротстављену линеарности (в. Timčenko 1980: 358). И Вук Петровић (*Полифонија и хронотоп у Травничкој хроници*, 2014) на пољу хронотопа код Андрића нарочито анализира и проблематизује вријеме, и то управо на идејном плану, апострофирајући супротстављеност линеарног, западњачког концепта времена цикличном источњачком (в. Петровић 2014: 421–424). За нас је нарочито занимљиво то што Петровић оба концепта времена децидирано третира и у контексту опозиције оптимистично – песимистично, дефинишући оба као песимистичне (в. Петровић 2014: 423). Осим тога, Петровић посредно потцртава хронотопичност лика у дјелу, апелујући на вријеме (па и простор) као доживљајне феномене, дакле, као категорије које постоје по лику, а нису априорно задате:

„Време унутар романа не постоји као апстрактна и општа категорија, него искључиво као део доживљаја, који је одређен свим унутрашњим и спољашњим дејствима, и тек се преломљено кроз духовност ликова, дакле, кроз њихову редуковању склону тачку гледања, оно само објективизује и постаје чинилац у образовању семантичке целине романа.” (Петровић 2014: 421)

Гајо Пелеш (*Простор и време у Андрићевим кроникама*, 1981), премда не користи термин хронотоп нити се позива на Бахтина, разматра саоднос историјског и митолошког временског трајања у књижевности (в. Пелеш 1981: 58), те привидне смјене прогресивних и цикличних парадигми. И код Наталије Јаковљеве (*Умјетничко вријеме у дјелима Иве Андрића*, 1981) фокус је на идејном поимању времена, и то у конкретном случају у вези са умјетничким стварањем, чиме се превазилази трагика пролазности и даје облик трајања (в. Јаковлева 1981: 165). Иако Русиња, ни Јаковљева се не дотиче термина хронотопа, нити помиње Бахтина.

Мила Стојнић (*Функционисање времена у прози Иве Андрића*, 1986), као и многи други, испрва такође објашњава модусе предочавања времена у сижејном склопу, дакле, начин на који су појединачне судбине и опште историјско вријеме у трајању од неколико вијекова усклађени у роману у јединствену цјелину. Међутим, са тих сфера, које ми називамо сферама појавног времена, она се усмјерава и на питање онога што ми називамо идејним временом: „Али није реч просто о историчности, већ о тежњи да се сав свет објасни кроз време и у времену.” (Стојнић 1986: 225). Отуда и њена својеврсна формула Андрићевог времена: „догађаји у природи и друштву + људске судбине = време” (Стојнић 1986: 229) иде у прилог поимању појавног времена и простора у којима се, кроз јунака, долази до идејног времена и тако до спознајног карактера хронотопа. Оно што је за нас нарочито важно и корисно јесте и њено анализирање облика у којима се вријеме код Андрића (прецизније, у роману *На Дрини ћуприја*) јавља. Наиме, она истиче три типа: друштвено историјско вријеме, појединачно историјско вријеме и, ослањајући се управо на Бахтина, епско вријеме (в. Стојнић 1986: 225), које се може дефинисати као митско вријеме.

Станислава Вујновић, у раду *Хронотоп летовања на југу код Андрића и Мана (на примеру: Смрт у Венецији и Летовање на југу)*, из 2004, доноси низ закључака значајних за наше истраживање, нарочито у погледу трасирања односа вријеме – простор – свјетлост у Андрићевом дјелу. Вујновић раздваја употребу појма хронотопа као историјскопоетичког, жанровског феномена од хронотопа као просторно-временског јединства које обликује јунака и које носи одређено значење. Њено разликовање појма хронотопа на појавној и на метафоричкој равни (в. Вујновић 2004: 241) одговара разлици између просторно-временске појавности и онога што та појавност доноси на идејном плану. На тај начин хронотоп се на идејном нивоу доживљава као начин да се, кроз просторно (морски простор на југу) и временско (вријеме топлог, осунчаног љетњег дана – дакле, појавно временско), визуелно конкретизују најопштија и најзахтјевнија питања егзистенције, тј. људског постојања (в. Вујновић 2004: 229), дакле питања времена као идејне категорије. Овим својим радом, тј. успостављањем *хронотопа летовања на југу* (израженог јаким појавним опозицијама: сјевер – југ) и још *ширег хронотопа одласка из устаљених оквира*, ауторка трасира пут идеји пантеистичког хронотопа код Андрића.

Тихомир Брајовић (*Андрићев хронотоп*, 1993) у овом раду, на корпусу *Травничке хронике*, *Проклете Авлије* и *На Дрини ћуприје*, посматра просторе Андрићевих романа као врло прецизиране, ограничене и периферне (стијешњеност између планина, окруженост затворским зидинама и сл.), али и изузетно транзитне (в. Брајовић 1993: 71–73). Динамизација коју транзитност доноси, уводи питање времена. Вријеме које сагледава Брајовић вријеме је широког потеза и примарно се тиче идеје времена, те је ријеч, барем када су посриједи ова три романа, о препознавању „двоструког концепта времена код Андрића” (Брајовић 1993: 77). Брајовић, на трагу Дедијерових запажања (*Књижевност и историја у тоталитету историјског процеса*) о утицају француских аналита (Анри Бер, Лисјен Февр, Марк Блок, Фернан Бродел) на Андрићево стваралаштво, говори о овим двама поимањима времена, као о времену „кратког” и времену „дугог” трајања (терминологија Бродела): „На једној страни је свјетскоисторијско, 'површно-промјенљиво' вријеме које зависи од таштине политичких дешавања и појединаца, а на другој – 'непромјенљиво', трајно поновљиво вријеме надисторијске или неисторијске категоријалности.” (Брајовић 1993: 77) Тако би вријеме кратког трајања било историјско, прогресивно, стално еволуирајуће вријеме, док би вријеме дугог трајања било циклично, суштински непрогресивно, немодификујуће вријеме. Брајовић говори о Андрићевом увођењу свјетскоисторијског времена на позорницу малог, провинцијалног, скрајнутог топоса његових романа, гдје се актуелна историја јавља као одјек у тим малим свјетовима: „Могло би се рећи да је Андрићева особеност управо ово спајање у којем се у незнатном, ограниченом и маргиналном простору као структуралном средишту самјерава глобално, свеисторијско вријеме.” (Брајовић 1993: 74) Дакле, историјском времену, великим

догађајима чији се одјек осјети и у топосу провинцијског, супротставља се код Андрића непромјењиво, трајно вријеме, блиско цикличном митолошком поимању времена, а својствено специфичном топосу, и у историјском (простор *турске* Босне) и у географском смислу (стијешњени простор, простор на размеђи). Овим својим текстом Брајовић је, на опусу Иве Андрића, дао највећи допринос третману хронотопа као идејног концепта.

Будући да смо се до сада бавили радовима који су се кретали од појавности ка идејности темпоралности код Андрића, потребно је обратити пажњу и на оне текстове који су допринијели разрјешавању другог великог питања хронотопа: нивоима употребе овог појма (о чему смо претходно говорили у поглављу II 2. 10. „Нивои употребе термина хронотоп”).

У већ помињаном раду Станиславе Вујновић (*Хронотоп летовања на југу код Андрића и Мана*, 2004), конкретан хронотоп препознаје се као хронотоп двојице аутора који, шире гледано, припадају истој епохи, те се на тај начин хронотоп доживљава као општетеоријска категорија примјењива не само у дијахроном компаративном приступу, већ и на синхроној, општекњижевној аналитичкој позорници. Штавише, Вујновић тај хронотоп препознаје и у неким другим дјелима тих аутора (Манови *Смрт у Венецији* и *Марио и мађионичар*, Андрићева *Жена на камену*), те га слободно, за потребе конкретног рада, именује: *хронотоп летовања на југу* (упоредити са раније помињаним, а излишним, Милосављевићевим наканама да хронотопима Андрићевих романа нађе имена у Бахтиновој студији).

Осим синхроне употребе хронотопа и слободе именовања хронотопа, Вујновић почиње говорити и о хијерархијском односу хронотопа различитих опсега. Наиме, она препознати хронотоп летовања на југу доводи у хијерархијски саоднос са хронотопима који су шири, дакле, изнад њега (хронотоп одласка из устаљених оквира, како она назива тај општији хронотоп), али и са хронотопима који су ужи, који се налазе унутар хронотопа летовања на југу (хронотоп сусрета, хронотоп пута) (в. Вујновић 2004: 229–235). Иако Вујновић поставља, и оставља отвореним, питање о томе како се хијерархијски шири хронотопи односе према мањим хронотопима, да ли их апсорбују или их поништавају¹³, нама се чини да се одговор крије у њеним претходно изнесеним закључцима: иста идејна основа уклапа мање хронотопе у веће; различита идејна основа чини их супротстављеним. Слично претходном, Вујновић се пита и слjedeће: Уколико је јунак хронотопичан, којим је он хронотопом одређен, ужим или ширим? Будући да се бави двjема приповијеткама Мана и Андрића, она закључује да су јунаци двоструко хронотопични и ужим хронотопом сусрета (с морем, љепотом) и ширим хронотопом летовања на југу (в. Вујновић 2004: 239). И у овом случају исправним се показује закључак да је идејна потка та која одређује симфонију или дихотомију хронотопа у хијерархијској скали. Будући да су у датим случајевима и ужи и шири хронотоп у служби креирања истог јунака као носиоца исте идеје, они су у сагласју и јунак је хармонично обликован и једним и другим хронотопом.

Питањем хијерархијског односа хронотопа на примјеру Андрићеве прозе нарочито се позабавио Корнелије Квас у раду *Зеко: поетика простора* (2022). Наиме, осим што потцртава чињеницу да хронотопи обликују јунака у дјелу (в. Квас 2022: 305), тј. идејни контекст, у конкретном случају, „Борбени дух Београда за време немачке окупације” (Квас 2022: 306), за нас је кључно Квасово прецизирање релација мањих и већих хронотопа, будући да се (осим дјелимично Станиславе Вујновић) том проблематиком хронотопа на примјеру неког Андрићевог дјела, колико је нама познато, још нико није бавио.

¹³ „Посебно је питање да ли оквирни хронотоп приче само укључује оне мањег обима, као што тврди Бахтин, или долази до контаминације свих мањих хронотопа од стране најширег, тј. оног који даје уметничко јединство неког дела. То је проблем који захтева проверу и истраживање на много већем броју прозних врста [...]” (Вујновић 2004: 235)

Како истиче Квас, већи хронотопи су они хронотопи који „усмеравају сиже и пресудно утичу на карактеризацију јунака приповедног дела, градећи на тај начин његов смисао” (Kvas 2022: 307), што потпуно потврђује наше закључке изнесене у поглављу II 2. 10. 2. „*Мотивски хронотопи*”. Дакле, велики хронотоп је широко сагледан временско-просторни пресјек који, преко својих појавних аспеката, формира јунака и смисао, идеју дјела. Мањи хронотопи пак улазе у састав већих хронотопа и чине „просторновременске пресеке важне за развијање сижеа” (Kvas 2022: 307). Дакле, идеја и карактер јунака формирани су већим хронотопом, док су мањи хронотопи временско-просторни комплекси који се мозаички уклапају у већи, потврђујући његов смисаони тоталитет. Тиме се опет враћамо на ранији закључак, образложен и у теоријском дијелу нашег рада, како је идејна компонента та која уређује односе између хронотопа различитих нивоа.

Осим тога, Квас, разматрајући питање жанровског одређења конкретне приповијетке (*Зеко*), већи хронотоп, сасвим на Бахтиновим начелима, види као примарно романескну форму, која на бази приповијетке остаје недовољно развијена. То нас упућује на размишљање о Андрићевом приповједачком опусу као о низу развијених мањих хронотопских дјела која се усмјеравају ка ширем хронотопском јединству, што ће свакако бити сфера истраживања којој у аналитичком дијелу нашег рада треба посветити посебну пажњу. На основу прегледа помињаних радова може се утврдити да се и досадашња проучавања Андрићевог опуса у вези са временом, простором, вријеме-простором и хронотопом дотичу неких од кључних проблема овог Бахтиновог појма које смо разматрали у теоријском дијелу нашег рада. У том смислу највише препознајемо аналитичка кретања у оквиру теоријске проблематике коју смо изложили у поглављима: II 2. 4. „Хронотоп – представљање и(ли) разумијевање”, II 2. 7. „Темпоралност – типови времена код Бахтина”, II 2. 9. „Простор” и II 2. 10. „Нивои употребе термина хронотоп”.

Највећи дио радова хронотопа се дотиче у контексту временске појавности. Неки од аутора баве се историјским, хронолошким опсезима времена у дјелима (П. Милосављевић, К. Квас), велики дио њих сижејном организацијом времена и простора у дјелу (В. Перић, Б. Брленић Вујић, П. Милосављевић, В. Гвозден, М. Стојнић), а неки и временском релативношћу (Н. Тимченко, В. Гвозден). Међутим, у већини радова, аспекти временске појавности (хронолошког фабуларног опсега, сижејне организације, питања релативности) усмјеравају се ка временској идејности, тј. показује се како појавност хронотопа оваплоћује идејни аспект дјела. Тако добар дио ових радова (Б. Брленић Вујовић, В. Гвозден, Н. Тимченко, В. Петровић, Г. Пелеш, М. Стојнић, Т. Брајовић), углавном они који се баве Андрићевим хроникама, указују на смјену цикличног и прогресивног времена, што је феномен који на бази елемената појавности (временскохронолошке, сижејне, релативистичке) постаје носилац кључних идеја које су и саме хронотопичне, будући да се тичу човјекове егзистенције у простору и времену. Тиме се кроз ове радове (К. Квас, В. Петровић, М. Стојнић) у више наврата поентира идеја о јунаку као суштинском продукту конкретне хронотопске организације времена и простора.

Када је ријеч о спацијалности, поменути радови посвећују пажњу различитим аспектима ове хронотопске компоненте. Тако се указује на потенцијал конкретних историјско-географских топоса (Токин, Васић Ракочевић), семантички обременених просторних опозиција (С. Вујновић), као и на питања статичности, динамичности и транзитности (Т. Брајовић).

За нас је нарочито важна чињеница да радови који се баве хронотопом код Андрића препознају одређене шире идејне хронотопске цјелине на којима ће се базирати и аналитички дио нашег рада. Ту прије свега мислимо на оно што бисмо могли назвати песимистичким хронотопом (Б. Брленић Вујић), стваралачким хронотопом (Н. Јаковљева), ангажованим хронотопом (К. Квас) и пантеистичким хронотопом (С. Вујновић). Важност потврде ових семантичких поља код поменутих аутора биће видљива када пређемо на конкретну анализу Андрићевог опуса.

Један дио радова (С. Вујновић, а нарочито К. Квас) усмјерио се и ка питању хронотопске хијерархије, гдје се могу ишчитати закључци који оправдавају наш раније успостављен став о томе да идејни аспект хронотопа регулише однос између мањих и већих хронотопа, доводећи их у комплементаран или пак супротстављен однос. Осим тога, указује се (К. Квас) и на питање односа приповиједака и романа у вези са хронотопима ужег и жирег опсега, што отвара простор за нашу предстојећу анализу хронотопа на релацији: приповијетке – збирке приповиједака – недовршени романи – верижно организовани романи – романи чврсте композиције у Андрићевом опусу.

III 2. Хронотоп и временско-просторно-свјетлосни комплекси у Андрићевој прози

Андрићево дјело вишеструко је захвално за проучавања хронотопске врсте. Већ летимични преглед показује како многи наслови Андрићевих дјела или дијелова дјела носе временске, просторне или свјетлосне детерминаторе (*Немири од дана, Немири од вијека, Травничка хроника, Брегови, На Дрини ћуприја, Проклета авлија, Ђерзелез у хану, Ђерзелез на путу, Ђерзелез у Сарајеву, На сунчаној страни* и др.). У науци је одавно примијећено како у Андрићевој прози „архетипски, универзални симболи – као што су годишња доба, сунце и вода, са својим наслеђеним, древним асоцијацијама процвата или усахнућа живота – понављају се и варирају као лајт-мотиви, окупљају се у гроздове у којима снажно дејствују један на другог, и то је заправо основна стилска тајна уметничког простора ове приче.” (Koljević 1983: 91) Такво гледиште сасвим потврђује наше поставке о архетипским појавним временско-просторно-свјетлосним елементима који, идејно усмјерени, креирају јунака као хронотопичну појаву.

Уосталом, и сам Андрић је, на врло бахтиновски начин, експлицитан у томе да су временско-просторни елементи у којима се формира јунак кључни у функционисању његових дјела:

„[...] треба имати на уму и то да је време у мојим приповеткама и романима једно од главних лица, да простор није потиснут у други план, да сам многе грађевине смештао у седиште радње. Мене је већ у самом почетку књижевног рада заокупљала мисао: како приказати човека у времену које се креће као живи организам, и у простору без оне статичности коју сам намеће слици, искључујући посматрача из ликовног дела.” (Jandrić 1982: 189)

Након што смо се позабавили теоријским основама Бахтиновог/бахтинолошког појма хронотопа, те указали на досадашња хронотопска (временско-просторна) истраживања Андрићевог опуса, у аналитичком дијелу рада циљ нам је, на основу свега претходно поменутог, одредити природу просторно-временско-свјетлосних комплекса у Андрићевом опусу, те одговорити на питање у којој мјери су ти комплекси хронотопи у Бахтиновом/бахтиновском/бахтинолошком смислу.

Наиме, наша је хипотеза да у Андрићевом опусу, у различитим дјелима и у различитом обиму, постоје широко распрострањена неколика, условно речено, просторно-временско-свјетлосна макрокомплекса, који, формално-идејно, почивају, сваки на свој начин, на специфичном устројству компонената простора (вертикалним и хоризонталним, централним и периферним), времена (цикличности насупрот прогресивности) и свјетлости (свјетлост насупрот таме), а све у служби идејног концепта свијета и људске егзистенције у њему, концепта који је у Андрићевом опусу или песимистички или оптимистички усмјерен.

Сходно томе, наш ће задатак бити да укажемо на формалне хронотопске аспекте (хронолошке, сижејно-композиционе, а нарочито појавне) и њихов потенцијал порађања идејних хронотопских вриједности. Претпостављени устаљени обрасци формалне појавности и

кроз њу пројављене идејности водиће нас, наша је претпоставка, ка препознавању тих ширих образаца, макроструктура које чине неколико доминанти Андрићевог дјела.

Дакако, такво истраживање доводи нас до питања хронотопске хијерархије, тј. односа хронотопа и жанра. На основу досадашњих радова о хронотопу код Андрића, као и опсега самог појма хронотопа у књижевнотеоријској пракси, поставља се методолошко питање: Да ли се, у вези са овим проблемом, бавимо хронотопом жанра (нпр. хронотоп *На Дрини ћуприје*, хронотоп *Летовања на југу* и др.), хронотопом жанра унутар жанра (нпр. поглавље „Костак Ненишану” у *Омерпаши Латасу*), хронотопом конкретног локалитета (нпр. Сарајево, Травник) у једном или у више дјела тог аутора, хронотопом општег локалитета (нпр. ријека, бријег и сл.) у једном или у више пишчевих дјела, хронотопом одређеног временског исјечка (нпр. хронотоп 1878, хронотоп заласка сунца), хронотопом радње, акције (нпр. хронотоп силаска) и сл?

Наиме, Андрићев прозни опус углавном је формиран на принципу доминације приповиједака које се у више случајева уланчавају у мање или више кохерентне натцјелине (верижне збирке или романе), с тим да постоје и романи јаке композиције (*Травничка хроника*). Сходно томе, настојаћемо посматрати прозу у цјелини, те покушати открити да ли, и у којој мјери, у којим конкретним дјелима, постоје различити хронотопи који доминирају, рецимо у приповијеткама, а који у романима, или пак у одређеним приповијеткама или одређеним романима. Притом, имајући у виду ширину појма хронотопа, не треба бјежати од могућих преклапања, тј. од појаве да аутономна поглавља-приповијетке припадају једном временско-просторном комплексу, а да роман као цјелина еманира други вид хронотопа, или пак да се у роману јаке композиције (нпр. *Травничка хроника*) сучељавају хронотопи различитих квалитета.

Овдје, методологије ради, треба скренути пажњу и на жанровску флуидност дијела Андрићевог опуса. Тако се може уочити сличност између његове лирике и медитативних записа, есеја (нпр. *Разговор с Гојом*, *Тренутак на Топлој*)¹⁴ и приповиједака, есеја и записа (опет *Разговор с Гојом*), лирике и приповиједака (нпр. *Летовање на југу*). Исто тако, роман *На Дрини ћуприја*, и сам сачињен од аутономних поглавља, има коријене у многим ранијим Андрићевим приповијеткама (*Рзавски брегови*, *Мост на Жети*, *Љубав у касаби*, *Ђоркан и Швабица*, *Мила и Прелац*), али и есејима (*Мостови*). Неријетко су сегменти *Знакова поред пута*, па и одређени записи у *Свескама*, заправо читаве фикцијске минијатуре или фрагменти. Есејистички дискурс каткад провијава кроз пасаже романа *Травничка хроника* или *На Дрини ћуприја*. Неке приповијетке могле би се замислити и као дио романа, нпр. *Ђоркан и Швабица* као дио романа *На Дрини ћуприја*.

Постављајући хипотезу о специфичним просторно-временско-свјетлосним комплексима код Андрића, неопходно је теоријски разложити сваку од компоненти ове синтагме: хронос (вријеме), топос (простор) и свјетлост. Прије тога, треба одредити на који начин и с којим циљем тако специфични комплекси профилишу јунаке Андрићевих дјела.

III 2. 1. Хронотоп и идејна доминанта

Према Бахтиновој поставци, јунаци као носиоци одређених идеја (ликови-идеје) неминовно су одређени хронотопом. Имајући то у виду, неопходно је разложити у каквој је функцији сваки од великих Андрићевих просторно-временско-свјетлосних комплекса с обзиром на човјекову егзистенцију у тако конципираном свијету приче.

¹⁴ „То је један од оних текстова у коме су се књижевне врсте тако укрстиле да је подеснији за илустрацију динамичког односа међу врстама, неголи за класификацију и опис неког 'обрасца'.” (Делић 2017: 102)

У научној литератури (Кораћ, Јеремић, Џацић и др.) већ је препознат Андрићев веома изражени песимистички концепт свијета и човјекове судбине у свијету. Иако песимизам није једина компонента односа према свијету и егзистенцији у Андрићевом опусу, ми претпостављамо да је Андрићев најраспрострањенији макрокомплекс визуелизација таквог погледа на свијет.

Насупрот тога, други временско-просторно-свјетлосни концепт функционише у Андрићевом дјелу у оптимистичком контексту људске егзистенције, будући да „одбрану од животних зала, пропадања и смрти Андрић види у природи и великим дјелима човјековим” (Селимовић 1979: 4). Стога афирмативно ангажовање свјетлосно-просторно-временских елемената претпостављамо у пантеистичком и стваралачком идеалу. Наиме, појединачној трагици пролазности супротставља се у Андрићевом опусу вјечност трајања свијета и живота у њему:

„Негација индивидуалитета, она није и негација самог бића: као целина, живот остаје нетакнут, неокрњен; разрешена својих сопствених окова, ослобођена свог идентитета, индивидуа учествује, само у другачијем облику, и даље у њему.” (Ostojić 1977: 283)

Дакле, с једне стране трагика личне егзистенције, с друге, вјечност трајања цјелине; као конклузија јавља се или неподношљивост таквог индивидуалног губитка, или, помирујуће, проналазак смисла у утапању личног у цјелину пантеистичког. Такође, елементе простора, времена и свјетлости, активирани у симбиози, претпостављамо и у дјелима и етапама Пишчеве ангажованости (како у вези са идеалима Првог свјетског рата, тако и у вези са политичком ангажованошћу након Другог свјетског рата), и овдје у служби позитивне концепције егзистенције.

III 2. 1. 1. Песимизам

Критика Андрића препознаје као писца „са потпуним и песничко-филозофски заокруженим виђењем света” (Џацић 3 1996: 252). То виђење није искључиво песимистично, али је песимизам, када је ријеч о појединачној људској егзистенцији на земљи, у историјском току, Андрићева несумњива доминанта. Таква слика свијета није уопште случајна у Андрићевој прози и генерално у европском духу 20. вијека:

„Идеја напретка, која је подразумијевала да се оно 'после' може објаснити оним 'пре', разбила се о подводне гребене 20. века, када су распршене наде и заблуде на којима је мирно пловила током 19. века.” (Ožе 2005: 27)

Сходно томе, таква детерминанта може се назвати „историјским песимизмом” (Караулац 2006: 13). Овим конкретним питањем Андрићевог дјела бавило се више проучавалаца, али смо мишљења да је најбољи суд о томе дао Станко Кораћ у својој књизи *Андрићев романи или свијет без бога*, као и Петар Џацић и Радован Вучковић у својим студијама о нашем нобеловцу. Страх од збивања у свијету, трагика човјекове изложености том необјашњивом и неминовном току, неугода и неизвјесност; појединац изгубљен у колективу у којем мора да егзистира, у сталном сукобу разума и нагона (в. Когаћ 1989: 14, 15, 17), неке су од црта романа 20. вијека које и Андрић уграђује у своје дјело. Такав поглед на свијет дио је егзистенцијалистичке мисли, како у филозофији (гдје се уз Андрићево дјело највише веже утицај Сјерена Кјеркегора (в. Џацић 3 1996: 204–206)), тако и у књижевности 20. вијека (в. Џацић 3 1996: 277). Једноставно, „ствари овога свијета у њиховој историјској констелацији не стоје добро. Зато сви Андрићеве ликови који размишљају или интензивније осјећају, налазе зло као сталан и моћан елемент стварности у којој живе.” (Когаћ 1989: 16) Иако је претјерано рећи да „сви Андрићеве ликови који размишљају или интензивније осјећају” на свијет и егзистенцију гледају тако

песимистично, нема сумњи да је такав тип јунака претежан у репертоару Андрићевих ликова; ријеч је о кјеркегоровском схватању о „модерном човеку као бићу у ћорсокаку” (в. Вучковић 2011: 131).

Концепт митског доживљаја свијета (један од типова времена које Бахтин истиче – поглавље II 2. 7. 5. „Идеја времена – идеја о времену”) критичари виде као идеалан за приказивање трагике људске судбине:

„Коришћење митских и легендарних аспеката људског историјског искуства, карактеристично за модерну прозу, у Андрићевом делу је најуспешније и најдоследније изведено у приповеткама у којима се најјасније испољавају Андрићева песимистичка расположења и његова склоност трагичком виђењу.” (Јеремић 1993: 202)

Иако доминантан, ми ћемо показати да није једини; митски доживљај времена и свијета може бити и афирмативан.

Свијет таквих јунака Андрићевог опуса толико је огрезао у зло јер искључује Бога, а будући да нема Бога, егзистенција се пројављује као бесциљна, несврховита:

„Зато што нема бога зло изгледа свемоћно и свуда присутно, оно постаје видљивије и директније угрожава човјека. [...] Ако свијет нема господара, онда нема никакве силе која би ограничавала зло. [...] Због свега тога у Андрићевим романима свијет ће се структурирати без бога а са злом, страхом, бригом, тјескобом и смрћу.” (Кораћ 1989: 20, 21)

Савршенство је у таквом свијету привидно, хармонија краткотрајна, дух немоћан, страст деструктивна, а зло, страх и неслобода општи и свеобухватни (в. Џацић 3 1996: 272–273, 278). Такав песимизам сав је имагинизирани временско-просторним динамизмом:

„Осећање трагичног, такође, везује се за Андрићеве личности, просторе, времена, а његово присуство одређује сан, чежњу, путовања, визију, као знак за срећу, љубав, трагање, лепоту. Андрићеве личности нису срећне, оне само сањају 'сан о срећи', лепоте и љубави нема, већ се доживљавају као визија и чежња, а човекова путовања завршавају се трагичним осећањем живота и узалудношћу трагања за смислом.” (Петровић 1994: 95)

Андрић је „компоновао своје романе као хронике о изгубљеном и беспомоћном појединцу коме је свијет мрачан и несхватљив простор. Ова слика изгубљеног појединца у времену и историји, то је покушај да се онтолошко питање егзистенције преведе у чулно-сликовиту конкретност.” (Кораћ 1989: 19) Осим што треба додати да овакву интенцију препознајемо не само у романима, већ и у низу приповиједака и других Андрићевих текстова, неопходно је указати и на Кораћево навођење категорија простора и времена у контексту онтолошког питања које Андрић настоји књижевно визуелизовати.

Кораћ аналогично овакве Андрићеве интенције види у Јасперсовом појму граничних ситуација:

„Има таквих ситуација које су у својој суштини непроменљиве, чак и када њихова тренутна појава добије други вид и кад се њихова победоносна моћ скрије веловима: морам да умрем, морам да патим, морам да се борим, подређен сам случају, неизбежно се заплићем у кривицу. Те основне ситуације нашега постојања називамо *граничним ситуацијама*. То значи да су то ситуације преко којих не можемо прећи, које не можемо изменити. То што постајемо свесни тих граничних ситуација, после чућења и сумње, представља дубљи извор

филозофије.” (Јасперс, *Филозофија егзистенције*, Београд, 1967, цитирано према: Korać 1989: 24)

Овакав филозофски концепт одговара песимистичкој слици коју ми примјећујемо код Андрића, уз посебан акценат на Јасперсову опаску да су те ситуације непромјењиве „чак и када њихова тренутна појава добије други вид”, што ће бити нарочито примјетно у конфронтацији историјског и цикличног концепта времена у хронотопу који примјећујемо у Андрићевом опусу, а у којем ће циклично вријеме увијек тријумфовати, аналогно Јасперсовим аналогним ситуацијама и њиховој „победоносној моћи”, односно Кјеркегоровом *вјечитом понављању* (в. Џацић 3 1996: 236), тј. Ничеовом концепту *повратка истог*, који такође провијава Андрићевим дјелом (в. Џацић 3 1996: 141). Свијет је, у свом историјском току, „неразмрсиво клупко добра и зла” (Џацић 3 1996: 176).

Човјек је осуђен да неминовно егзистира у таквом стању, са сталном надом, „али оно што би нада могла обећати неће никада бити угледано” (Korać 1989: 28). То ће бити оквир у којем ће битисати јунаци оспољени доминантним, песимистичним временско-просторно-свјетлосним концептом. С друге стране, наш је задатак указати и на одступања од таквог свјетоназора, што се манифестује у другим комплексима које препознајемо.

III 2. 1. 2. Оптимизам

Чињеница да Андрићева једина преокупација није песимизам људске егзистенције, већ да су присутни и обзори оптимизма, одавно је примијећена и подвучена у андрићологији (в. Bandić 1963: 10 и др.). Према нашем мишљењу, три су типа оптимистичког усмјерења код Андрића: циклични оптимизам стварања, прогресивни, ангажовани оптимизам и пантеистички оптимизам.

Прогресивни оптимизам приписујемо младалачком заносу и вјери у историјске промјене након Првог свјетског рата, те психолошкој рационализацији и прилагођавању комунистичком режиму након Другог свјетског рата. Тај комплекс идејно је најплошнији, али истовремено веома интересантан у погледу хронотопске анализе.

Пантеистички оптимизам и оптимизам стварања далеко су дубљи и промишљенији концепти Андрићеве прозе. Идејно гледано, осим друштвене ангажованости, песимизму појединачне људске егзистенције у свијету код Андрића се супротставља оптимизам свјетске егзистенције, изражен у два вида у контексту вјечног трајања у циклусу: у виду стваралачке дјелатности, најдоминантније изражен кроз топос моста (али и топос турбета и сл.), и у виду феномена мора (као симбола краја пута и трагања, као откривења иза свих брда, планина и препрека). Таква два хронотопа имају својеврсно метафизичко усмјерење, будући да људска егзистенција у таквом хронотопу не долази до задовољења својих земних жеља, већ се изван субјекта, у „сталним стварностима света” (Џацић 3 1996: 185) – трајању, колективној сврси и љепоти топоса (моста, мора и сл.) види својеврстан смисаони циљ неупитно трагичне појединачне људске егзистенције.

„Понирући у прошлост, да би хаос свог времена заглушио хаосом прошлог, Андрић је тежио идеалу сталности и реда, негацији хаоса свог времена, и не налазећи узорак те сталности ни тог реда, покушао је да га сам заснује. Покушао је да изрази везу 'бесkonaчног' са коначним, да путем те везе уздигне 'коначно' до смисла.” (Џацић 3 1996: 225)

Таква дихотомија ова два веома слична типа хронотопа подсјећа на кјеркегоровску дихотомију: с једне стране страх и бесмисао индивидуалне егзистенције, а с друге метафизички апсолут (в. Вучковић 2011: 133, 134), који код Андрића није у Богу, већ у пантеистички доживљеним

природним топосима (прије свега море) или пак етичко-умјетнички потентним топосима људског стварања – мост, турбе, чесма и сл. (изнуђеним, ангажованим поратним приповијеткама, као што смо већ поменули, смисао даје неупитни друштвени прогрес). Изнад перманентног човјековог пада ипак се пројављује нека општа хармонија која, у свом трајању и свом благотворном дјеловању на човјека, надилази његову несумњиво трагичну појединачну егзистенцију.

Дакле, када је ријеч о пантеистичком оптимизму, кјеркегоровска дихотомија између песимизма егзистенције и вјерског заноса, код Андрића се осликава у трагици појединца, чему писац супротставља, испрва (у раним лирским дјелима) Бога, а када тај апсолут ишчезне, други апсолут – пантеистички смирај у цјелини трајања живота. Уколико цивилизацијског императива више нема у историјском прогресу, будући да се у 20. вијеку постојано зацарила „сумња да је историја носилац икаквог смисла” (Оже 2005: 27), њега мора бити у нечему другом, дакле, у пантеистичком миру. То није вјера у загробни живот, то је вјера у живот који се појединачно осипа, али колективно обнавља (в. Џацић 3 1996: 229); то је нешто што су андрићолози већ дефинисали као „специфичну метафизику без Бога” (Џацић 3 1996: 269):

„Као што каже Хераклит, људи се не слажу са разумом који влада васионом, а са којим су непрестано у вези, јер ако земља постане вода, то је земљина смрт, као што је за воду смрт ако постане ваздух, за ваздух ако постане огањ, за човјека ако постане земља, док је за целину света то само илустрација закона о неуништивости и претворљивости материје. То је тачка у којој се сукобљава космогонијска припадност и релација света и теогонијска коначност човекова, где се разилазе материје и ум, психологија и физика, свест и свет.” (Pervić 1977: 129)

Вјечност природе манифестује се простором: „Бог више није хришћанско-монистички стваран према човековом лику као његова света инкарнација, већ је дат као анимистичко-пантеистичка сила која пребива у свему, а инкарнира се најбоље у неким облицима што својим достојанством буде илузију нечег вишег, лепшег и надстварног.” (Вучковић 2011: 151) Такву улогу могу играти облици природе: брегови, шуме, море: „У некој врсти еуфорије духа појединачно се растапа у универзуму, постаје једно с њим у митском трајању светлости, сјаја, лепоте и духа.” (Vučković 1977: 166)

Осим пантеистичког оптимизма издвајамо и стваралачки оптимизам, који доводимо у везу са стварањем као залогом, наканом вјечног трајања, што је, кроз идеју умјетничког стварања, памћења, задужбинарства, веома изражено у Андрићевом опусу. На том пољу кључну улогу играће топос моста.

III 2. 2. Вријеме код Андрића

У анализи времена у жанровима које је дијахроно проматрао (грчки роман, римски роман, ренесансни роман и др), Бахтина првенствено интересује вријеме у роману у односу на, условно речено, реално вријеме, његов каузалитет, вјеродостојност, те прати како роман, кроз вијекове, од непрогресивног, пасивног времена античког позногрчког романа, преко римског романа, Раблеа, па до Гетеа и Русоа, иде ка времену раста, миметичном, реалистичном (*стварном, натуралистичком*) времену. Свијет Андрићеве прозе, у основи базиран на реалистичким поставкама, има миметички однос према времену. Вријеме је код Андрића, на први поглед, неупитно прогресивно. Догађаји се смјењују, вријеме пролази, једни фактори нестају са историјске сцене, други се појављују и сл. Међутим, Андрић у таквом временском кретању примјећује одређене закономјерности, тј. суштинско понављање функција (судбина, догађаја) које, као такве, чине једно бескрајно циклично временско трајање. Како је сам Андрић говорио: „За мене су будућност, садашњост и прошлост делови једног бескрајног времена у

коме оно што ми зовемо прошлошћу постаје зачас садашњост или будућност – и обратно!” (Јандрић 1982: 53) Сходно томе, у фокус нашег истраживања долази не вријеме у свом *објективном* протицању, већ доживљај времена (аутора, наратора, лика, читаоца у коначници), у садејству са појавношћу вријеме-простора и уз свеприсутност свјетлосне компоненте. Другим ријечима – хронотопи у својим разгранатим хијерархијским односима и релацијама између појавног и идејног.

Имајући све претходно наведено у виду, када је ријеч о темпоралној компоненти, у Андрићевом опусу, а на бази Бахтинових типова времена (поглавље II 2. 7. „Темпоралност – типови времена код Бахтина”), препознају се два доминантна типа времена:

- 1) прогресивно, историјско, линеарно вријеме и
- 2) циклично, митолошко вријеме.

Такву дихотомију одавно су већ препознала андрићолошка истраживања: „На једној страни је свјетскоисторијско, 'површно-промјенљиво' вријеме које зависи од таштине политичких дешавања и појединаца, а на другој – 'непромјенљиво', трајно поновљиво вријеме надисторијске или неисторијске категоријалности.” (Брајовић 1993: 77) Слично истиче и Драган Јеремић: „Код Андрића постоје два историјска тока: један састављен од обичних збивања, релативан и стално променљив, а други, као нацрт по којем се све одвија, апсолутан и стално поновљив.” (1979: 145). Корнелије Квас такође потцртава како се код Андрића митско осјећање безвремености прекида увођењем историје у причу (в. 2016: 226).

И један и други концепт времена може (истина, у различитом опсегу код Андрића) бити носилац било афирмативног, било песимистичког одређења свијета и егзистенције у њему. Другим ријечима, вријеме је двојако и у линеарности (трагика пролазности – оптимизам прогреса) и у цикличности (понављање трагике – пантеистичко утапање појединачног у вјечној цикличној пуноћи цјелине).

Циклични, митолошки концепт времена видимо као детерминишући у више просторно-временско-свјетлосних комплекса Андрићевог опуса. Притом, он је визуелизован управо специфичним просторним координатама и аспектима свјетлости. Индивидуалац, који је у центру овако препознатог Андрићевог хронотопа, најчешће се не дефинише прогресивном историјом. „Оно што спада у сферу онтолошке бриге појединца углавном је истоветно у различитим тачкама историјског времена.” (Кораћ 1989: 31) Циклични концепт времена биће, претпостављамо, одлучујући у више Андрићевих мегакомплекса: као песимистичан у *континенталном хронотопу* (будући да неумољива репетиција трагике аболтира пропламсаје наизглед афирмативног историјског времена), и као афирмативан у *пантеистичком хронотопу*, најчешће хронотопу мора, те стваралачком хронотопу (гдје се танатосу, рушитељском принципу историјског времена, супротставља стваралачки принцип који се, као тежња, циклично обнавља).

У дефинисању претпостављеног специфичног хронотопа свјетлости у Андрићевом опусу прво је потребно дефинисати његову временску компоненту. Дакле, као што смо рекли, у Андрићевом опусу препознају се два концепта времена: концепт историјског и концепт митолошког времена. Уступање линеарног, прогресивног времена пред митолошким, цикличним, појава је неријетко присутна у књижевности 20. вијека (в. Џацић 1 1995: 44), а кореспондира и са одређеним филозофским концептима, попут Ничеовог концепта вјечног враћања (в. Џацић 3 1996: 236) или Кјеркегорове филозофије понављања, која је у одређеној мјери утицала на Андрића (в. Вучковић 2011: 131). Јасно је да прелазећи у причу (поготово у фикцију 20. вијека) мит губи многа своја својства, али нема сумње да неки његови аспекти управо у причи, тј. у књижевности добијају свој нови замајац. Наша је теза да је митолошки

конципирано вријеме плодносна подлога за специфични хронотоп у Андрићевом књижевном дјелу и његовој раније помињаној песимистичкој оријентацији.

Кључну литературу за митолошке аспекте Андрићевог дјела чине студије Петра Џацића: *Иво Андрић: есеј, Митско у Андрићевом делу: храстова греда у каменој капији и О Проклетој авлији*. Анализирајући овај феномен у контексту дијахроније митолошких истраживања и неомитологизације у европској књижевности 20. стољећа, Петар Џацић настоји препознати и крајње облике и механизме транспоновања митског у савремено дјело српског нобеловца. Правећи својеврсну условну класификацију пишевог односа према митском, Џацић се доста детаљно бави односом између митског и књижевног/жанровског (однос мит и тзв. једноставни облици), типовима Андрићевог реферисања на народну, усмену традицију (што није примарно интересовање нашег истраживања), односом митских слика и психолошких карактеризација као и питањем митских мотива и каузалности у дјелу. Међутим, за нашу тезу кључни вид Андрићевог односа према миту који Џацић препознаје јесте следећи:

„Митско као извор цикличне организације времена, што је једно од битних обележја неомитологизације у књижевности XX века. Она се огледа и у супротстављању цикличног времена линеарном, у повратности животних облика и стања, понављању ликова и збивања [...]” (Џацић 1 1995: 62).

У Андрићевом миметичком свијету приче мит, па тако и митски концепт времена као један од видова испољавања митског у пишевом опусу, крије се „за фасадом случаја” (Џацић 1 1995: 63), на начин да се у појединачном, конкретном, реалистичком крије митски обојен „кружни карактер људске акције одређен неминовношћу ’вечног понављања’” (Џацић 1 1995: 8). Стога се свако конкретно и појединачно временски зрцали у циклично детерминисаном вјечном, архетипском. Отуда се у такав временски концепт утиснута мимеза свијета приче и може назвати архетипском имагинацијом:

„То је имагинација која види појединачни предмет као наговјештај једне више општости. Нема изолованих појавности, постоји континуитет акције у контексту трајања. У том контексту уочавамо, пре свега, да природа и живот не располажу неограниченим бројем комбинација, и да се те комбинације понављају, као и збивања у свету, као и људски ликови.” (Џацић 1 1995: 9)

Такво, митски конципирано вријеме, биће врло погодно за формирање специфичног хронотопа, будући да овдје митско доноси „посебан облик сазнања”, тј. „дубоке и незаменљиве истине о свету и животу” (Џацић 1 1995: 29, 38).

Историјско, линеарно вријеме код Андрића често подразумејева или лажну наду или потпуни бесмисао људске егзистенције (в. Олах 2013). Ипак, оно не мора нужно искључивати афирмативну слику свијета (дату у одређеним просторно-свјетлосним координатама), што ће бити предмет истраживања у оквиру једног претпостављеног макрохронотопа у Андрићевом опусу.

Треба поменути и то да ће два велика историјска комплекса у којима се Андрић креће у свом свијету приче, у неким од претпостављених хронотопа, чинити, како је то у студијама о Андрићу већ и потврђено (в. Квас 2016: 221–250), два пола временских концепата: османско (источњачко) доба као период којим влада циклични концепт свијета и аустријско (западњачко) доба као доба које израженије доноси пропламсаје историјског времена, с тим да се и оно неумитно повлачи пред тријумфом цикличног принципа. Наравно, овдје није ријеч о унапријед одређеним апсолутима, већ је посриједи једна од претпостављених доминанти на коју ће истраживање обратити пажњу.

III 2. 3. Простор код Андрића

Простор је веома битна ставка Андрићеве поетике, на шта указују и честе спацијеме у насловима његових дјела: *Проклета авлија*, *Мост на Жети*, *Пут Алије Берзелеза*, *Травничка хроника* и др. (в. Тошовић 2019: 40; Батинић 2019: 118). Просторни чиниоци Андрићевих дјела могу бити различитих типова, нивоа и хијерархијских односа. С једне стране, то могу бити конкретни географски локалитети, углавном културолошки маркирани. Притом, и они су хијерархијски устројени, будући да једни у друге увиру. Примјер таквих просторних елемената је нпр. Босна, унутар које наилазимо на конкретне топосе ужег типа: Сарајево, Травник, Вишеград и др, или пак на оне полумистификоване, као што је Осатица, да би још уже просторне елементе представљали топоси конкретних насеља, улица (Вратник, Бистрик, Бикавац, Вељи луг и др.), препознатљивих градских локалитета (Жута табија, вишеградска Ћуприја, Лутвина кахва) и сл.

С друге стране, Босна никада није сама себи сврха у Андрићевом опусу, већ је заправо позорница за теме универзалног карактера. Она је за Андрића „само медијум да помоћу ње и у њу смести крупну архитектуру своје мисли и своје поезије” (Михајловић 1971: 185). Караулац, истичући Андрићев песимизам, објашњава како је Босна само подијум за Андрићеву универзалну трагичну слику историје свијета и човјекове егзистенције у тој историји која подразумева непрестано понављање лоших раздобља:

„Историја ове покрајине [...] нудила је многе аргументе за једно трагично разумевање историје уопште; крај је издашно пружао ону подражавајућу позадину за причу о егземпларном посртању судбине, о митским страхотама живљења, у пределу опором, непријатељском и фатално периферном.” (Караулац 2006: 13)

Сходно томе, и поменути локалитети унутар Босне (као и унутар било ког другог мегатопоса Андрићеве прозе), којима се Андрић јесте посвећивао¹⁵, ипак су тек конкретне манифестације топоса општег типа: улице (чаршија, махала, сокаци), тврђаве, моста, вјерских симбола (звоник, текија, турбе), елемената урбанитета (чесме), приватних објеката (куће), ентеријера (подруми, дократи), ханова, градске периферије, ванградских простора (пут, ливада, ријека) и сл. Истина, каткад се исказује бојазан (в. Пајовић 2016: 515–519) да конкретизовани топоси сужавају пуноћу хронотопске фикцијске аутономије, мишљења смо да, када је ријеч о Андрићевом дјелу, то не игра такву улогу. Кроз конкретно увијек ће се пројављивати универзално, кроз историјско – митско:

„Митско код Андрића одвија се у природи слике, у интенцијама приче, у конвергенцијама између митске реалности и реалности из његове прозе, не у спољним токовима приповедања, или најмање у њима. Митско се одвија у босанским касабима, у реалистичким друштвено-историјским и географским околностима, међу нашим прецима и у земљи где се 'драм радости душом плаћа'.” (Цаџић 2 1996: 21)

Оно што истичемо као нарочито важно у вези са спацијалношћу код Андрића, јесте да се ти просторни елементи доминантно налазе у односима статичности и динамизације (аналогно теоријским поставкама које смо изнијели у поглављу II 2. 9. 2. „Простор између статичности и динамизације”) и, слједствено томе, у кретањима која су доминантно обиљежена вертикалом и хоризонталом. Дакле, наша је хипотеза да сви ти елементи бивају (наравно, не нужно и не увијек) у служби усмјерених тенденција вертикалне (горе – доље) и хоризонталне (исток –

¹⁵ Андрић је врло детаљно приступао конкретним просторним локалитетима које је *преносио* у своја дјела: „У разговору са једним травничким новинаром Андрић ће му казати да је петнаест година носио са собом ове белешке, долазио у Травник, правио топографске скице града.” (Караулац 2006: 49)

запад) просторности, и управо том динамизацијом временитост постаје видљива у простору. На тај начин образују се мегаструктуре које надилазе конкретне топосе и носе универзално значење – идеју; ријечју, на тај начин се образују хронотопи широког, генеричког карактера.

Дакле, просторност која обезбјеђује видљивост времена у појавном смислу (проток дана, долазак ноћи; проток одређеног хронолошког интервала и сл.) није крајња инстанца ових Андрићевих просторновременских комплекса. Они као такви, носиоци су идеја, што значи да су овакви спацијални и темпорални појавни елементи у служби актуелизације, порађања релативних тј. различитих идејних концепата вријемепростора, другим ријечима, људске егзистенције у простору и у трајању, што узимамо као крајњи, идејни ниво хронотопа.

Са таквим, идејним конотацијама, простор, хронотопски гледано, такође учествује у креирању јунака:

„Простори су попришта разлике, акције, изненађења, игре (Аристотелова илузија), у њима се и на њима материјализују идеје. Човјек се у битноме смислу остварује (и) просторно. Простори су носитељи памћења (‘меморија мјеста’), идентитета, културе, они чине основу умјетничког обликовања.” (Užarević 2011: 9)

Топоси су, у концепту хронотопа, нарочито значајни због тога што су тачке (или линије) на којима се ликови често и сусрећу, на којима се, у кохабитацији и у временском контексту, додатно обликују:

„У Андрићевим хановима, мусафирханама, крешевском манастиру, босанским касабама и разним ‘проклетим авлијама’ његова ‘разнолика чељад’ увек су приморана да једно време проведу заједно.” (Кољевић 1995: 34)

Стога је, очекивано, у науци већ примијењено да простор и те како конституише јунаке Андрићевих дјела (што је изразито бахтинолошки поглед):

„Пејзаж је у Андрићевом делу подједнако јунак као и сам човек. Одиграва се у њему драма као и у човеку. [...] Кад би се замислило његово искинуће, било би то исто као кад би се некој осетљивој биљци или листу искинула петелка, а човеку кости. Тада би се цела садржина смрскала и обезвредила. У овој ураслости човека у пејзаж (и обратно) треба видети једну од вредности Андрићевог стила.” (Вучковић 2011: 429)

„Не само што мостови, брда и воде живе и понашају се као бића него се и бића преливају и преносе у њих.” (Pervić 1977: 123)

На трагу просторних студија Башлара (Gaston Bachelard) – *Поетика простора*, Земља и сањарије воље, а нарочито Жилбера Дирана (Gilbert Durand) – *Антрополошке структуре имагинарног*, може се рећи да основна кинетичка усмјерења (хоризонтала и вертикала) у Андрићевом опусу функционишу попут својеврсних схема те би њихова улога у хронотопу митолошког времена била у усмјеравању ка архетиповима, док конкретни просторни елементи (град, кућа, прозор и др.) функционишу као симболи који, тек усмјерени поменутих схемама, креирају хронотопе и воде ка архетиповима. Симболи/мотиви углавном носе амбивалентни карактер: мост је симбол спајања, али и раздвајања свјетова, вода је симбол рађања, кретања, али и смрти, утапања (Buderman 2004: 242, 448, 432), кућа, затворен простор, симбол је сигурности али и ограничености слободе (Bašlar 2006: 79), да би их тек конкретни наративни контекст у којем се налазе схематски усмјерио у одређеном значењском правцу:

„Сви ови мотиви, које ми можемо сматрати апсолутно универзалним, добијају своју књижевноисторијску ознаку само са становишта типа хронотопа на којем су изграђени.” (Penčić 1975: 229)

Већ смо говорили о томе како и велики проучаваоци Бахтиновог опуса – Емерсон и Морсон, говорећи о мотивским хронотопима, истичу да они могу бити не само ехо великих хронотопа из ризнице књижевности, већ и из реалности, живота (в. Emerson, Morson 1990: 374). Тиме нам се Диранове *Антрополошке структуре имагинарног* чине корисним за наше истраживање, будући да ова студија говори о општеантрополошким схемама и тачкама које могу дати доста одговора у вези са спацијалним (и не само спацијалним) аспектом хронотопа код Андрића.

У студији *Антрополошке структуре имагинарног* Жилбер Диран имагинацију види као кључни механизам супротстављања неминовности смрти (в. Durand 1991: 365), при чему појмови свјетлости, таме, вертикале, циклуса и прогреса играју кључну улогу. Диран говори о ширем, апстрахованом плану архетипова, који се потом разрађује на симболичком нивоу, те у том смислу препознаје схеме као својеврсне тенденције каналисања, усмјеравања амбивалентних симбола ка значењски јаснијим архетиповима (в. 1991: 40, 51). Примјера ради, схеми успона одговара архетип врхунца, вође, лучоноше, а схеми силаска архетип ноћи. Оно чиме архетип раздваја од симбола јесте чињеница да је архетип мање амбивалентан, да је значењски јасан и да се равна са схемом (в. Durand 1991: 52).

У том контексту Диран препознаје два основна система. Први подразумијева архетип свјетлости, са схемом успона и дијеретичком схемом, и, антитетички, архетип пролазности, таме, са одговарајућом схемом пада. Други систем такође је усмјерен против таме, смрти и пролазности, али не антитетички, већ: а) путем инверзије, еуфемизације, са архетипом силаска, смираја, интериоризације, препознатог схемама продирања, пробијања,¹⁶ и б) архетипом повратка, кроз цикличне схеме и схеме прогреса.

Као што смо већ и истакли, Диран имагинизацију види као основни начин амортизације трагике смрти, те су стога његови системи у коначници афирмативно оријентисани; свака еуфемизација дистанцира нас од неминовности смрти. То само по себи није примарно важно за наше истраживање. Ми Диранове системе узимамо у разматрање јер говоре о амбивалентним симболима који се динамизацијом и укључивањем у схеме семантички прецизирају и усмјеравају ка идејно потентним и недвосмисленим архетиповима. Притом, кључни оријентир у његовим схемама јесу: успон, пад/силазак, циклус, прогрес и сл. Таква поставка блиска је функционисању симбола/топоса/мотива у Андрићевом опусу, који се динамизацијом по вертикали и хоризонтално усмјеравају ка великим идејним временско-просторним комплексима, који су опет повезани са појмовима циклуса, прогреса, свјетлости и таме.

На основу свега претходно изреченог, Андрићевој прози приступамо узимајући у обзир двије бинарне просторне релације уз помоћ којих бисмо, сматрамо, могли на широком просторном плану дефинисати спацијалност његовог дјела у контексту у којем га ми анализирамо. То су:

1. копно – море
2. вертикала (врх – дно) – хоризонтала (исток – запад, сјевер – југ, центар – периферија и сл.).

Наравно, те мегаструктуре испуњавају се ужим топосима статичног и динамичног карактера.

¹⁶ Овдје, када је ријеч о инверзији, Диран говори о моделима пада, силаска, који се трансформишу у своју супротност: нпр. Христова смрт постаје побједа над смрћу. Вода, земља постају симболи мајке, тј. сигнализирају повратак мајци, првобитном извору среће (в. Durand 1991: 200, 204).

Све те опозиције и на њима изграђени временскопросторни комплекси у служби су, бахтиновски речено, дијалога. Уосталом, на једном мјесту у својим забиљешкама и сам је Андрић управо то истакао:

„Ниједну ствар, ниједан положај човека или појаву у природи не треба описивати као усамљене и издвојене. Код описа мора треба у нашој свести да је увек присутно – копно, код описа буре – тишина, код описа бола – задовољство, код зла – добро. Укратко: невидљиви опозитум. Само тада ће у нашем писању описивани предмет бити заиста и у пуној мери оно што јест, потпун, стваран и жив.” (Андрић 1981: 112).

III 2. 4. Свјетлост код Андрића

Свјетлост је код Андрића примарно детерминисана сунцем, а онда, секундарно, и сјајем, жаром, огњем (в. Бандић 1996: 17). Она је веома изражена у његовом третману простора: „Готово ниједна Андрићева дескрипција пејзажа не може проћи без мотива свјетлости.” (Тошовић 2022: 471)

Будући да у Андрићевом дјелу веома распрострањена свјетлост припада и категорији времена (вријеме дана и вријеме ноћи; сунце сугерише и песимизам заласка и оптимизам циклуса) и категорији простора (у простору се остварује као свјетлост у зонама висина и тама у зонама дна; свјетлост је аналогна узвишеним, широким, отвореним просторима, док је тама својство дубине, скучености, затворености), полазимо од претпоставке да су управо свјетлост и тама, као свеprisутни у Андрићевом опусу, пресудно укључени у формирање специфичних хронотопа које настојимо доказати у аналитичком дијелу нашег рада.

Као што се схема успона супротставља схеми пада, тако се и симболима мрака супротстављају симболи свјетлости, прије свега сунчевог култа (в. Durand 1991: 121). Другим ријечима:

„Свјетлост и мрак могу да репрезентују апсолутне метафизичке против-моћи (Gegenmächte) које се искључују а ипак остварују склоп свијета (Weltgefüge). Или, свјетлост је апсолутна моћ бивствовања (Seinsmacht) која открива ништавост (Nichtigkeit) таме, која више не може бити кад је свјетлост једном постала.” (Блуменберг 1999: 8).

Дакле, свјетлост је или један од два подједнако силна дуалистичка принципа (свјетлост и тама), који су у сталној и неизвјесној борби, или је пак прворазредни принцип који својим постојањем ништи таму, чини је у коначници себи подређеном. Становишта смо да код Андрића постоји и један и други принцип свјетлости. Дуалистичка свјетлост у опакој је борби са тамом, док свјетлост која је хијерархијски надређена мраку „суштаствено (wesenhaft) није противна мраку, већ у суштини (Wesen) свјетлости мрак је уништен и превладан” (Блуменберг 1999: 11).

Дуалистички агон два равноправна принципа (свјетлости и таме) окончава се у једном (рекли бисмо – преовлађујућем) дијелу Андрићевог опуса тријумфом таме, те такав идејни концепт, наше је мишљење, налази свој специфични хронотоп кроз који се, преко лика-идеје, визуелизује. На тој позорници, свјетлост је само краткотрајна варка, пролазна нада о трансцендирању трагике појединачне егзистенције. Насупрот тога, тријумф и есенцијална надмоћ, првостепеност свјетлости манифестује се у Андрићевом афирмативном пантеистичком доживљају свијета, који ће се, наша је претпоставка, оспољити, уз помоћ специфичног временско-просторног оквира, у посебан хронотоп. Као таква, свјетлост је, без сумње, један од

најдоминантнијих, ако не и најдоминантнији симбол афирмативног потенцијала у Андрићевом опусу.

„Тежња за животом 'на сунчаној страни' имала је за Андрића есхатолошко значење, тим пре што се култ сунца јавио као облик идеје о спасењу из тамничке тмине и о изласку на шире, осунчане просторе слободе. [...] Мисао избављења код Андрића је готово увек условљена сунчевом светлошћу; у сталном контрастирању светла и таме он је наглашавао одвојеност и непомирљивост два основна начела, општи дуалитет појава и стања и дијалектичко јединство супротности, које у трајном обнављању и преображавању творе чудесну метафизичку тајну живота.” (Palavestra 1981: 68–69)

Свјетлост је код Андрића, у свом тријумфу, својеврсна материјализација, објава, епифанија апсолутног: „У знаку те силе [сунчеве свјетлости, Б. М.] све живи, нестаје и обнавља се, а само је Сунце у обиљу својих животворних атрибуција вјеродостојан епифанијски симбол апсолута.” (Grčević 2002: 189)

Као што смо већ видјели, свјетлост и тама имају изузетан митолошки потенцијал, погодан за просторно-временску визуелизацију различитих идејних концепата времена и егзистенције. Међутим, и овдје се треба држати дирановских схематских усмјерења иначе амбивалентних симбола, па обратити пажњу на могућу двојакост симбола свјетлости (сунце, мјесечина, ватра) и с тим у вези размотрити њихову конститутивност у нашим хронотопима свјетлости. Осим тога, треба имати у виду да свјетлост, као и други елементи које проучавамо (просторни, временски) не учествује нужно у хронотопима о којима говоримо, а могу имати и крајње денотативну улогу (в. Đukić Marušić 2019: 276), те треба бити образлив да не би дошло до нетачних конструкција и непотребних читавања.

Сумирајући, можемо рећи да је циљ предстојећег дијела нашег истраживања доказати претпостављену просторно-временску појавност, додатно маркирану соларним квалитетима (који су сами по себи и спацијални и темпорални), у сврху формирања идејних комплекса у којима се дефинишу јунаци Андрићеве прозе. Другим ријечима, соларном компонентом прецизирамо и ограничавамо своје истраживање.

III 3. Углови посматрања вријемепростора у Андрићевом опусу

Вријемепростор се код Андрића, у контексту бахтинолошких интересовања, организује на неколико нивоа. Вријеме у хронолошком смислу, као одређени историјски период, нпр. неколико година османске владавине, једна година аустроугарске управе и сл. Такво вријеме веже се, рецимо, за одређени топос (Сарајево, Вишеград, Травник). То је веома учестала димензија вријеме-простора код Андрића. Међутим, она каткад може бити запостављена на начин да не знамо тачно вријеме или тачно мјесто догађања, па чак ни једно ни друго, већ посредно (истина, на основу познавања Андрићевог опуса у цјелини и на основу неких назнака у самим причама), у контексту помињаних меморијских схема, можемо претпоставити или погодити о којем је периоду и којој локацији/локацијама ријеч. Важно је напоменути да се ови аспекти вријеме-простора у неким комплексима јављају готово по правилу, док у другим хронотопским цјелинама сасвим или готово сасвим изостају.

Други аспект временско-просторног односа сижејне је природе, будући да се у причама, нарочито оним развијенијим, а онда у романима нарочито, јављају сложенији односи актуелног времена и ретроспекција, приче у причи и сл, чиме свака ретроспекција подразумијева други хронолошки исјечак, неријетко остварен и у другом просторном окружењу. Тако се унутар једног временског исјечка у одређеном топосу може јавити прича смјештена у сасвим другу временскопросторну цјелину.

Унутар одређене временско-просторне одреднице (нпр. Сарајево 1878. године) вријеме се појавно испољава у смјенама дијелова дана: обданица, ноћ, сумрак, зора, подне и сл., као и годишњих доба, док се на пољу спацијалности ангажују просторне категорије дна, бријега, долине, планине, ријеке, куће, чесме, моста, хана, друма, мора, неба и сл., по правилу динамизоване вертикалном и хоризонталном активацијом. Сваки од тих нивоа, у различитој мјери и на различите начине, наша је претпоставка, учествује у креирању идејног поимања временскопросторне егзистенције и јунака/јунаке као носиоца/носиоце таквог свјетоназора.

III 4. Четири велика просторно-временско-свјетлосна комплекса Андрићеве прозе

Као што смо претходно рекли, хронолошко, сижејно и појавно актуелизовање времена, простора и свјетлости у Андрићевој прози у служби је представљања макрохронотопских доживљаја свијета, тј. човјекове егзистенције у времену и простору. Те макроструктуре блиске су идеји о *супертексту* (тј. супертекстовима), о којем Крешимир Немец говори потцртавајући сталну циклизацију, те понављање тема и мотива у Андрићевом опусу. (в. Немес 2016: 158) Сваки од елемената (просторни, временски или свјетлосни) јављаће се у овим макроструктурама или појединачно, или у паровима, док ће тек у свом тријадном садејству најјасније еманирати велике просторно-временско-свјетлосне комплексе које претпостављамо и које ћемо, на бази детаљне анализе текстова, покушати доказати. Те четири формално-семантичке структуре, утемељене на идејним доминантама које се визуелизују у просторно-временско-свјетлосном јединству, у Андрићевој прози ћемо назвати:

1. Песимизам континента
2. Утјега стваралаштва
3. Компромис ангажованости
4. Сотериологија мора.

Ми их видимо као идејна семантичка поља која се остварују на различитим хронотопским нивоима (од мањих хронотопа, преко жанровских образаца, до великих хронотопских комплекса), у различитим хронолошко-историјским временскопросторним исјечцима, кроз различите доживљаје времена у просторним опозицијама: вертикала – хоризонтала, центар – периферија, сјевер – југ, копно – море, у смјени статичности и динамичности, те у присуству соларних елемената. У различитим дјелима, групама дјела, препознаваћемо доминацију одређене од ових структура, у стишанијем или интензивнијем дијалогизму са осталим поменути комплексима. Будући да смо у теоријском дијелу рада стално потцртавали у науци већ утврђен садржајно-формални квалитет Бахтинове идеје хронотопа, наш је задатак утврдити да ли се, у којој мјери и на који начин, поменути комплекси и на пољу формалне (фабуларно-сижејне) организације препознају.

IV ТАМА КОНТИНЕНТА

У овом сегменту рада настојаћемо доказати просторно-временско-свјетлосни концепт Андрићеве прозе који се формира на бази тријумфа цикличног концепта времена, потпомогнут специфичним просторним одредницама, у садејству са феноменом свјетлости, а у служби обликовања оних Андрићевих јунака који су носиоци песимистичког погледа на свијет. Временски циклус периодично пресијецају продори линеарног, прогресивног времена, али се њихов појединачни успјех (редовно праћен сферама успона и свјетлости) претвара у своју супротност – тама циклуса, по правилу, тријумфује. Овај концепт видимо као доминантан у Андрићевој прози.

Овакав хронотоп, у погледу појавности, примарно (мада не увијек) почива на статичним топосима унутар којих се динамизирају правци вертикале и хоризонтале и схеме кретања по свакој од њих. Истакнуте тачке сваке од доминанти и њихови кинетички опсежи у служби су потврде песимистички конципираног идејног цикличног времена, праћеног крајњим тријумфом таме. Суштина тако доживљеног свијета и протока времена у њему јесте непокретност, „а непокретност је срце таме” (Grubašić 2019: 345).

Овдје имамо, у сукцесивном низу, оне митолошке фазе цикличног мита које Нортроп Фрај назива: фазом заласка, јесени, смрти и фазом мрака, зиме и распада (в. Фрај 1991: 29). Идеја наде/спасања окончава се, по правилу, заласком, а одмах потом долази побједа песимизма и мрака. Но, идеја спаса не мора бити везана само за соларну фазу заласка (која је код Андрића по правилу везана за узвишене зоне), већ може представљати и фазу зоре, рађања (в. Фрај 1991: 29), у оним ситуацијама када јунак силаском улази, барем се тако нада, у сферу среће и новог, бољег живота (о томе ће бити посебно ријечи).

У поглављима која слиједе наш је задатак показати како ови просторно-свјетлосно-временски елементи функционишу по питању односа статичности и динамичности, како се понашају на жанровском нивоу приче а како на жанровском нивоу романа, те да ли, на који начин и на ком жанровском нивоу дијалогизирају са другим временско-просторно-свјетлосним комплексима присутним у Андрићевом дјелу.

IV 1. Пут

У Андрићевом *босанском опусу* прича доминирају два велика топоса – пут и град/касаба. Као хронотопи, и један и други, први динамизирајући на ширем потезу, други начелно више статичан, и сами су, сасвим у складу са Бахтиновим поставкама, испуњени микрохронотопима, и то неријетко на унакрсном принципу: унутар ширег хронотопа пута наћи ће се мањи хронотоп града (и други мањи хронотопи), као што и хронотоп града може у себи носити мање хронотопе пута и друге мање видове временско-просторне организације.

И док је Андрићева приповиједна проза углавном фокусирана на топосе (насељена мјеста), унутар којих се и динамизира, постоји неколико приповиједака које су изразитије формиране на бази ширег хронотопа пута, унутар којег се, наравно, појављују мањи хронотопи градова, мјеста, тачака, објеката и сл.

На најширем плану, *Пут Алије Берзелеза* (1920) догађа се у конкретном простору од Вишеграда до Сарајева, у вријеме османске владавине (посредно закључујемо – 18. вијек). Тај хронотоп на нивоу опште вријемепросторности у фокусу има пут и кретање од неколико дана. Пут испуњава низ микрохронотопа, који подразумевају одређене топосе и одређене временске исјечке. Дакако, то су специфичне тачке (хан – бријег – град) које, уз временско

активирање, приводе себи најразличитије људе и омогућују ванредне догађаје. Примјера ради, у конзервативном вријемепростору османске Босне, Ђерзелез, вјечити путник („[...] јер је он пројахао своју младост између Травника и Стамбола” (Андрић 2012: 15)), и странкиња – Венецијанка из скупине млетачких путника за Цариград, могу се сусрести једино на путу, у хану.

Први дио триптиха *Пут Алије Ђерзелеза* – „Ђерзелез у хану” покреће микрохронотоп хана, који, иако веома значајан за Андрићеву прозу, за наше истраживање не игра нарочито битну улогу (од значаја је једино то што се фатална Венецијанка пред Ђерзелезовим очима појављује у горњим, узвишеним зонама хана). У другом пак дијелу, који заправо и јесте, како му наслов каже, најдинамичнији дио триптиха – „Ђерзелез на путу”, активира се врло јасно микрохронотоп узвишене тачке. Негдје између Рогатице и Сарајева, у друштву браће Морића, Ђерзелез, на бријегу („Наврх брежуљка била је зелена равница окружена великим и ријетким боровима, а отворена према западу. Ту је био цигански дернек.” (Андрић 2012: 18)), у тренутку сунчевог заласка (!), гледа лијепу и младу Циганку Земку како се на љуљашки све снажније узвисује ка прољећном небу. То је тренутак краткорочног прекида неминовности Ђерзелезових вјечитих неуспјеха, час у којем се јавља нада у линеарни прогрес, у могућност изласка из личне цикличне трагике (Ђерзелез упорно покушава освојити жене и редовно у томе не успијева).

Привлачност тог тренутка и лијепе дјевојке у њему, доласком мрака преображава се у своју супротност. Ђерзелез се, омађијан призором и алкохолом, а суочен са тамом и нестанком жене из видокруга, спушта са узвишене тачке низ бријег и пада у мрак, таму и влагу дна:

„[...] отисну се низ високу стрму обалу пут потока. Испрва се дочекивао на ноге, али како је обала бивала све стрмија, изгуби равнотежу и скотрља се као клада све до у поток. Под рукама осјети влажно камење и глиб, и одмах поче да се диже. У очима је још титрао сјај, али ту је било мрачно.” (Андрић 2012: 19)

Оваквим визуелним одликама вријемепростора потцртава се, пластично визуелизује, Ђерзелезова накана задобијања жене, и неуспјех који му се упорно понавља.

Трећи дио *Пути Алије Ђерзелеза* – „Ђерзелез у Сарајеву”, заправо је хронотоп града, у конкретном случају Сарајева, те се у том контексту може и посматрати (што ћемо касније видјети), сасвим се притом уклапајући у цјелину ове приче.

Мустафа Маџар (1923) наративно је сложена прича сачињена од актуелног времена и сукцесивно и ритмички датих ретроспекција трију репетирајућих догађаја. Међутим, основни ток подразумијева 18. вијек у османској Босни и вишедневно кретање од Добоја до Сарајева. Мучен сновима и сјећањима на зло које је гледао и чинио у ратовима, јунак креће на пут од Добоја ка Сарајеву. Но, оно што га покреће на такво путовање јесте сјећање на узвишену осунчану тачку његове младости, поподневни простор повише Сарајева и вријеме среће прије ратова и злодјела:

„Ходајући тако, сјети се Сарајева, веселог друга Јусуфагића, Чекрклинице, зеленог бријега с гробљем и меком травом на којој је некада, као софта, много поподне проспавао, с руком као узглављем.” (Андрић 2012: 46)

Као што је то уобичајено у Андрићевој прози, хронотоп пута углавном прати и микрохронотоп хана, као необичног мјеста у којем се сусрећу специфични људи и догађају свакојаки, неконвенционални експеси. Но, завршница приповијетке заправо је, као и у случају са *Путем Алије Ђерзелеза*, опет микрохронотоп града, који, и поред почетне наде у спас у узвишеној освијетљеној тачки („Освану на Горици, више Сарајева. [...] Све је небо било озарено и танки облаци сасвим прожети сјајем.” (Андрић 2012: 48)), заправо доноси пад и трагику. Мустафа Маџар спушта се у долину, граду, и у њој бива убијен; смртни час опет доноси таму: „Мрак и

тврдо. Тврдо. То је било посљедње што је осјетио. Прогонитељи су пристизали.” (Андрић 2012: 49)

Идејни аспект темпоралности, оличен у тријумфу репетирајућег песимизма, овдје је уочљив у томе што је нада у спас у свијетлој тачки изневјерена и што је свијет из ратних сјећања, од којег је кренуо бјежати из Добоја, ипак тај који побјеђује (блиско Омерпашином *силаску* у Босну, о чему ће касније бити ријечи).

Чудо у Олову (1926) формира хронотоп пута, испуњен почетним топосом Сарајева, као топосом дубине, таме и зла, преко успона и узвишења (као топоса радости), до оловског светишта као поновног топоса коначне таме. Хронолошки, вријеме је недефинисано и причу можемо тек посредно позиционирати у 18. или, вјероватније, 19. вијек, у сваком случају у османски период.

Као што смо рекли, Сарајево, прецизније кућа Бадемлића, простор је таме и циклично наслјеђиване несреће („мрачне и студене собе Бадемлића” (Андрић 2012: 80)), из којег мајка изводи болесну кћерку, у нади да ће Госпином помоћу у оловском светишту прекинути наследици циклус трагедије и донијети оздрављење дјетету. Извођење је излазак из долине, да би успон и боравак на планинским врховима био сав у свјетлости и широким видицима, што наизглед мијења дјевојчицу и њену судбину (в. Андрић 2012: 80, 81). Међутим, долазак у Олово (који је и сам по себи, премда то није наглашено, просторни силазак)¹⁷ праћен је уласком у простор таме („Прво се улазило у једну ниску и полумрачну собу” (Андрић 2012: 81)). И док се дјевојчица у екстази осмјехује, видјевши необичну свјетлост у тамној просторији светишта, а сви околу виде чудо, излечење и активацију линеарног прогреса, мајка препознаје болесни осмијех Бадемлића и процесуира неизбежност трагике временског циклуса:

„[...] изнесе је у собу гдје су биле хаљине. Ту је било полумрачно и тихо. [...] Из бање су допирали гласови молитве и повици о чуду и оздрављењу. А стара је стајала непомична, поражена, још строжа и тежа него обично. Јер, једино она је знала да је то Бадемлића смијешак, и да ту нема оздрављења и да је све било узалуд.” (Андрић 2012: 82)

Овом прегледу могла би се додати, по много чему, и приповијетка *Аникина времена* (1931), али ћемо је, из више разлога, анализирати у једној од цјелина које слиједе.

Хронотоп пута, као доминантан макрохронотоп, Андрић остварује у својим причама које пише двадесетих година 20. вијека и смјешта их у Босну (и Балкан), у давна времена османске владавине, 18. или 19. вијек, у сваком случају, у период прије великих историјских преврата (Омерпашина мисија, аустроугарска окупација) који доносе епохалне продоре линеарног у циклично. Стога је овдје увијек ријеч о крајње личном, појединачном агону јунака који је у нечему видио могућност изласка из зачараног круга трагике, а што се у коначници показало као обмана.

Конкретни географски топоси (Сарајево, Добој, Олово и сл), носећи исту појавно-идејну логику, универзална су позорница на којој се, по питању појавности, манифестују исти симболички елементи и схеме успона – пада (силаска), врха – дна, свјетлости – таме. На неколико предочених примјера могло се видјети како функционише оквирни хронотоп пута у Андрићевим босанским причама, и сам испуњен мањим хронотопима *статичног* карактера

¹⁷ Андрић оловско светиште одређује као простор дна: „Сви манастири и цркве за које знам, осим оне у Олову, леже на узвишењима. (Jandrić 1982: 268)”

(град, хан, кућа, кафана). Сагласно Бахтиновом ставу о непрестаном увирању хронотопа једних у друге, унутар сваког од тих статичних микрохронотопа опет се покреће још мањи динамизирајући хронотоп: примјера ради, пут се у *Мустафи Маџару* окончава у статичном топосу Сарајева, али се онда унутар тог самог топоса активира динамизам силаска, тј. пада.

Какву идејност порађа овако предочена појавност? У свакој од поменутих приповиједака, егзистенцијалну таму, циклично понављајућу трагику, дубоки песимизам, јунак покушава превазићи одласком на пут. На тај начин циклус се прекида изванредном промјеном (линеарним прогресом), праћеном елементима свјетлости, успона и узвишене тачке. У коначници, у свакој од прича, сви афирмативни елементи које носи варка прогреса преобраћају се у своје опоненте (тама, пад, дно), потврђујући тријумф цикличне трагике.

У погледу догађајности (сижеа), видимо да је посриједи понављајући макрохронотоп, јер у свакој од ових прича имамо јунака обремененог прошлошћу (репетирајућом трагиком личне или породичне историје), који, у налету изненадне промјене (појава жене, одлазак на топос младалачке среће, одлазак на чудотворно мјесто), подстакнуте елементима успона, узвишења и свјетлости, настоји прекинути трагички низ. Ипак, у свакој од приповиједака са макрохронотопом пута у коначници имамо, као што смо већ и рекли, побједу песимистичког концепта вјечно понављајуће трагике.

На плану цјелокупног Андрићевог приповиједног опуса, доминантнији ће, на тлу континента, бити наизглед статички топос града/насељеног мјеста, с тим да ће се у њему, у приповиједној догађајности у којој се обликује јунак, простор и те како динамизирати. Другим ријечима, у Андрићевој прози врло распрострањен топос града/насеља даће хронотоп који почива на комплементарности статичних тачака и међупростора које одликује динамизам. Стога у наредном поглављу прелазимо на анализу великог хронотопа града у Андрићевим причама.

IV 2. Град

Град је, уопштено гледано, сложен семантички механизам, значењски плодоносан управо због укрштања различитих етнокултуролошких, социјалних, стилских и других компонената (в. Лотман 2004: 303). Премда су и европски и левантски урбани простори позорница у немалом броју Андрићевих дјела, ти локалитети углавном¹⁸ нису тако изражено и учестало временско-просторно-свјетлосно умјетнички развијени као што су то топоси Босне. Унутар простора Андрићеве Босне три града имају неприкосновен статус: Сарајево, Травник и Вишеград (који притом носи спецификум касабе). Опус прича најштедрије се користи Сарајевом и Вишеградом, док се Травник јавља у мањој мјери. На романескном нивоу Травник и Вишеград топоси су који доминирају двома Андрићевим романима (*Травничка хроника*, *На Дрини ћуприја*), док је Сарајево у фокусу недовршеног романа *Омерпаша Латас*.

¹⁸ Рим је, чини нам се, једини европски град који Андрић актуелизује у временско-просторно-свјетлосном комплексу о којем говоримо у нашем раду. *Дан у Риму* (1920) даје микрохронотоп заласка сунца на узвишењу („Разведрило се и спремао се свијетао сутон послјије кише кад се успео на Пинчио. [...] На тераси, наслоњени на балустраду, људи што посматрају Рим и сунце које залази. [...] Одмах се сјети [Крилетић, главни јунак, Б. М.] куће и дјетињства [...]. Заголица га на смијех и насмија се полугласно. Неко га погледа. Брзо је сишао низ бријег.” (Андрић 2012: 12)), с тим да потоњи силазак у град не значи аутоматску таму, већ се она, попут драмске перипетије, одгађа бурном вечери у кафани, која завршава ломом и избацивањем у таму хладне ноћи. Ни сама диспозиција града не носи опозиције (планине, долина и сл), нити се прича реферише на било какав однос према темпоралности у погледу дихотомије прогрес – циклус. Стога овдје тек имамо микрохронотоп, који учествује у градњи структуре друкчије од оне која је у нашем фокусу. Иначе, кафана је чест микрохронотоп код Андрића, јер је то простор у којем се зауставља вријеме, у којем се сусрећу разни људи и у којем се сви карневалски ослобађају (нпр. *Ноћ у Алхамбри*).

Наш је задатак видјети како та три града функционишу у хронотопском смислу, временско-просторно-свјетлосном, а у вези са идејним доживљајем времена и егзистенције који, наша је хипотеза, доминира Андрићевим копненим просторима. Притом, упутно је направити и благу дистинкцију између појма града (Сарајево, Травник) и касабе (Вишеград), будући да дихотомија центар – периферија игра значајну улогу у Бахтиновим поставкама хронотопа града/провинцијског града, нама значајним за овај дио нашег рада.

IV 2. 1. Сарајево¹⁹

У раном Андрићевом тексту *Поподне* (1914), хронолошки гледано, ријеч је о кратком временском исјечку, поподневу у којем јунак-приповједач контемплира над досадом трајања у простору неименованог града, тачније у некој тачки узвишења, да би залазак сунца („чудни час између дана и ноћи” (Андрић 2012: 10)) донио пад – силазак низ улицу и, аналогно, суноврат у трајни песимизам егзистенције, исказан неподношљивом досадом:

„Ја сам пустиња у пустињи. Вријеме је загонетка. Дан је вјечност. Све је мрачније. Ствари мијењају лица. Мучење узима нову форму; досада се облачи у црно. Нема ми спаса.” (Андрић 2012: 10)

Слика неименованог града у овом раном Андрићевом тексту готово је истовјетна слици Сарајева која ће се потом развијати у његовој прози, тако да се посредно може рећи да је радња текста смјештена у овај град. Но, кључним се у овом случају јављају елементи узвишења, поподнева и часа заласка сунца, након чега слиједи силазак у таму и коначна потврда временске итеративности, циклуса који је трагично, песимистично обојен. С друге стране, овдје још увијек немамо развијену тренутну наду коју час заласка сунца на топосу узвишења даје, а што ћемо сусрести у низу Андрићевих потоњих дјела, нарочито оних ситуираних у локалитет Сарајева.

Насупрот младалачког текста *Поподне*, који узима недефинисану темпоралну секвенцу, а заправо вријеме блиско времену настајања самог текста, све остале Андрићеве сарајевске приче базиране су на јасним исјечцима из прошлости (чешће даље, а каткад и ближе Аутору). У том смислу најудаљенија је *Прича о соли* (1955), која даје узвишено село над Сарајевом у првим годинама турске владавине. Иако потенцира дистинкцију по вертикали (брдо наспрам поља, долине у којој настаје град), ова прича не покреће идејне конотације које носи главни ток Андрићевих сарајевских прича (што ћемо ускоро видјети), па тако ни сами простори дна, града који настаје, нису никакав простор зла и таме, већ, напротив, доље се: „[...] са обе стране Миљацке брзо развија и све лепше расте турско насеље” (Андрић 2012: 486). То је простор у којем се набавља со, а „со је живот” (Андрић 2012: 487). Дакле, хронолошки исјечак 15. вијека не активира на топосу Сарајева аналогије висина – дно = свјетлост – тама, већ се град у долини управо представља као афирмативни топос живота. Но, када је ријеч о Андрићевим причама смјештеним у Сарајево, овај текст представља изузетак, будући да већина прича користи град у долини као позорницу на којој се потврђује песимизам егзистенције у непрекидном циклусу трагике. У ту сврху Андрићу свакако да нису могле послужити прве године османске владавине (вријеме када је та империја била на своме врхунцу), већ период турске декаденције, прије свега 18. и 19. вијек, те је стога разумљив специфичан статус ове приче у односу на остатак његовог сарајевског корпуса.

Неколике од Андрићевих *сарајевских* прича смјештене су у *мирна* времена османског периода, дакле, у раздобља у којима нема великих историјских потреса (епохалних продора линеарног времена), тако да се у њима трагици циклуса супротстављају (наравно, без успјеха) продори вјере у линеарни прогрес на личном, појединачном плану јунака (блиско причама у

¹⁹ За овај сегмент рада дјелимично нам је од користи био наш текст: Борјан Митровић, Андрићев хронотоп Сарајева, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 2020.

којима доминира хронотоп пута: *Мустафа Маџар*, *Пут Алије Ђерзелеза*, *Чудо у Олову*). У ову скупину могу се убројати приче: *Смрт у Синановој текији*, *Сарачи* и *Разговор*.

Будући краћег опсега, текстови *Сарачи* и *Разговор* фокусирани су на један топос (узвишена тачка, као и у претходно помињаном тексту *Поподне*) унутар којег се испољава појавност и идејност времена. Премда социјално нијансирана, прича *Разговор* (1948) различита је од других Андрићевих социјалних прича које пише у годинама након Другог свјетског рата и за које, када их смјешта у Сарајево, обично узима период око 1906. године (о чему ће касније бити ријечи). У овом тексту, високо над Сарајевом, „испод Хреше, на месту званом Бијели камен” (Андрић 2012: 367), сељаци посматрају град при заласку сунца. Насупрот тешких социјалних тема, којима је узрок град у долини, даје се слика Сарајевског поља и заласка сунца у даљини, ка југозападу:

„Сунце је зашло негде за Хумом и на Хрешу лежи сенка са последњим траговима руменила, али у даљини, тамо негде у дну Сарајевског поља, иза Блажуја види се обасјан и устрептао, као течан, предео зеленила: у својој нестварној лепоти, која неће трајати више од неколико тренутака, он подсећа на неку сјајну, богату и недостижну обетовану земљу из прича.” (Андрић 2012: 367)

Међутим – спаса нема. Дошла је ноћ и хладноћа, а са њима и бриге овога свијета, без краја и почетка. На узвишеној тачки пројављена нада у спас у свјетлости и у даљинама југа, гаси се, заједно са сунцем након заласка:

„Цигарете догореле. Смркло се. Нико није ни приметио кад је угаснуо онај мали обасјани предео у даљини. И захладнело. Људи крећу у разним правцима, сваки својој кући, а у сусрет им се јавља брига коју никаква причања ни разговори не могу, трајно и потпуно, да растерају.” (Андрић 2012: 369)

Текст *Сарачи* (1966) актуелизује османско Сарајево и тамни занатлијски сокак у дубини градске чаршије, из којег се радници крајем дана, пред залазак сунца, повлаче и одлазе својим кућама у узвишеним падинским дијеловима града.²⁰ Ту, у сумрак, потакнути широким видиком ка југу и сунчевом свјетлошћу, они контемплирају, по чему је ова прича врло блиска причи *Разговор* (1948), с тим да је социјална компонента *Разговора* овдје, у складу са дистанцом према постратној ангажованости, замијењена *узвишенијом* тематиком чежње за женом:

„Савијају и запале дуван и, идући погледом за дуванским димом, гледају пространи град у долини и последњи сјај сунца како залази на западу, тамо иза Хума. [...] неки ће, бацајући поглед пут жара који пламти око сунца на заласку, још једном угледати девојку-лепотицу како, виша и лепша него икад, попут привиђења корача целом ширином видика; види и наборе њених димија, сачињене од вечерњег сјаја и танких облака, како се вију и преплићу изнад зажареног кратера у коме тоне сунце, и ту, један по један, сагарају као на ломачи.” (Андрић 2012: 590)

Образац тријумфа песимизма и овдје је потпуно исти. Залазак сунца тренутак је варљиве љубавне имагинације, која се пак брзо, са настанком мрака, гаси.

Вријеме сложеније приче *Смрт у Синановој текији* (1932) обухвата период од око педесет и пет година, од времена када је главном јунаку било десетак година, до тренутка његове смрти који се, могуће је то израчунати на основу других информација у тексту, догађа у

²⁰ „[...] у делу сарајевских прича, природа и небеска знамења отварају се човековом погледу као простори илузија и варљивих нада које изазивају маштања и чежњу за даљинама.” (Вучковић 2006: 10)

вријеме када он има око шездесет и пет година. Историјски гледано, вријеме радње није прецизно одређено, осим што нам је јасно да је ријеч о периоду турске владавине; на основу чињенице да је, историјским фактима гледано, Синанова текија саграђена у 18. вијеку, може се претпоставити да је радња смјештена у 18. или 19. вијек. Када је ријеч о простору, он се тиче три локалитета: Зенице, Сарајева и Цариграда. Будући да је актуелно вријеме радње приче смјештено у Сарајево, анализираћемо је у комплексу Сарајева.

Сижејно, вријеме се, сасвим уобичајено, организује на принципу смјене актуелног времена и ретроспекцијâ различитог степена удаљености од актуелног времена. Сваки од тих временских помака у овој приповиједи подразумеива и помак простора. Иако сложене организације,²¹ прича има три основна сижејна нивоа: актуелно вријеме – ноћ у Синановој текији, најудаљенија ретроспектива – предвечерје у Зеници, те друга, ближа ретроспектива – ноћ у истанбулској текији. У та три сегмента простор постаје далеко видљивији, будући да се конкретизује у прецизним микротопосима и временски истакнутим дијеловима дана. Дакле, простор више није географски конкретан (Зеница, Сарајево, Цариград), нити је временски парцелисан на године (дјетињство, четрдесет и пет година у Цариграду, посљедња година у Сарајеву), већ се фокус помјера на дубински универзалне временске и просторне квалитете: симболички маркиране топосе и симболички потентне сегменте дана. Парадоксално, сужавајући се, временско-просторни елементи значењски се шире, универзализују. Ми ова три поменута сегмента видимо као три мања хронотопа који формирају јунака приче и већи хронотоп приче као цјелине.

Први хронотоп: У предвечерје једног прољећног дана (тмурно вријеме, киша и поплава), у долини окруженој планинама, уз ријеку, дјечак (будући Алидеде) у води види бијело, мртво женско тијело. Страх и стид воде га у неодлучност и он никоме ништа не казује, те не успијева учинити ништа у вези са тим тијелом. Простори дна, дубине и влаге, уз ријеку, окружени тамом планина, простори су у којима се у предвечерњи час зачиње туробна судбина будућег, наизглед безгрешног, учењака. Свануће је довело до олакшања и заборавља, наравно, само краткорочног. Врло је важно истаћи да се овим тмурним данима супротстављају осунчани периоди љета у којима је дјечак успио заборавити, а заправо само потиснути, овај догађај.

Други хронотоп: Истанбулска текија у којој Алидеде живи, тачније његова соба, која није на оној страни на коју текија гледа ка просторствима мора, већ на оној која гледа у стрмину, у високе зидине и тамне баште и на једну улицу која се низбрдо спушта ка текији. Ту, у ноћи, Алидеде, са узвишеног прозора своје текијске собе, гледа жену у бијелом која је у невољи (насилници је гоне улицом), али он ни овдје не чини ништа како би тој жени помогао. Свануће је и овдје донијело тек дјелимично олакшање. Вријеме ноћи и схема пада, њеног трагичног силаска низ брдо, те његова немоћ да са узвишене тачке своје текијске собе притекне у помоћ, утврђују карактеролошки јунака онако како га је већ формирао први хронотоп (случај крај ријеке).

²¹ Прича је, сижејно гледано, овако временски-просторно организована: 1) Сарајево, актуелно вријеме, помен Синанове текије у Сарајеву у којој се Алидеде настанио. 2) Цариград, ретроспекција, тј. информације о томе да је Алидеде прије повратка у Сарајево 45 година живио у Цариграду и тамо се прочуо својим светачким животом. 3) Сарајево, поново враћање у актуелно вријеме, са прецизирањем да је Алидеде посљедњу годину у Сарајеву, да се сваког четвртка увече око њега у Текији окупљају људи, те долазак до тренутка саме актуелности: „Тако су се састали и вечерас. Како је ноћ била топла и ведрa, састанак се одржао у дворишту текије.” (Андрић 1978 6: 197) 4) Зеница, ретроспекција кроз сјећање; прецизни локалитет породичне куће, уз ријеку, у предвечерје; простор окружен планинама. 5) Сарајево, ретроспекција, вријеме када је дјечак, дошавши из Зенице, стицао прво образовање у Синановој текији. 6) Цариград, ретроспекција, вријеме које је Алидеде проживио у том граду, након што је у њега дошао из Сарајева. Прецизирање вријемепростора на једну ноћ и на текију у којој Алидеде живи, тачније на ону страну текије која је окренута ка стрмини (а не ка мору!). 7) Сарајево, актуелни тренутак, смрт Алидеде у самој Синановој текији, у ведрој ноћи – ноћи младог мјесеца.

Трећи хронотоп: Посљедња ноћ Алидединог живота, ведра ноћ младог мјесеца. Алидеде, свети човјек којег сви долазе чути, сав је дат у свјетлосним симболима („[...] његове модре очи биле су бистре и веселе и са њих је стално падао смешак, као сјај, на сребрну браду; руке су му биле мирне, беле и вечито младе [...]” (Андрић 1978 б: 196)). Међутим, убрзо долази до њиховог гашења. Алидеде умире у Синановој текији (иако се то у тексту не помиње, знамо да је то објекат на вертикалној рути, благо узвишен) и, у посљедњим минутима живота, потакнут сјећањима (први и други хронотоп), покушава, кроз молитву, да вербализује своју (и општу) егзистенцију на земљи и у времену. Наиме, насупрот идеала светости, свјетлости и висине, којима је, у идеји сталног напретка, живио („Без тегобе сам живео, пловећи као ситно зрно прашине које титра у сунчеву зраку; без тежине је, плови пут висина, прожето сунцем, и само као мало сунце.” (Андрић 1978 б: 206)), он долази до болног, песимистичког закључка о трагичи човјековог кратког постојања у времену и простору, израженог, наравно, схемом пада:

„[...] да се са овога света на онај бољи не може прећи док се као зрела воћка не откине, не полети у болном и стрмоглавом паду, и не тресне о тврду земљу. Ваљда се и у рају носи модрица тога пада.” (Андрић 1978 б: 206)

За разлику од тмурног предвечерја и мрака првог и другог хронотопа, трећи хронотоп носи благу ведрину ноћи младог мјесеца. Тај позитивни сегмент утолико отвара овај такође песимистички хронотоп што даје коначну самоспознају јунака о себи, којег су поменути хронотопи већ таквим начинили. Као такав, он је самосвјесна парадигма песимистички сагледане људске егзистенције у земном простору и пролазном времену.

Будући да је трећи хронотоп заправо хронотоп актуелног времена и простора радње, он се намеће као хијерархијски шири, као онај унутар којег се налазе два мања хронотопа – први и други. Њихов саоднос није полемичан, будући да су слични, разликујући се тек у благом позитивизму самоспознаје, који сусрећемо у трећем хронотопу. Штавише, друга два хронотопа у служби су потврђивања поенте хронотопа актуелног времена (слично као и у *Аникиним временима*). Песимизам циклуса тријумфује, немогуће је извући се из раља животног усуда који се уредно и неупитно понавља. Сав покушај надилажења циклуса аскетским животом показао се неуспјешним; јунак се није успио одупријети трагичи и неумитности циклуса.

Међутим, док је дио Андрићевих сарајевских прича смјештен у дубине османског времена, већи дио текстова концентрисан је око великих, епохалних прелома у којима историјско, линеарно вријеме упада у циклични мир позноосманског града и наизглед доноси потпуну промјену и прогрес. Ти велики преломни тренуци су свакако смјене босанских намјесника – паша, а у том смислу прије свега Омерпашина мисија на самој средини 19. вијека, те аустроугарски улазак у Босну 1878. године. Велики дио сарајевских прича смјештен је управо око тих кључних догађаја.

Текст *Прича* (1976), из збирке *Кућа на осами*, без значајније елаборације временско-просторно-свјетлосног комплекса, ипак даје локалитет сарајевског/бистричког дна – Атмејдан, као топос смрти, будући да ту, у вријеме владавине Целалудин-паше (дакле, двадесетих година 19. вијека), убијају старог Хамидагу. У неким потоњим приповијеткама, као и у роману *Омерпаша Латас*, то ће бити веома фреквентна тачка таме, смрти и зла.

Но, као што и рекосмо, Омерпашино доба први је значајнији и у Андрићевој прози раширенији епохални продор историјског времена у топос Сарајева. *Разговор пред вече* (1966), поднасловом одређен као одломак, узима „немирно и мутно” вријеме Хајрудин-паше у Босни, дакле, средину 19. вијека, а као простор се активира Сарајево. На плану временско-просторног приказа града, и овдје се представља његово дно, и то у оном најскученијем дијелу: „Шта се све не дешава са звуком у овој сарајевској долини, нарочито у североисточном делу града, где се она сужава у прави кланац.” (Андрић 2012: 583) Управо ту се, у предвечерњи час, води разговор између Ибрахима Шкаре и Ибрахима Јамака, који се вратио из Истанбула. И док је Шкаро сав

обликован простором и временом у којем живи, те њиме тако влада страх и тишина, Јамак жали за пространим, слободнијим просторима из којих се вратио (простор одређен морем!):

„Страх га хвата од овог града који му често, овако пред вече, долази као тамница шумова и звукова, предео загонетне и опасне тишине, недоречених мисли и прећутаних речи. У исто време сећање га преноси натраг у велики Стамбол на *мору* (истакао Б. М.), где је све гласно и отворено, јасно и одређено, и људи и њихов говор, и небо над њима.” (Андрић 2012: 584)

Осим градског дна активира се, у истом хронолошком исјечку, и друга крајност вертикалне схеме. У причи *Мрак над Сарајевом* (1931) ријеч је такође о Сарајеву средином 19. вијека, у вријеме Омерпашине мисије. Иако то није наведено, и овдје је заправо више ријеч о одломку неголи о причи у пуном смислу, тако да у њој имамо само један једини мањи хронотоп – узвишену тачку. Омерпашин доктор Галанти, као и сви Европљани који у Андрићевом фикционалном свијету долазе у Турску (Босну), доживљава разочарање (в. Андрић 2012: 144), добија задатак да обиђе архимандрита који је затворен у Жутој табији. Међутим, то је само повод, који одмах за собом повлачи опозиције горе – доље, свјетлост – тама, у духу општег песимизма овог јунака. Залазак сунца, као тријумф трагичности и непрогресивне цикличности људске егзистенције, у надисторијском времену и у топосу узвишења над градом, врхуни у овом Андрићевом тексту (на исти начин на који смо то већ сусрели у *Поподневу*, *Сарачима* и *Разговору*):

„Сад је силазио каменитим путељком до на друм где су га чекала кола. Сунце је западало негде између Хума и магловите равнице у дну видика. Залазило је по неколико пута за густ облак па се опет помаљало и обасјавало. Кад је коначно уистини ишчезло, остала је у очима човековим нека несигурна и болна нада да ће се можда још једном појавити. Али уместо сунца јави се вечерње руменило за којим долази тама. Сунце које залази за Сарајевом изгледа да је последње и да се гаси над човечанством заувек, мислио је везиров лекар. То је била једна од оних кратких мисли којим га је даривао сумрак свакодневно, а од којих је свака нагризала вољу за животом и, помало, и живот сам. На узвисини изнад тврђавског зида лекар застане, и наслоњен на ограду посматраше испод себе Сарајево које је изгледало устрептало и нереално у том тренутку између дана и ноћи.” (Андрић 2012: 144)

„Скупљао се мрак над Сарајевом и палила ситна светла. Долазио је ред на ’ноћне мисли’. Јер, у лекару су бриге смењивале једна другу као ревносне страже. Хтео је још само мало да се одмори на том вису на ком се лако дисало и с ког се далеко видело, пре него сиђе у варош и настави живот човека који је разапет и мучен у себи.” (Андрић 2012: 145)

На пољу самосталних прича ипак је, у односу на Омерпашино доба, доминантнија 1878. година. Сасвим очекивано, јер је посриједи израженији продор историјског времена у циклус, будући да страна (европска, хришћанска) сила продире у вријемепростор успаваног позноосманског *мира*. То је историјски тренутак који, заједно са датим топосом, отвара врло специфичне хронотопске могућности (специфични односи међу људима, затварање чаршије, карневалско вријеме) које креирају специфичне судбине јунака. Тај историјски тренутак на локалитету Сарајева, хронотопски је оквир више Андрићевих приповиједака. Аустријски долазак представља упад наизглед несумњивог прогреса линеарног историјског времена, које је супротстављено цикличној трагици која се убједљиво исказује кроз *турска времена*.

Један дио текстова везаних радњом за ово раздобље доноси снажно покретање вертикалне схеме успон – пад. *Мара милосница* (1926), као обимна приповијетка, прва је која дубље захвата хронотоп Сарајева 1878. У погледу мањих хронотопа, који чине конкретну

приповијетку и овако је идејно профилишу, свједочимо доминацију опозиција врх – дно и свјетлост – тама, дату кроз мање хронотопе узвишења и куће у дну.

У епизоди која се одиграла у Травнику, Велиудин-паша Мару узима себи у изузетно свјетлосно потентном периоду, у необично рано прољеће: „Од игре новог сунца и многе воде стварао се неки модрикаст, лелујав сјај у ваздуху и падао по свим стварима.” (Андрић 2012: 84) И сама Мара сва је дата у свјетлосним атрибутима: свијетла коса, свијетле ситне маље, свијетла и зарудјела боја тијела, бијели зуби, сјајне очи (в. Андрић 2012: 84–85). Осим тога, цикличност времена наглашена је већ у овој иницијалној, травничкој епизоди, и то чињеницом да је и Марина мајка била *турска милосница*.

Међутим, актуелно вријеме приповијетке одиграва се у Сарајеву, гдје просторно-временско-свјетлосни елементи долазе до пуног изражаја и гдје се испрва чини да ће се трагика циклуса прекинути. Велиудин-паша живи „у Алајбеговића кућама, наврх стрмог Логавина сокака” (Андрић 2012: 83). Ту он проводи вечери са својом наложницом Маром, која и постаје одређена као *дјевојка из Логавина сокака* (Андрић 2012: 89), а процес њеног постепеног прихватања Велиудин-паше, као својеврсна свијетла нада и трачак спаса, тече управо у свијетлим предвечерњим часовима на овом сарајевском узвишењу:

„Тако је бивало свако предвече. [...] Пошто би се опрао и расхладио, дао би да се отворе врата и сви прозори, са изгледом на цијело Сарајево и на требевићку косу. [...] из покрајње собе би се вратила Мара, спремна, и спуштала му се у крило. [...] Тако је пио и пушио, и изнад њеног плавог темена гледао како се полако мрачи Сарајево и гасне облак за облаком на брдима.” (Андрић 2012: 85)

Иако опхрвани мислима о гријеху (Мара) и животним песимизмом (Паша), узвишена освијетљена тачка мјесто је својеврсне радости, утјехе (Паша), наде и прве емоције према мушкарцу (Мара). Штавише, и у тешким тренуцима буне сарајевских муслимана, Велиудин-паша, из своје касарне, гледа ка узвишењима, „гдје су бијели љетни облаци провиривали из брда” (Андрић 2012: 89).

Но, узвишена тачка бива подједнако изневјерена код оба јунака. Велиудин-паша, крећући се из града, одлази путем успона (уз Коваче), али тај успон не доноси никакву сатисфакцију. Иако сунце буја, њега „прожима нешто мрачно” (Андрић 2012: 91), а његови официри (сасвим блиско сценама из *Омерпаше Латаса*, о чему ћемо касније говорити) закључују о варци и обмани успона и узвишене тачке: „Сестру им, њима и њиховој Босни! Зар је ово нека земља? Пењеш се, пењеш, и ломиш као да ћеш у небо стићи, а кад се испнеш, нема ништа: нови камењак и нова стрмина.” (Андрић 2012: 92)

Пашиним одласком, Мара прелази на другу узвишену тачку – Бистрик, али и та крхка нада брзо се гаси, будући да у несрећном дому рођаке Ануше свједочи цикличној трагици коју њена крв носи. Анушину унуку, рано сазрелу (!), силују на самом врху узвишене тачке, „с које се отварао видик на Сарајево” (Андрић 2012: 92).

Свој пут Мара наставља силаском у дно града, у кућу Памуковића. Истина, већ два пута она прелази Миљацку код Латинске ћуприје, и ту се микрохронотоп моста над хтоничном, *сјером* водом двапут понавља, отварајући простор за идеју о самоубиству (што ће се касније поновити у роману *На Дрини ћуприја*, са Фатом Авдагином), што ће се у приповиједи трећи пут поновити када Мара, у жељи да се убије, оконча у нечистој води у кућном дворишту, што је и тренутак њеног потпуног пада.

Кућа богатих Памуковића,²² смјештена у дно, крај хтоничне воде и моста, у Латинлуку, простор је таме, зла и несреће, о чему понајвише сазнајемо кроз лик снахе Невенке, чија је судбина одређена истом вертикалом и падом. Она, сва у свјетлосним атрибутима, из родитељске куће на Бистрику спушта се у дно, у пакао Памуковића куће. Све њено било је изразито свијетло (в. Андрић 2012: 97), насупротив таме у кући у коју је дошла.

Скученим, тамним просторима дна – а то је кућа Памуковића (суштински врло блиска тамници), који производе трагедију јунака, супротставља се нада у широке, свјетлосне топосе, као један од оних који се јављају Мари у сну:

„Тако једном, пред зору, усни необичан сан: да се на некој чудној и пространој ливади игра лопте. [...] Лопта јој је била малена, модра, сасвим једнака с бојом неба, тако да се у висини потпуно изједначаваала с небеском ведрином, и губила се у њој. [...] Све то скраћивало јој је дах и надимало је цијелу, да јој се чинило да ће се сваки пут распрснути и изгубити у даљинама. А непрестано је даље трчала, бацала и дочекивала лопту, насмијана и обневидила; и у смијеху и погледу расипала се сва у свјетлост огромног дана.” (Андрић 2012: 100–101)

Међутим, као што ће вертикала – силазак и дно кулминирати у Марином паду у забаченом и влажном простору у који се сливају отпадне воде, тако ће се и широким и освијетљеним просторима хоризонтале, које сусрећемо у Марином сну, супротставити реалност њене смрти и сахране на гробу на Царини (в. Андрић 2012: 103), простору који подразумева (иако то није наглашено у приповиједи) излазак из градског кланца у широко и пространо Сарајевско поље (дакле, активирање и по хоризонтали: центар – периферија; сјевероисток – југозапад).

Текст *О старим и младим Памуковићима* (1948), одређен као „одломак”, у сваком погледу се наставља на *Мару милосницу*, те је идеалан за сагледавање питања хронотопа у контексту идеје о меморијским схемама. Овдје је у фокусу хронотоп градског дна – куће. Наиме, актуелно вријеме радње у хронолошком смислу обухвата неколико првих година након 1878, тј. аустроугарске окупације, у Сарајеву. Такав хронолошко-топографски оквир доноси специфичне догађаје и јунаке (сусрет људи, навика и обичаја из опречних дијелова свијета, који се иначе не би срели да Аустроугарска није окупирала Босну). Но, на идејном плану, овдје, очекивано, имамо продор линеарног, историјског, прогресивног времена: „нов живот, који је са сваким даном све више освајао”, „неки нов, немилосрдан живот”, „времена су се мењала нагло” (Андрић 2012: 294, 295). Радња се одвија у кући Памуковића, која је већ у *Мари милосници* одређена као простор таме и несреће; она се овдје не компарира са вертикалом (узвишена тачка и сл), али ментална схема Андрићевог Сарајева нас враћа на *Мару милосницу* и дистинкцију: узвишени врхови – дно града.

²² Овдје можемо видјети како исти просторни сегменти могу конституисати опречне хронотопе. Прича *Напаст* (1933), са актуелним временом, са специфичним топосом манастира и хумористичким духом који носи дио Андрићевих фратарских прича, не спада у опсег који је предмет нашег интересовања, али можемо видјети како у њој имамо топос куће у дну, парохове куће у Сарајеву (а онда и још прецизнији хронотоп прага/капије), у којој се, у ноћи, дешава ђаволско искушење. Међутим, ово је одличан примјер који показује како се микрохронотоп значењски оспољава тек кроз шири хронотоп. Кућа и њен праг у ноћи у сарајевској удолини истовјетни су као и Памуковића кућа и борбе укућана за душу Шимуна којег на кућном прагу/капији опсједа нечастиви. Међутим, док је такав микрохронотоп у причи *Напаст* у функцији хумористичког духа приче, у *Мари милосници* он само потцртава општу трагику егзистенције коју ова прича изражава. Исти топос сарајевске фратарске куће активира и прича *Проба* (1954), која такође спада у фратарски циклус, те као таква подразумева једну хумористичку ведрину и својеврстан оптимизам живота. Сходно томе, иако се активира микротопос фратарске куће у дну Сарајева (као и у причи *Напаст*), нити имамо активирање елемената вертикале и хоризонтале, па ни свјетлости у већој мјери, а притом нам не помажу ни менталне схеме, јер се оптимистички дух приче не подудара са тежином песимизма главног тока Андрићевих сарајевских прича. Примјера ради, и други дио *Маре милоснице* и одломак *О старим и младим Памуковићима* ситуирани су у микротопос куће (кућа Памуковића, чак у близини фратарске куће), али у тим причама имамо потцртан временски трагизам циклуса, док то овдје није случај.

Продор линеарног времена доноси наизглед нове и до сада невиђене промјене: два брата Памуковића се дијеле и млађи, Филип, одлази од куће, што се даје уз свјетлосно-просторно покретање хоризонтале и излазак из градске скучености ка широким и осунчаним просторима који би требало да воде у бољи и срећнији свијет: „И одјахао је жустро низ обалу Миљацке, као да тоне у њој. С леђа му је изгрејавало сунце.” (Андрић 2012: 297) Међутим, не само да се Филипов одлазак у шири, свјетлији и срећнији свијет преображава у песимистичку слику његове смрти у туђини, већ се истовремено показује да није ријеч о изузетности линеарног прогреса, него је посриједи трагично понављање и суштинска временска непромјењивост. Наиме, Филипов предак Матан на сличан је начин напустио кућу и несрећно завршио („Пред капијом, оном истом, од стране Миљацке, коњски бат и промукли гласови. Да, отишао је, и никад више.” (Андрић 2012: 298)). Осим тога и млади нараштај Памуковића – дјечак Петар показује исту тенденцију: „За то време мали Петар је јахао на својој мотки као на најбољем коњу и високо, необично високо уздигнуте главе, гледао негде низ Миљацку куд га води пут у свет.” (Андрић 2012: 300)

Градско дно тематизује и прича *Ћилим* (1948), која узима два амблематична продора историјског времена у циклично трајање. Оба временска интервала, 1878. и 1914, смјештена су у Сарајево. Срце приче је улазак аустроугарске војске 1878. и породица Марунића подно стрмог Бистрика. Тада породица, у тренутку навале прогресивног линеарног времена („[...] изгледа као да ће све навике и обичаји бити испретурани и измењени и као да се граница између дозвољеног и недозвољеног помера и губи. Све изгледа могућно, све дозвољено.” (Андрић 2012: 291)), жели узети ћилим који јој не припада. Међутим, старица, као носитељка вишег знања, указује на пролазност и варљивост историјске прилике и трајност добра (тима је ова прича веома блиска одломку *О старим и младим Памуковићима*), исто као и зла. Ипак, ова прича се не укључује значајније у хронотопски опсег о којем говоримо (треба имати у виду и када је објављена), будући да не носи слику песимистичког концепта времена, већ просто трајања, а ни просторно-временске координате вертикале и хоризонтале нису апострофиране.

Будући да 1878. повлачи за собом типични хронотоп затварања чаршије/побуне, један дио прича базира се на динамизацији чаршијског дна, кретању по хоризонтали. Текст *Поручник Мурат* (1938) везан је за јул 1878. године у Сарајеву и побуну пред аустријску окупацију града. Архетипска слика невине жртве која циклично, у интервалима ратова и побуна (продора историјског времена) мора бити положена, даје се кроз Муратово страдање у динамизованом хронотопу долине, дна града – од касарне Кршла, преко утамничења у медреси код Бегове џамије, до његовог бјекства, рањавања при преласку ријеке, тачније, Латинске ћуприје (иако то није децидирано речено, али је према опису јасно), хтоничног топоса присутног и у другим Андрићевим дјелима (*Мара милосница*, *Прича о кмету Симану*), те на крају смрти крај Кршле, чиме се круг трагично затвара; песимизам тријумфује: „Шта вреди борити се, одупирати и бежати?” (Андрић 2012: 219) Притом, Муратово страдање смјештено је у вријеме најјаче свјетлосне еманације:

„Нема лепшег лета од сарајевског. Ти летњи дани са њиховим миром, сјајем и зеленилом, изгледају као нека награда онима који морају да подносе влажне јесени, оштре зиме и ћудљива пролећа сарајевска.” (Андрић 2012: 214)

Неколика пак текста која узимају преломну 1878. годину тек у краћим сценама дају обресе овог, већ препознатљивог хронотопа Сарајева. Прича *Јулски дан* (1928) подразумијева Сарајево у 1878. години. Посриједи су, као што смо већ рекли у вези са *Поручником Муратом*, дани буне пред улазак аустроугарске војске, у љетно, свјетлошћу окупано вријеме, али у том кратком тексту тек је дата слика историјског времена, без сучељавања са контекстом циклуса и цикличног понављања. Ипак, један бакалин, у микротопосу дућана, својом констатацијом („Кад дођу оваква времена, сама се врата на хапсу отворе” (Андрић 2012: 116)) указује да је и овакав,

наизглед историјски линеарни процес заправо само једно у низу трагичних цикличних понављања.

Као што видимо, *Јулски дан* подсећа на одломак, слично тексту *На Латинској ћуприји* (1929), који је и децидирано тако обиљежен. Ријеч је о поменутом немирним љетним данима 1878. у Сарајеву, гдје се, истина, узима топос кретања по хоризонтали, низ Миљацку, уз Латинску ћуприју, и то у предвечерњи час, у вријеме заласка сунца, али прича не излази из оквира историјског прогреса, тј. не супротстављају јој се идеје циклуса које би биле изражене кретањем низ ријеку у вријеме заласка сунца.

У односу на наглост и плаховитост 1878. године и догађаја и ликова који се у појавном временском, просторном и свјетлосном комплексу обликују, саме деценије аустроугарске управе (1878–1914) доносе, наизглед, стишаност конфронтације двају временских концепата – историјског и цикличног. Међутим, они и овдје постоје (као што су постојали и у *мирним* раздобљима османске управе), само више нису узроковани тако снажним епохалним продорима историјског, већ се читавају у појединачним судбинама разапетим између наде у лични животни прогрес и неумољиве трагике циклуса.

Покорни и ћутљиви чиновник Алојзије Мишић Бан, у причи *Свечаност* (1960), из своје чиновничке свакодневице која протиче у градском дну, успиње се уз „стрму улицу” ка своме дому – наизглед простору више спознаје. Осјећај стијешњености, нужне покорности и сталног страха који узрокује градско дно нестаје уз помоћ алкохола (не случајно, „две флаше доброг мостарског вина”), али само један дан у години, на његов имендан, и он има осјећај да се у таквом стању, из његове узвишене тачке (кућа у стрмој махали), размичу сарајевска брда и долази до ослобођења од страха:

„Ширина око мене свуда, све већа. И видици се неки отварају, као да су се брда око Сарајева размакнула. А лаган сам, лаган, морам да се придржавам да од те лакоће не полетим увис.” (Андрић 2012: 546)

Међутим, као што смо рекли, то је само један дан, који се, на топосу стрме махале, још исте ноћи преображава у своју негацију, и који се у цикличном временском одређењу трагичне судбине понавља сваке године.

Хронолошки историјски исјечак аустроугарског периода у Сарајеву даје простор у којем се појављују и образују специфични ликови, догађаји, појаве и локалитети. Такав је био лик ситног чиновника у претходно поменутој причи *Свечаност*, незамислив у хронотопу османског Сарајева. Слично томе, јављају се и јунаци-странци, обично административни радници и авантуристи који, дубоко унесрећени у свијету из којег су дошли, безуспјешно покушавају да спас нађу у Босни и Сарајеву. Прича *Барон* (1976) из збирке *Кућа на осами*, иако не тематизује изграђеније просторно-временске односе, ипак узима топос Сарајева у аустроугарском периоду, јер управо то омогућава појаву специфичног јунака, аустријског чиновника и неизлечивог лажљивца барона Дорна. Сам, усамљен и очајан због свог положаја, и овај јунак се, тражећи спас, креће низ хоризонталу града, ка широким и осунчаним просторима:

„Само онај ко би се у тадашњем Сарајеву нашао тако сам, без пријатеља и породице, са својом смешном маном као са пороком, само тај би могао разумети бескрајне и заморне шетње барона Дорна по том граду, ведром и отвореном према југозападу, а мрком и душмански стешњеном према североистоку.” (Андрић 2012: 614)

Међутим, утјехе нема у стварности, већ тек у вечерњим сједењима и опијањима на дну тог видика, на Врелу Босне (кретање по хоризонтали; центар – периферија).

Доба аустријског Сарајева уноси и нове, до тада непознате локалитете. То су простори ескапизма: панораме и циркуси, паралелни свјетови наде, даљине, неког другог, у коначници недостижног живота. Прича *Циркус* (1976), из збирке *Кућа на осами*, доноси у простору Сарајева хронотоп циркуса, као простора који се увече посјећује и који доноси свијет пун нових, освијетљених простора и живота ван планинама скученог града:

„То за мене више није био циркус. Та жица је била разапета од планине до планине, изнад неког пролетњег предела, а девојка на њој прелазила је лебдећи, с једног краја широког видика на други, заједно са својим скупоченим осмејком. Чиста и као бестелесна, звезда а не жена.” (Андрић 2012: 621)

Међутим, тај се приказ, престанком игре, гаси („Напољу је било мрачно и хладно.” (Андрић 2012: 622)). Стога овај хронотоп одговара хронотопу циркуса у *Ђоркану и Швабици*, али је сличан и хронотопу панораме у причи која слиједи, па чак и хронотопу кафане у више Андрићевих дјела.

Текст *Панорама* (1957) обухвата топос Сарајева у, све су прилике, аустроугарском периоду (приповједач – јунак у првом лицу казује да је то било у вријеме његовог дјетињства, „дакле врло давно”, што у односу на вријеме објављивања приче одговара раздобљу аустроугарске управе над Босном). Унутар приче јавља се хронотоп панораме, сличан хронотопу циркуса – простор у којем се, насупрот таме и скучености града, јављају освијетљени и широки простори свијета, и то приморски простори (!). Свијетлим сликама Цејлона, Рио де Жанеира и Лисабона, које се посматрају у панорами („А кад бих једном сео на црвени табуре, за мене је почињао прави, велики и обасјани живот.” (Андрић 2012: 498)), супротстављена је реалност – сарајевска тама мрака: „Изазио сам у сумрак у ком је било све познато и немило, тонуо у стварне улице мога града као у ружан сан, осећајући како за мене све даље остаје свет моје једине светле стварности.” (Андрић 2012: 498)

Својствено хронотопу Сарајева, дјечак за широким морским просторима свјетлости тежи са узвишене сарајевске тачке, дакако без успјеха, јер, као и увијек, песимистичка тама континента долази са заласком сунца:

„Наша авлија је била већ у сенци, а свуда по брдима било је још сјаја који ме је неодољиво привлачио. [...] У жељи да видим још мало од сунца, испео сам се на ограду уз коју је Јеврејин комшија наслагао велику гомилу букових дрва, у висини саме ограде. Са тих наслаганих букових цепаница, као са неке терасе, могло се још једно време посматрати сунце и са њим нешто од цејлонске раскоши. А онда је зашло и оно, и предео потамнео. Ваљало је спустити се у своје двориште које је било још тамније.” (Андрић 2012: 502)

Штавише, ова прича носи и нешто од цикличног доживљаја времена, будући да се знатижељни дјечак пореди са својим стрицем Јаковом, „оним што је пропао као нико његов” (Андрић 2012: 502).

Цикличног доживљаја времена у топосу аустроугарског Сарајева није лишена ни прича *Три дечака* (1947). Овдје је, са фокусом на узвишеној тачки градског насеља (Мејташ), посриједи продор историјског догађаја, доласка царевог сина Рудолфа са супругом, у циклички детерминисану чаршију, с наговијештеним тријумфом трајања циклуса:

„И то је било све. Сва су та сјајна и велика господа нестала негде, нагло као што су и дошла, као да су у земљу пропала и то не овде у овом истом граду него негде на другом крају света. И све је одједном пројурило, угасло, умукло, али тако одједном да је живот остао много једноличнији него раније, долина ужа, брда виша и тврђа, не трепте више од звука, небо без сјаја.” (Андрић 2012: 219)

Дакле, линеарна прогресивна нада само додатно утврђује трагику цикличног трајања и непромјењивости.

Прича о кмету Симану (1948) такође подразумијева вјеру у линеарни прогрес који наступа аустроугарском окупацијом, а који бива изневјерен. Међутим, док се већина Андрићевих прича, на основу тога, заокружује у циклусу песимистичког трајања, социјално, па и национално ангажована *Прича о кмету Симану* (треба имати у виду и вријеме када прича настаје) носи вјеру у прогрес будућих генерација социјално и национално обесправљених. Стога овај текст није лако уклопив²³ у хронотоп који даје магистралу ток Андрићевих сарајевских прича, на сличан начин на који, рецимо, видјећемо то касније, *Развски брегови* одударају од главног тока Андрићеве вишеградске тематике.

Социјална тематика биће нарочито концентрисана у једном броју Андрићевих текстова које већином објављује у првим годинама након Другог свјетског рата, а које, када је ријеч о Сарајеву, смјешта углавном око 1906. године, као важне тачке у историји социјалних покрета у овом граду. Одломак *Немир* (1981. објављен, али вјероватно писан у годинама када и друге Андрићеве приче овог круга) децидирано говори о периоду између 1903. и 1906. у Сарајеву, те о јављању радничког покрета у граду, без активирања временско-просторно-свјетлосних категорија врха, дна, свјетлости, таме, дана, ноћи и сл. Прича *Црвен цвет* (1949) актуелизује социјалне првомајске протесте 1906. у Сарајеву, *Први сусрети* (1950) побуну радница сарајевске фабрике дувана око првог маја 1906, а *Штрајк у ткаоници ћилима* (1950) побуну радница сарајевске фабрике ћилима. Исти је случај и са одломком *Буна* (1952), који говори о побуни радника циглане на Кошеву у Сарајеву.

Само један од ових социјалних текстова на појавном нивоу подробније анализира простор града у садејству са свјетлошћу. У тексту *Пекушићи* (1971) главна јунакиња Аница, радница фабрике дувана, на пут изводи своју млађу браћу и сестре. Међутим, за нас су нарочито важни управо елементи свјетлости, таме, врха и дна, успона и пада, актуелни у овом тексту. Наиме, одмах се дистингуира десна, здравија, осунчанија и равнија страна Миљацке, док је десна стрма, хладна, пуна влаге и у оскудици сунца. На таквој страни „човек је изложен болестима, често малокрван, рахитичан; уопште, некако оптерећен и обележен [...]” (Андрић 2012: 595). На тој стрмини, умјесто трагичног пада, какав сусрећемо у Андрићевим песимистичким сарајевским причама, овдје имамо, и поред све жртве коју протагонисткиња подноси, прогрес и напредак јер је она управо „на тој стрмини успела да подигне, исхрани и изведе на пут здраву децу” (Андрић 2012: 596). Дакле, ту гдје би се јунак Андрићеве песимистичке прозе сурвао у трагику ноћне таме градског дна, ту се протагонисткиња ангажоване приче чврсто држи и управља ка прогресивној будућности.

Када год одступи од социјалне тематике, или је барем приближи егзистенцијалном оквиру свог основног хронотопа Сарајева, Андрић доноси успјешнија остварења. Тако се насупрот плошне тематике његових текстова које веже за социјалне немире у Сарајеву 1906. налази раније помињана прича *Разговор*, која, премда са социјалном тематиком, ипак у себе укључује општа питања егзистенције и као таква се дијелом уклапа у велики Андрићев хронотоп Сарајева.

²³ Постоје микрохронотопи који немају ширу употребу код Андрића. Примјера ради, хронотоп Козије ћуприје код Сарајева, који се јавља у *Причи о кмету Симану* и у *Госпођици*. То је топос кафана у којој се окупљају градски пустолови, као неки вид искључења из вреве прогресивног времена града у аустроугарском периоду. Но, тај простор, који је таман али притом не носи хтонични карактер, већ је простор предаха или олакшања, нема јак потенцијал у Андрићевом опусу. С тим у вези и приповједач у *Причи о кмету Симану* закључује: „[...] бекрије које, ко зна зашто, привлачи управо овакво место без видика у склопу стрмих брегова, на ком сунце рано залази и доцкан излази.” (Андрић 2012: 364)

Када је ријеч о Другом свјетском рату у Андрићевој сарајевској прози, он се не јавља често (ни изблиза као у топосу Београда, о чему ће касније подробно бити ријечи). Осим тога, приче које су смјештене у Сарајево у Другом свјетском рату нису ода новом друштвеном систему (као што су то његове београдске приче), већ је посриједи комплекс који се, мање-више, уклапа у основни Андрићев хронотоп Сарајева. Мање амбициозна прича *Снопихи* (1948), иако у функцији глорификације покрета отпора и ратне борбе, користи и микрохронотоп познате узвишене тачке („Када се пре педесет и две године родио у великој и имућној кући старог Солака, на Бјелавама, нико није могао ни помислити да ће то дете икад гурати туђа дрва на туђим хамалским колицима по Сарајеву.” (Андрић 2012: 348)), наспрам које се цијели живот јунака даје као пад у гротло градског дна и алкохолизма. Дакле, иако ангажован (покрет отпора и ослобођење), овај текст носи јаку песимистичку црту.

Ипак, најзначајнија Андрићева сарајевска прича смјештена у вријеме Другог свјетског рата јесте *Бифе „Титаник”* (1950). Микрохронотоп Хисета – градске периферије на путу ка југу (!), микрохронотоп је сусрета на којем тријумфују безнађе и песимизам. У трећем дијелу *Пута Алије Ђерзелеза* (1920) – „Ђерзелез у Сарајеву”, то је сусрет Ђерзелеза и Јекатарине, док се овдје, у *Бифеу „Титаник”*, ту сусрећу Јевреј Менто и усташа Ковић. И овдје простор одређује ликове, јер је периферија Хисетасумњив простор у којем обитава градски полусвијет; ту је проститутка Јекатарина у чијем крилу завршава емотивно неостварени Ђерзелез; ту је и изопштени Јевреј Менто, жртва неуспјелог самоостваривања у свему неуспјешног усташе Ковића: „Очигледно, нити је ово онај прави Јеврејин каквог је он замишљао, нити је он усташа какав је хтео да буде.” (Андрић 2012: 393) Као што Стјепан Ковић нема правог Јевреја на којем ће се остварити (Менто је изопштен из јеврејске заједнице), тако ни Ђерзелез нема праву жену коју ће освојити – Јекатарина је тек свима доступна проститутка. Штавише, веома је слично описан одлазак сваког од њих двојице ка Хисетама.

Пут Алије Ђерзелеза: „Ишао је низ Миљацку; испод њега раките и врбе зелене, али са траговима још прољетних поплава. – Добро је да је пут низ Миљацку тако раван и тако дуг; да никад не би свршио! Да се нигдје не мора закретати.” (Андрић 2012: 22)

Бифе „Титаник”: „Стјепан Ковић је ишао низ обалу Миљацке и у мало замагљеној глави, кроз куцање крвних жила на слепоочницама, понављао: Мутевелића улица, број четири, Менто Папо, бивши власник бифеа ’Титаник’.” (Андрић 2012: 392)

Дакле, ни Ковић ни Ђерзелез, одлазећи, низ Миљацку (као и Памуковићи), на периферију, не стижу до циља, не остварују се, чиме се понавља њихова трагика и оспорава могућност линеарног, прогресивног временско-егзистенцијалног излаза. Ментова судбина потцртана је елементима свјетлости која се гаси и коју обузима тама:

„[...] само му се непрестано отима поглед на танку пругу јарке светлости која између притворених врата сија у мрачну просторију. И зна: то што он види само као танак и усправан штап од злата, то је сјајни, велики, септембарски дан над Сарајевом, у ком се крећу толики људи који би, као и он, хтели да живе са што мање патње, што лепше и мирније, што дуже.” (Андрић 2012: 387)

Као што смо видјели, неке до сада помињане приче (*Прича о соли*, *Прича о кмету Симану*, *Напаст*, *Проба*, приче социјалног циклуса), иако везане за Сарајево, не учествују у формирању доминантног Андрићевог хронотопа Сарајева. Просто, понекад чињеница да је радња смјештена у Сарајево не доноси никакву нарочиту активацију временско-просторно-свјетлосних елемената топоса, што је, рецимо, видљиво и у тексту *Прозор* (1953). Исто тако, прича *Јаков, друг из детињства* (1976), смјештена у Сарајево, доминантно у прву половину 20. вијека, премда форсира идеју циклуса (трагика алкохолизма и суицида која се преноси кроз

генерације), ни на који начин не ангажује појавне просторно-временске категорије својствене Андрићевом доминантном хронотопу Сарајева, дакле – категорије висине, дна, центра, периферије, дана, ноћи, заласка, свитања, таме и свјетлости. Чак и када се свјетлосни топос активира, то не води нужно ка формирању хронотопа који видимо као доминантан у Андрићевим сарајевским темама. Рецимо, *Увод* у збирку *Кућа на осами* (1976) користи топос узвишене тачке, куће на сарајевском Алифаковцу и приповједач у ја форми позиционира вријеме приче у љетно доба „пре неколико година” (Андрић 2012: 602). Но, тај простор, са којег се пружа широки и осунчани видик „на отворену сарајевску долину” (Андрић 2012: 602), није простор са којег се јунак сурвава у трагику, већ позитиван локалитет на којем наратора посјећују јунаци прича које и чине збирку. Сходно томе, узвишена тачка *куће на осами* тешко да припада хронотопу који примјећујемо у већини Андрићевих сарајевских прича.

У погледу географско-историјских координата, Андрић посеже за Сарајевом у различитим повијесним епохама: османски 18. и 19. вијек, Омерпашина мисија средином 19. стољећа, аустроугарска окупација 1878, *мирне* године аустроугарске управе, свјетски ратови. Све су то периоди који имагинацији омогућавају креирање прича сачињених од специфичних догађаја и јунака, које у другим околностима не бисмо могли видјети на позорници књижевног дјела. Периоди наглих смјена историјских парадигми (попут, рецимо, 1878) доносе епохалне, колективне турбуленције, док *мирна* раздобља више доносе сукобе унутар самих појединаца (*Смрт у Синановој текији*, *Свечаност* и сл). Но, репетитивност појавних елемената и идејне компоненте коју креирају показују да хронолошки исјечци не играју битну улогу када је топос Сарајева посриједи.

Наиме, идејно гледано, Сарајево је доминантно (али не увијек, што смо такође видјели у једном дијелу сарајевских прича) топос у којем се, на размеђи трагике цикличног трајања и варљивих продора обећавајућег историјског времена, независно од хронолошких исјечака понавља исти тријумф песимизма. Тај идејни концепт остварен је појавним временско-просторним маркерима – микрохронотопима (узвишена тачка – градско дно, центар – периферија и др, уз елементе: свјетлост – тама), чијом се динамизацијом остварује догађајност – сиже. Неке од прича мањег су формата и формирају се око једног микрохронотопа (*Разговор, Сарачи, Прича, Разговор пред вече, Поручник Мурат, Циркус, Мрак над Сарајевом*), док су друге (*Смрт у Синановој текији, Мара милосница, О старим и младим Памуковићима, Панорама*) развијеније и показују изразитији макрохронотопски сижејни образац саздан од тријумфа песимизма у појавним временско-просторним микрохронотопима у топосу Сарајева. Његов генерички карактер на плану Андрићевог опуса у цјелини покушаћемо потврдити препознајући га и на другим топосима.

У погледу саодноса идејних и спацијално-темпоралних комплекса, углавном је ријеч о поклапању једне просторно-временске појавне цјелине (дакле, Сарајево у одређеном временском интервалу), с тим да се у појединим причама, попут *Смрти у Синановој текији*, јавља више временско-просторних цјелина, али све у репетирају исти идејни концепт, који тријумфује у оном главном, сарајевском временско-просторном дијелу приче. Простори југа, као друге просторности (па и темпоралности), јављају се као недоступни микрохронотопи чежње. У причи *Панорама*, присуство далеких морских микрохронотопа, премда у коначници осујећено, доминантније је изражено.

IV 2. 2. Травник

За разлику од Сарајева, које је често мјесто радње Андрићевих прича, Травник се као централни топос ријетко јавља у приповиједној прози; у романескном опусу пак заузима веома препознатљиво мјесто. Но, већ у раној Андрићевој причи *За логоровања* (1922), иначе смјештеној у Вишеград у вријеме Првог српског устанка, даје се, кроз пашине мисли, слика Босне и њеног центра Травника, као вријемепростора циклуса, тјескобе и мрака, којем се супротставља море (!):

„У таквим часовима паша није скривао своју одвратност према Босни и Босанцима. [...] Он је мрзио ту земљу, мрачну и горовиту, с растрганим пејзажима, као и њене становнике, вјечно немирне и завађене, јер му је било одвратно све што је гласно, оштро и неумјерено. [...] Покаткад би сву ноћ сањао море, пуно бијелих једара, а сутра би онда двоструко мрзио плећате и бркате Бошњаке око себе и силовите линије планина изнад Травника, које су му затварале видик.” (Андрић 2012: 33)

И *Прича о везиrowом слону* (1947), једини цјеловити Андрићев нероманескни текст смјештен у топос Травника, временски позициониран на сам почетак треће деценије 19. вијека, ову чаршију такође дефинише као тијесну (в. Андрић 2012: 270), а наспрам таме долине вертикала се остварује или уз микрохронотоп ноћне ватре уз коју се развија машта и виде излази из муке (в. Андрић 2012: 274–276) или, нарочито, у узвишеној тачки крај које јунак – конкретно: Аљо Казаз, све до касног послеподнева, опсервира чаршију и схвата њену поквареност, људе без храбрости и срца (в. Андрић 2012: 277), да би се таква свијест у њему угасила са гашењем дана и силаском у колотечину чаршије:

„Са сумраком он је полагано силазио у варош. И како се спуштао низ брег, у њему се полако стишавала она узбуна нових и неразмрсивих мисли са зараванка на висини, и он је постајао опет стари Аљо, чаршијски човек [...].” (Андрић 2012: 278)

Иако овдје свјетлосни елемент није нарочито наглашен, на основу других слика овог типа ми га урачунавамо, што функционише по принципу препознатих меморијских схема. Дакле, и на малом опусу прича са топосом Травника уочава се да на појавном плану имамо доминацију таме и дна, а на идејном неприкосновени тријумф циклуса.

Унутар *Приче о везиrowом слону* посебно је значајно то што Целалудин-паша, суочен са неминовношћу пропасти, бира смрт (самоубиство), али личном нестанку, тј. трагици нестанка супротставља топос задужбине – турбета, као накану вјечности, трајања:

„Издвојио је лепу суму новца за турбе које ће саградити над његовим гробом, предвидео је све и најситније трошкове око укопа. Оставио је и натпис који ће бити урезан на његовом башлику, надгробном камену, и који је почињао речима Курана: 'Он је жив и вечан'.” (Андрић 2012: 281)

Дакле, историјски прогрес који је понио Пашу, и његов пад у трагику неумитног циклуса (успаваност чаршије – долазак Паше – успаваност чаршије), налази се с једне стране, док с друге стоји турбе, као задужбина којом се зазива вјечно трајање. Касније ће овај хронотоп у *Травничкој хроници* бити изразитије обогаћен и свјетлосним елементом.

И у приповијеткама, као и у роману, Андрић узима Травник 19. вијека, као изузетно потентан оквир у којем се појављују, у контексту сукоба цивилизација и пробоја свјетскоисторијских догађаја у босански везирски град, специфични јунаци и специфични

догађаји. Појавно гледано, као што се могло уочити, и на овом топосу јављају се типични симболички микрохронотопи (узвишена тачка, градско дно) који својим појавним квалитетима потврђују песимистички идејни концепт, на исти начин на који смо то претходно примијетили на топосу Сарајева, чиме овакав хронотоп све више поприма генерички карактер.

Оно што пак топос Травника чини специфичним јесте активација микрохронотопа мора (као хронотопа среће, видјећемо на који начин доминантно образованог у неким другим Андрићевим дјелима) и турбета (као стваралачког, задужбинарског хронотопа конфронтирајућег овом ширем, песимистичком хронотопу, о чему ће касније тек бити ријечи). Осим што ћемо микрохронотоп турбета, у развијеном облику, сусретати и у роману *Травничка хроника*, аналогно ћемо говорити и о микрохронотопу моста у приповједачком вишеградском опусу, те о судбини тог топоса у широј, романескној структури *На Дрини ћуприје*. Дакле, микрохронотоп турбета, као и микрохронотоп мора, који се јављају као субординирани, али полемички врло јаки микрохронотопи и у травничким приповијеткама и у *Травничкој хроници*, развиће се, видјећемо то у наредним поглављима, у дијелу Андрићевих остварења као доминантни хронотопи стварања и мора.

Након што смо утврдили микрохронотопске и макрохронотопске закономјерности на топосима Сарајева и Травника, прелазимо на друге маркиране локалитете Андрићевих приповиједака.

IV 3. Касаба

Премда се у односу на цивилизацијске центре, у случају Андрићеве прозе – Беча и Истанбула прије свега, Сарајево и Травник јављају као типични, Бахтиновим рјечником говорећи – периферијски градови, они се, у односу на остатак Босне, понашају као центри. То је простор у којем обитавају паше и конзули, то су епицентри дешавања (нпр. смјене везира, долазак конзула, почетак Великог рата и Сарајево). Насупрот тога, јављају се провинцијски простори Босне, вароши – касабе, у којима продори историјског времена долазе тишим ходом. Кључни топос касабе код Андрића је, свакако, али не и једино, Вишеград.

IV 3. 1. Вишеград

Хронотоп Вишеграда, заправо један посве специфичан хронотоп Вишеграда, обликује јунака Ћоркана у двије Андрићеве приповијетке: *Ћоркан и Швабица* и *Мила и Прелац*, на начин да је у обје приповијетке у фокусу топос узвишене тачке. Прво Андрићево дјело које обликује простор Вишеграда – *Ћоркан и Швабица* (1921), обухвата ограничен исјечак времена из периода аустроугарске управе. Такви историјски аспекти хронотопа омогућавају долазак циркуса са *Швабицом* у забачено босанско мјесто (већ османско вријеме у топосу Вишеграда то не би могло дати). Битну улогу у причи има и мањи хронотоп кафане у ноћи (простор сусрета и корелације најразличитијих слојева друштва, иначе далеко мање могућ у дневној чаршији), али је за наш рад од већег значаја топос узвишене тачке. Наиме, након добијања батина због лудовања за Швабицом, и након дуготрајног опоравка, Ћоркан са узвишења над градом гледа чаршију, а онда се радосно у њу и спушта. Међутим, овдје одсуствује код Андрића иначе честа компонента заласка сунца и трагике мрака. Напротив, безазлени и нишчи Ћоркан са невиним осмијехом и веселошћу гледа на чаршију која му је учинила толико зла, штавише, са својеврсним животним еланом силази у њу, поистовјећујући је са морем (!), иначе једним од најафирмативнијих простора Андрићеве прозе: „Све му у ушима шуми и све му се у очима слијева и таласа. Није то чаршија, него радосно море, тако је дуга и широка.” (Андрић 2012: 29) Такав јунак, одвојен од логике овог свијета, и мора имати такав доживљај времена и простора, битно различит од већине Андрићевих јунака које формира хронотоп касабе (и града), из

простог разлога што су ти јунаци, за разлику од својеврсне Ћорканове јуродивости, *типични* људи овога свијета, они који своје наде полажу у прогрес линеарног времена, те су, у песимистичкој концепцији људске егзистенције каква је Андрићева, осуђени на пропаст. Њих ћемо углавном и сусрети у Андрићевим вишеградским причама.

Типу вријемепростора који сусрећемо у *Ћоркану и Швабици* припада и прича *Мила и Прелац* (1936), смјештена у Вишеград, такође у вријеме аустроугарске окупације. У свом главном току, овај текст говори о судбини несрећног Прелца и патњи Миле, дате кроз очи дјечака и без развијенијег третмана простора у смислу у којем ми посматрамо Андрићев опус. Међутим, једна на први поглед успутна опаска о већ остарјелом Ћоркану отвара читав паралелни ток, заправо посљедње дане овог несрећног Вишеграђанина, својеврсни наставак *Ћоркана и Швабице*. Иста, узвишена тачка која се јављала у *Ћоркану и Швабици*, јавља се и овдје. Тај топос, који се иначе у Андрићевим текстовима најчешће детронизује, једино кроз лик Ћоркана, онога који је изопштен, одбачен и у свему супротан осталима, јавља се као простор среће:

„А Ћоркан се тог сјајног мајског дана био извукао уз брег изнад касабе и на рушевинама старог града заузео место на ком је имао обичај да се сунча. [...] Оно угласло око још више упало, чађаво, а капак на здравом оку набуо и тежак. Али у то једно око стане још увек цело сунце. [...] Са сунцем пева заједно.” (Андрић 2012: 194–195)

И док се *нормални* јунаци Андрићеве прозе углавном са сутоном спуштају у мрачну стварност егзистенције, једино је за *лудога* и од свих друкчијег Ћоркана узвишена осунчана тачка мјесто спасења. То спасење јесте смрт, али нипошто као болна, егзистенцијална трагедија. Након трагичног живота у вишеградској долини, смрт на осами, на узвишењу, у сјају мајског сунца, за овог јунака јавља се као спас:

„Указао се и танак, оштар, млад месец са својом звездом. А на зиду је и даље лежало кратко и непомично Ћорканово тело, смирено и избављено, ослобођено заувек највећег од свих зала људских: поновног буђења.” (Андрић 2012: 198)

Насупрот текстова о Ћоркану, магистрални ток Андрићевих вишеградских прича, како смо већ и рекли, доноси друкчији однос према егзистенцији, нама већ познат из сарајевског и травничког циклуса. Прича *За логоровања* (1922) обухвата неколико дана у Вишеграду почетком 19. вијека, у вријеме устанка у Србији. Несвакидашње вријеме буне на одређеном простору подијум је за посебне сусрете и посебно дјеловање: у Вишеграду се улогорила османска војска и свуда важе *закони* рата. На плану доживљаја простора, Вишеград је загушљива и спарна котлина (в. Андрић 2012: 34), у којој, након сунчевог заласка, у тами кишне ноћи, у халвату (приземној просторији), некрофил Мула Јусуф убија младу Требињку (дакле, јужњакињу) и блудници над њеним тијелом: „Био је нагал сутон иза свијетла дана, са кратком румени, кад Мула Јусуф сиђе у алват да обиђе дјевојку.” (Андрић 2012: 25). Дакле, посриједи је препознатљив микрохронотоп заласка сунца, након чега долази до таме, силаска и трагедије. Штавише, и само рвање жртве и злочинца потцртано је елементима њене бјелине (њено раме је „бијело, обло и велико”) и његове таме (мула је „црн и танак”). Оно пак што овдје још увијек немамо, то је идеја временског циклуса, свијест о неумитном понављању, што ће дати сљедећа Андрићева вишеградска приповијетка, објављена већ наредне године у односу на причу *За логоровања*.

Наиме, *Љубав у касаби* (1923) је прва Андрићева вишеградска прича која град даје у свом пуном хронотопском опсегу. Временско-просторни опсег подразумијева раздобље од прољећа до јесени једне године у периоду аустроугарске управе у Вишеграду. Такве историјске одлике хронотопа омогућавају специфичне сусрете и догађаје, па тако и сусрет локалне Јеврејке

и аустроугарског службеника који је, бјежећи од проблема које је направио у Бечу, завршио привремено у овој босанској *забити*.

Топос се, очекивано, даје у већ наглашаваној стијешњености котлине окружене брдима („Затворен видик, мршава земља, дивља клима, честе похаре и ратови...” (Андрић 2012: 39)). У таквом окружењу и јунаци бивају дистингвирани просторним и свјетлосним елементима, као и временским интервалом поподнева:

„Ледник узме доглед и испне се на бријег поред моста, а Рифка на подзиду у својој авлији. Дијели их ријека. Његова је страна већ у сјени, на њеној још за који час кишно сунце. Вијори јој се и покатакд блесне црвена коса, бијела кецеља сја на сунцу.” (Андрић 2012: 39)

Међутим, немогућност реализације љубавне афекције младу Рифку води у самоубиство – утапање у ријечи:

„Дуже се, окрвављених руку и дланова, и пође крај Великог хана, низ басамаке који воде Дрини. Падала је на кољена, придржавала се и опет отискивала. Са последњег басамака се баци у воду. Око ње се рашири кошуља.” (Андрић 2012: 41)

Оно што на идејном плану ову причу чини хронотопски заокруженом јесте акцентовање временског циклуса, чиме се егзистенција у вријемепростору доживљава као непрестани круг понављајућих патњи и страдања. Како је нагло у дјевојку израсла Рифка, и то трагично платила, тако већ с јесени израста нова дјевојка, а репетиција догађаја у простору чаршије наслућује понављање трагике. Стога вриједи и упоредити:

„Рифка је кћи старог Пепе, Јеврејина [...]. Нема јој пуних шеснаест година, а већ одавно не може мирно да прође кроз чаршију. Ма како удешавала ход, све на њој трепти, игра и дрхти: хаљина, груди, коса. А младе дућанције [...], дижу главе с посла, цвркућу, кашљуцају и дозивају се.” (Андрић 2012: 39)

„Те јесени дорасла кћи у Перка опанчара. Још љетос црнпураста, чупава, око уста са траговима од петровача јабука, сад одједном побијеље, утањи се и преломи у пасу, па кад пролази кроз чаршију помјештају се и довикују дућанције с обје стране.” (Андрић 2012: 43)

Међутим, у овом тексту јавља се и хронотоп моста (!), као једине трајне категорије, која надилази и пролазност и трагичну репетитивност. У својим писмима пријатељу, Босном огорчени Леденик једину утјеху види у трајности и љепоти вишеградске ћуприје:

„Прво је велики римски мост на једанаест моћних, прекрасно сведених лукова. [...] он је као залутао, осамљен изасланик неког далеког, свјетлијег свијета. [...] ја одмарам очи на тим огромним луковима и дивно срезаним саставима.” (Андрић 2012: 40)

Тиме ова прича постаје заматак потоњег романа *На Дрини ћуприја*, и то управо у хронотопском смислу, гдје се концепту пролазности и трагичне репетитивности судбина и карактера супротставља трајност и љепота моста. Оно што је овдје тек мањи хронотоп, контрастно удјенут према песимистичком хронотопу приче, у роману *На Дрини ћуприја* претвара се у оквирни хронотоп који се у коначници намеће као један од два равноправна гласа.

Аникина времена (1931) представљају сужејно сложену приповијетку са три нивоа приче: актуелна, али периферна прича о добрунским свештеницима, смјештена у другу половину 19. вијека; прича о Аники, која се догађа у Вишеграду почетком 19. вијека, почевши са годином подизања Првог српског устанка; те трећа, временски најстарија – Михаилова

предисторија. Ипак, центар приче јесу Аникина, *вишеградска времена*. Историјски гледано, то је Вишеград у годинама Првог српског устанка, дакле, бурна актуелизација историјског времена у иначе учмалој босанској касаби. Појавна вертикално-хоризонтална активација, иако не нарочито интензивна у причи овако широког опсега, ипак је присутна кроз чињеницу да се кроз Михаилове очи (он је *странац*, а странци то најпрецизније виде код Андрића) Вишеград види првенствено као варош „стиснута брдима” (Андрић 2012: 136), да је Аникина кућа на вису, на Мејдану, и да је Михаилов одсудни сан онај у којем сања како се, у свјетлости, пење ка њој. У једном тренутку, час заласка сунца на узвишеној тачки над градом чак пружа својеврсни смирај и даје у Михаиловим очима готово па смисленост егзистенцији (што ће трагични крај Анике поништити, јер се од трагике циклуса не може побјећи; Аника је, показаше се, исто што и Крстиница):

„Пре него што ће сунце заћи, запутио се на Стражиште ка зараванку на ком је толико пута дочекао с друговима вече уз пиће и песму. Пео се полагао. [...] Још је било сунца међу боровима. Под њим у долини димили су се црни и црвени кровови на белим вишеградским кућама. Један разливен рукав Рзава одражавао је небо и своје раките. Све је ово живот. [...] У том сутону свака ствар је показивала појачану тежњу да траје и остане у облику у коме је. [...] И сад ти врхови одговарају на последњи сунчев зрак, на начин њему добро знан, и гасе се и завијају у модрину која претходи ноћи. Завијају се полако и нестају споро. Ником се не одлази и не растаје. [...] И као све на свету, као овај дим, овај сјај, овај шум, и он би хтео да поживи, да продужи, да не мења облик, не прекида покрет. [...] Сунце које је већ било зашло одрази се са врх неба и обасја на Јањцу један пропланак који се досад није видео. На то, као на неки знак, Михаило се диже, и са мраком сиђе у варош.” (Андрић 2012: 147–148)

Просторно-свјетлосна диспозиција Анике готово је идентична оној Маре милоснице: обје су на узвишеним тачкама по којима су и идентификоване (*дјевојка из Логадине*, *дјевојка са Мејдана*), обје се у својој кобној љепоти пројављују у прераној свјетлости: Мара у рано прољеће, Аника о Богојављењу, „на прераном и нездравом сунцу” (Андрић 2012: 132), да би се затим „објавила” на Ђурђевдан (в. Андрић 2012: 137).

Оно што је нарочито изражено у *Аникиним временима* јесте тријумф циклуса над историјским, линеарним концептом времена. Аника се јавља као непојмљиво чудо у бурним временима (она је „затворила чаршију” (Андрић 2012: 139), што је тренутак наглог продора историјске промјене у ткиво пасивне провинцијалне средине), али ће се њена моћ окончати и касаба ће се вратити свом реду и поретку (и то у полифоном смислу, јер је ово глас колектива – касабе):

„А била је метнула и власт и закон под ноге. Али се и за њу нађе рука, и тако се и она скруши по заслуги. И свет се опет доведе у ред и присети божијих наредаба.” (Андрић 2012: 132)

Штавише, испоставља се да се таква једна појава у Вишеграду већ догодила (прича о дјевојци Тијани) и да су таква пројављивања историјског времена само варке непрестаног циклуса, будући да је Аникина претходница страдала на истој узвишеној тачки на којој ће касније страдати и Аника:

„Бежала је уз Мејдан, губећи папуче, дукате с врата и уплетњаке из косе. Бежала је према једном шумарку испод Старог града. Кад је већ била испод самог жанца, изнемогла је и пала. Ту је пристигао калуђер и убио је на месту.” (Андрић 2012: 139)

Сложеност *Аникиних времена*, као обимом велике приповијетке, огледа се и у развијеној полицентричности погледа. Насупрот гласа приповједача, као и доживљаја трагиком погођених јунака (Аника, Михаило), колектив касабе носилац је цикличног поимања времена у којем они виде стабилност, ред и мир (оваква тачка гледишта локалаца биће својствена романима *Травничка хроника* и *Омерпаша Латас*).

Друга два сижејна нивоа: онај који хронолошки претходи (Михаилова предисторија) и онај који долази након Аникиних времена (прича о добрунском попу Вујадину) потпуно су у служби *вишеградског* дијела приче и потцртавања тријумфа временског циклуса: то је сврха и оквирне приче о добрунским свештеницима који понављају поступке свог претка из Аникиног времена, као и Михаилове предисторије (исказане кроз динамизам пута, чиме се приближава *Путу Алије Берзелеза, Мустафи Маџару* и сл) са Крстиницом, која се, и поред наде у линеарни прогрес и промјену, понавља са Аником у Вишеграду. Штавише, то се потцртава и репетицијом мотива – у конкретном случају чесме крај које је Михаило и у тренутку након Крстиничиног злочина, и након Аникиног убиства. Својим обимом, као и активацијом хронотопа пута, у случају Михаилове предисторије, *Аникина времена* показују сложену структуру блиску романескној.

Прича *Немирна година* (1953) обухвата период прве половине 19. вијека у Вишеграду, и имамо, истовјетно као у *Травничкој хроници*, двјема тачкама ограничен продор линеарног времена у циклично: појава циганске дјевојчице и вријеме Омерпашине мисије. Ова два догађаја отварају и затварају полигон линеарног времена и потврђују тријумф циклуса. Појава дјевојчице пријетила је да уздрма ред чаршије и статус газда Јеврема, али њен одлазак са командантом Алибегом ствари враћа, из угла чаршије (као и у *Аникиним временима*), у мир цикличне непромјењивости.

Андрићев приповиједни опус актуелизује и топосе (насеља, села) у вишеградској околини, на исти начин на који то ради и у роману *На Дрини ћуприја* (нпр. Вељи Луг, Незуци и сл). Радња приче *Олујаци* (1934) смјештена је у период нетом пред аустроугарску окупацију 1878, у село Олујаци, посредно можемо одредити – у околини Вишеграда. Топос је смјештен на стрмину (дакле, не на узвишену тачку!), као тачка на стрмини, простор таме и стијешњености сваке врсте, смјештен уз амблематични Црни поток: „Сваки камен који је у додиру са његовом водом, превучен је црном кором као лишајем. Та вода није питка, и то знају и деца која тек проходају.” (Андрић 2012: 167) Тако мрачно мјесто даје несрећне, ниске људе црних очију (који нарочито сакупљају црне орахе (в. Андрић 2012: 168)), међу које, као невјеста, долази лијепа и висока Мостарка. Тиме се сударају два простора, два кроз јунаке представљена свијета: стијешњени, мрачни простор Олујака и осунчани, пространи топос југа (Мостара):

„Прозори су јој гледали у бријег. Авлија је стрма, као све у Олујацима и око њих. А кад подигне главу и угледа јесење модро небо и дивље голубове спора лета, сети се свога села у питомој равни крај Мостара и одмах се заплаче немо, гутајући сузе.” (Андрић 2012: 168)

Свјетлосним елементима је озрачен и тренутак када јој у посјету долази брат, њена једина нада да ће се избавити из пакла Олујака: „Снаха занеможе од радости кад се на олујачкој стрмини, на светлом небу, указа коњаник у ком кроз сумрак и сузе познаде брата.” (Андрић 2012: 168)

Такве свјетлосне и просторне квалитете прати и временска компонента. Долазак лијепа Мостарке око бурне 1878. године, пожар који изазива Мостаркин муж, у жељи да запали њу и њеног брата, те нестанак села под ватреном стихијом дјелују као продор историјског времена које је трајно промијенило ситуацију и уништило топос зла и несреће. Међутим, село се убрзо обнавља, са свим својим карактеристикама, а на мјесту гдје је страдала Мостарка олујачке жене простиру и суше орахе. Трагика циклуса тријумфује; село, у својој тами и злу, наставља да живи.

Прича *На обали* (1952) даје Вишеград у аустроугарском периоду, на начин да то историјско раздобље формира јунаке гимназијалце у Сарајеву, који лета проводе у родном мјесту (слично као у *На Дрини ћуприји*). Овдје се нарочито актуелизују топоси свијетле (десне) и тамне, сиротињске (лијеве) стране Дрине, коју јунак Марко доживљава сједећи на обали у предвечерњи час позног лета:

„На њиховој, левој страни реке сунце је већ било зашло. Дани су били краћи. [...] Са стрмих осојних страна леве речне обале већ је наилазила хладовина предвечерја. [...] Друга, десна, обала била је још цела обасјана; и иначе богатија дрвећем и зеленилом, сад је, у благој светлости поподневног сунца, изгледала свечано и раскошно...” (Андрић 2012: 427)

Исти микротопос имамо и у тексту *Пекушићи*, само тада у Сарајеву. Прича *На обали* доноси читаву предисторију о његовој дјечачкој љубави и доста тешком одрастању, али се овдје идеја песимизма не развија у цикличном доживљају свијета, просто се прича по том питању не читује. Младић, прешавши на осунчану страну, гледа у сунце које залази и у коначници урања у таму и хладноћу воде, дна, али са благо оптимистичким прогресивним импулсом:

„Само пливати! Испливати из хладне воде и окренути леђа свему, и маштањима о оном што је било, и чега нема, и што би требало да буде, и овој обали и овом животу. Пливати и испливати!” (Андрић 2012: 435)

Радња приче *Свадба* (1936) одвија се у Вишеграду током Првог свјетског рата. Такав продор историјског времена у чаршију отвара могућности изузетних, несвакодневних догађаја и јунака. Тако некадашњи сиромаш Хусо Кокошар постаје најбогатији човјек у ратом опустошеној чаршији, а кућа коју купује у центру чаршије – мјесто његове свадбе. Све то носи изразито карневалске црте, с тим да, за разлику од изражене трагике Андрићевих приповиједака у којима је у фокусу чаршијско дно/чаршијски центар, ова прича носи елементе благог хумора. Ипак, микрохронотопом дућана, на исти начин као и у сарајевском тексту *Јулски дан*, потцртава се краткотрајност историјског времена и повратак циклуса: „Фираун ко фираун. Опет ћеш ти њега видити је бос препродаје кокоши и обија прагове.” (Андрић 2012: 206) Међутим, тријумф циклуса не обезбјеђује оптимизам: „Па то и јесте зло и невоља што човјеку прође вијек док види Хусу фирауна како од кокошара постаје први човјек и како се опет враћа у свој фираунлук.” (Андрић 2012: 29)

Осим раније помињаних Олујака као локалитета из вишеградске околине, Андрић се служи и топосом села Дикава, и то у неколика своја прозна текста. Прича *Сан и јава Под грабићем* (1946), кратка по свом опсегу, смјештена је, тек посредно то можемо закључити, у вишеградски крај (тек на основу контекста који формирају *дикавске приче* у цјелини, и ову прецизно смјештамо у тај топос), у вријеме аустроугарске владавине, тако да јој је фокус само на успону и узвишеној тачки. Сељак Витомир Тасовац, опхрван животним бригама, враћа се из касабе која је за њега оличење трговачке преваре и зла. У том свјетлу, успон носи све афирмативне одлике: „И што се више пење, ваздух бива све свежији и мисао бистрија, све загушљивија и несигурнија изгледа му чаршија у његовом сећању.” (Андрић 2012: 238) Истакнуто мјесто – Под грабићем, узвишена је тачка на којој јунак, посредно закључујемо из тока радње, у послеподневним часовима, сања о праведнијем и срећнијем животу. Приближавање ноћи доноси буђење и трагику спознаје да му је управо умрла жена.

Текст *Коса* (1950) у сваком погледу прати ранију причу *Сан и јава Под грабићем*, јер опет имамо протагонисту Витомира који по нужди силази у касабу да купи косу, и који се опет послје подне успиње ка свом високом селу. Иако је успон бијег од чаршије и нада, ипак се показује да је трагика сталног пада (на плану појавности то је силазак у касабу) неизбјежна:

„А то је увек тако: док је доле у чаршији, он је збуњен и неспретан, у свему мањи и пун немоћног неповерења у све око себе, па и себе сама, а чим се измакне из оне чаршијске вреве и тескобе и стане да се пење пут Дикава, све му постаје јасно, враћају му се снага, сигурност и вера у себе. Тада све види и разуме. Али, идућег пазарног дана све ће се поновити и неће бити ништа боље.” (Андрић 2012: 397)

И прича *Зими* (1975) припада дикавском циклусу, и иако је заправо ријеч само о једној сцени шкртог зимског разговора остарјелих супружника, Витомира и Јевде, менталним схемама и ова прича улази у хронотоп Вишеграда, јер се назначене опозиције: висина – долина и село – касаба јасно уклапају у развијеније слике које дају друге приче о Витомиру, али и вишеградски хронотоп у цјелини. С друге стране, текст *Лов на тетреба* (1959), који обухвата једну ноћ у којој Витомир Под грабићем приповиједа градском судији и инспектору, не улази у овај хронотоп, и више је ријеч о хронотопу сједења крај ватре, честом у Андрићевој прози, али неријетко у друкчијој функцији од оне која је предмет нашег интересовања.

Слично тексту *Лов на тетреба*, и неке друге Андрићеве приче које се држе топоса Вишеграда и вишеградске околине могу имати сасвим друкчији идејни контекст од онога који ми препознајемо као доминантан. У том смислу, најрепрезентативнија је прича *Рзавски брегови* (1924), у којој се тематизује простор вишеградске околине, брегова око града, у временском раздобљу аустроугарске управе и времена нешто послје завршетка Великог рата.

Са аспекта односа вријемепростора и идејног концепта хронотопа, ова прича се јавља као нарочито занимљива. Наиме, у контексту трагике и цикличног песимизма, брда/планине обично су узрок мрака и свакојаке затворености и осујећености босанских долина и градова у њима. Но, у овој причи брда носе сасвим афирмативни карактер; она, штавише, „дају мишину босанском предјелу” (Андрић 2012: 64). Осим тога, она су симбол сталности, трајања, утјеха трајања наспрам личних пролазности: „[...] увијек исти у облику (има нешто моћно и утјешљиво у безбрижном, увијек истим контурама брегова крај којих проводимо живот!)” (Андрић 2012: 64).²⁴ Исто тако, они су интензификовани аспектима свјетлости: „Тада се на брегове пролије зрелост и сјај и толико боја колико их може дати сунце у плођењу са земљом, водом и ваздухом.” (Андрић 2012: 64)

Овдје посриједи имамо врло изражен сукоб два концепта времена: цикличног, притом афирмативног, и историјског, линеарног. Како је то у науци већ примијећено, долазак Аустроугара најава је пробоја историјског времена у митолошки временски ритам брегова (в. Квас 2016: 224). Аустријанци наизглед, градњом и сталним интервенцијама, битно мијењају изглед идиличних брегова. Међутим, временско-просторни концепт *Рзавских брегова* супротан је доживљају стваралаштва као начина превазилажења трагике временске пролазности у простору. Наиме, све што окупатори по тим бреговима буду саградили за вријеме своје владавине искључиво је у служби контроле и експлоатације (друмови, касарне, стрелиште, магацини, баракe), те стога не носи императив спасоносно лијепог (као изузетне грађевине у неким другим Андрићевим текстовима) и, као такво, осуђено је на пропаст и нестајање.

Након завршетка рата и аустријског пораза, брегови се враћају свом неуништивом пантеистичком трајању, враћају „митски сјај” (Квас 2016: 234), а трагови историјског уплива полако се губе са њихових вјечних и вјечно лијепих облика:

„И вјетрови и кише и лед и жега и гром и све безбројне силе и нагони у људима, удружени, брзо и без прекида раде да поврате брегове у њихов некадашњи мир и

²⁴ Таквим су их одавно дефинисале и познате андрићолошке студије: „[...] брегови, захваљујући виталним и сталним снагама природе и живота, стресају са себе трагове људских руку и цивилизације и остају непромењени и непроменљиви.” (Цацић 3 1996: 183) „[...] апотеоза природног, исконског, вечног склада, насупротив оном што га нарушава.” (Милановић 2019: 208)

једноставност. Као по плану и унутарњем дубљем закону, све тежи да се поврати у првашњи облик. Брегови збацују са себе све као мрску хаљину.” (Андрић 2012: 67)

У погледу историјских сегмената, Андрићеве вишеградске приче посежу за 19. и 20. вијеком, временом османске владавине, нарочито Првим српским устанком (који је у овој граничној вароши изузетно одјекнуо као продор историјског времена у пасивни циклус османских *мирних* времена), аустроугарском окупацијом и Првим свјетским ратом. Као што смо могли видјети, један дио Андрићевих вишеградских прича обликује хронотопе специфичног карактера (приче о Ћоркану, *Свадба*, *Рзавски брегови*). Ипак, текстови који се тичу Вишеграда (и његове околине) доминантно формирају препознатљиву песимистичку макроструктуру која се базира на препознатљивим микрохронотопима (узвишена тачка, стрмина, градско дно и сл.) и схемама. Неке од прича краће су форме и образују се око једног микрохронотопа, док друге (*Љубав у касаб*и, *Аникина времена*, *Немирна година*, *Олујаци*) показују развијену сужејну структуру макрохронотопског карактера, са врло израженом репетитивношћу судбина у трагичном циклусу, што их опет доводи у везу са сарајевским причама (упоредити понављање судбине у *Љубави у касаб*и и *Аникиним временима* с једне, те у *Мари милосници* и тексту *О старим и младим Памуковићима* с друге стране). На плану интерхронотопског дијалога, овдје примјећујемо микрохронотоп моста (*Љубав у касаб*и), као доминантном хронотопу конфронтирајући, док се топос југа (*Олујаци*) јавља као недоступна чежња, као и у Андрићевим сарајевским причама. Но, док ће се у потоњој романескној форми *На Дрини ћуприје* хронотоп моста развити као паралелна структура, овдје он остаје на нивоу микрохронотопа. Приче развијеније структуре, као што су *Аникина времена*, доносе и идејну полифонију унутар истог вријемепростора (тачка гледишта трагичких појединаца – Анике, Михаила, насупрот тачке гледишта колектива, касабе), на сличан начин на који ће се то остварити у ширим романескним цјелинама, попут *Травничке хронике*.

У цјелини гледано, идејном и појавном логиком функционисања временских, просторних и свјетлосних елемената, топос Вишеграда (и његове околине – Олујака, Дикаве и сл.) доминантно се прикључује раније анализираним топосима Сарајева и Травника. Но, Андрић се не веже само за у стварности потврђене локалитете, већ каткад посеже и за креативним стварањем, условно речено, непостојећих топоса, о чему ће бити ријечи у поглављу које слиједи.

IV 3. 2. Осатица²⁵

Топос касабе и њене околине у Андрићевој је прози, као што смо видјели, превасходно везан за Вишеград и локалитете у његовој близини и у корелацији са њим. Ипак, Андрићева прича *Осатичани* (1958) доноси (полу)измишљени локалитет – типичну босанску касабу у којој се остварује препознатљиви Андрићев песимистички континентални хронотоп.

И у овој обимној приповиједи сусрећемо „упад” историјског времена у доста стабилан и заокружен циклични концепт. Тако је смјена цивилизацијске парадигме, тј. преломни тренутак доласка аустроугарске власти, полазна тачка активирања радње ове приповијетке. Као мјесто

²⁵ При изради овог дијела рада служили смо се и закључцима до којих смо дошли истражујући поменути Андрићеву приповијетку на курсу Књижевност и визуелна култура (2020), у оквиру докторских академских студија.

радње одређује се варош Осатица, која, премда називом одговара једном подрињском селу, представља фикцијски осмишљену парадигму босанске касабе из друге половине 19. вијека.²⁶

Просторна компонента хронотопа испрва се даје приказом рељефа мјеста, да би се, сходно томе, дефинисала и карактерологија његових житеља. Осатица је „опкољена са свих страна високим планинама” (Андрић 1978 7: 289), што је у Андрићевом опусу чест увод у карактерологију босанског човјека. С обзиром на такав положај Осатице, и њени житељи, без разлике на вјеру, „имају неку урођену тежњу за висинама [...], да се испну бар за педаљ више од места на ком су” (Андрић 1978 7: 289). Осим тога, одмах нам се казује, то је одлика која дијахроно „прелази са старијих на млађе, од нараштаја на нараштај” (Андрић 1978 7: 289) и која је својствена и муслиманима и хришћанима у овој вароши. У ту сврху ретроспективно се даје прича (дакле, не истина) муслиманâ Осатичанâ о њиховом суграђанину Хасиму Глиби, који се у турско-руском рату тобоже прославио испевши се на врх непријатељске тврђаве (заправо је умро сасвим *неславно*, од болести).²⁷ Дакле, још у уводном дијелу успостављају се основне координате приче: фантазија успона и реалност пада у временском континуитету и цикличном обнављању, све дато кроз визуелизацију архитектонских феномена (тврђава на бријегу).

Са опште карактерологије, одређене просторним елементима и у контексту још увијек мирујућег времена дугог трајања, прича се полако усмјерава на један колектив, а ту симболика цркве и њене архитектуре, као просторних елемената у временском исјечку који се сада убрзава продором историјског времена (доласком аустроугарске управе 1878. године), почиње играти кључну улогу:

„А, рекли смо већ, нису се пропињали само Осатичани Мухамедове вере, него и они горе што живе на стрмени, окупљени око цркве; нису онолико колико би хтели, али јесу колико су икад могли. И о њима је овде реч.” (Андрић 1978 7: 292)

Стављајући цркву у центар приче, Андрић полази од историјског факта да успостављањем аустроугарске управе 1878. у Босни и Херцеговини долази до интензификовања градње српскоправославних вјерских објеката, што представља вид оваплоћења колективне потребе за визуелном идентификацијом, оспољавањем заједнице која је до тада у сваком (па и у визуелном) смислу била у незавидном, подређеном положају (в. Шево 2016; Воџић 2017; Кадијевић 2007). У погледу вербалног дочаравања простора, овдје би посриједи било, терминологијом Умберта Ека речено, подробно описивање простора уз цркву као пертинентни ослонац, тј. као фокусни детаљ, елемент наглашен у односу на остатак вербално представљеног простора (в. Еко 2017: 185–187).

За цркву, која постаје центар визуелизованог простора приче, каже се да је аустријску управу дочекала као „недостојно мала, ниска, неугледна” (Андрић 1978 7: 292), без звоника и звона. Наглом промјеном власти и доласком, у офанзиви историјског времена, система који наизглед доноси слободу, и српскоправославна заједница журно се настоји визуелно оспољити (и ослободити).

²⁶ Ово кореспондира са Лотмановим закључцима о граду као изоморфу или персонификацији државе (в. Лотман 2004: 296).

²⁷ „Служити рок у царској војсци и обући на себе западњачку, 'тијесну' униформу, није успон, него пре пад; због тога је из Осатице кренуо један једини војник, Хасан Глибо, неугледно и ситно момче које није имало ничим да се искупи, никог ко би га заклонио и одбранио. Али се и тај један једини Осатичанин прославио мимо сву царску војску и, бар у осатичкој причи, попео више од осталих. Није се додуше никад вратио у своју касабу, остао је негде на неком етапном положају, где је, умотан у своје танко ћебе, умро од опште изнурености и дизентерије, и покопан у земљи црници и негашеном кречу, заједно са неколико десетина истих таквих безимених аскера које је иста болест укинула с ногу. Али у Осатици је никла прича о његовој величанственој погибији... [...] Тако су Турци Осатичани славно сахранили наврх руске тврђаве Хасима Глибу, који је уместо њих отишао у низам и тамо негде јадно заглавио.” (Андрић 1978 7: 290, 292)

Каква се то карактерологија (колективна, етноконфесионална и индивидуална) и на који начин предочава кроз један архитектонски, визуелни, просторно-естетски феномен? Поред тога што црква (са звоником и куполом као симболима вертикализма) на допуњује општу архетипску тенденцију Осатичана свих вјера за успоном (предочену на почетку приче), она нарочито амблематично предочава карактерологију једног вијекovima потлаченог колектива (српскоправославног), који коначно доживљава своје оспољавање и ослобођење (испоставиће се, у кључу песимистички конципираног Андрићевог погледа на свијет, само краткорочно), те се нагло, неприродно, готово са извјесним хибрисом, визуелизује кроз материјалну, архитектонску парадигму заједнице.

Колектив се, осим звонима и звоником који граде одмах по успостави нове власти, настоји визуелно представити још једним архитектонским симболом – црквеном куполом:

„Још док нису била звона докраја ни исплаћена, и због скупог њиховог подзова трајао је спор, а већ је почело сабирање новца и материјала за проширење цркве и – дизање кубета.” (Андрић 1978 7: 293)

Купола постаје симболички визуелни стожер приче. Наиме, на њеном се врху спајају простор и двојако вријеме Андрићевог хронотопа Босне, са њега се најјасније види карактерологија и менталност како колектива тако и појединца у њему.

Врхунац визуелизације у овом контексту јесте постављање крста, што је уједно и највиши степен вертикалног раста објекта, а исто тако и колектива. Постављањем крста, национални вертикални успон, визуелизован управо кроз грађевину и њен раст, доживљава своју кулминацију. Осим вертикализма тла (карактерологија свих становника), вертикализма етноконфесионалне заједнице (карактерологија српскоправославне компоненте), остаје још да се, кроз вертикализам објекта, да и карактер јунака-појединца.

Наиме, на врху куполе, код крста, на тој највишој тачки колективног раста, почиње и усуд појединца. Алекса Јовановић (Лексо), једини који се, уз мајстора дошљака, испео на кубе и учествовао у постављању крста, кроз већи дио приче вапи за верификацијом, вредновањем његовог подвига, којим се, наизглед, остварио и као припадник поднебља (вапај Осатичана за висином, успоном), и као припадник своје етноконфесионалне заједнице, али и у индивидуалном смислу:

„Ко од њих зна како све ово што се зове Осатица изгледа кад се посматра *одозго*? Нико. Било нас је јутрос двојица, Боднар и ја. А сад сам само ја. У целој вароши једини.” (Андрић 1978 7: 299)

Међутим, троструки успон (колективни, национални и индивидуални), изражен у појединцу, има и своје наличје, те свака од ових компоненти доживљава свој пад. У почетку обећавајуће вријеме историјског прогреса показује прве напрслине и песимистички принцип вјечног, цикличног повратка почиње се постепено манифестовати. Лимару Лекси заједница не верификује његов успон, не вреднује на достојан начин то што је постало срж његове самореализације; чак се доводи у питање чињеница да се он икада, макар и као мајсторски помоћник, испео на црквено кубе (в. Андрић 1978 7: 303). Недуго затим, и сама заједница, која се узвисила својим вертикалним објектом-симболом, због тог истог објекта почиње да се статусно спушта (сукоб са сарајевским митрополитом). Наиме, сцена Лексиног пењања на куполу у освит дана (потакнута кафанским провокацијама) представља врхунац његовог вертикализма, и дата је кроз визуелне симболе неупитног значења апотеозе:

„Још није месец избледео на једном крају неба, а на другом између тамних планина и сурих танких облака – пробија се жута хладна светлост, претходница сунца, надире као бледа клица из мрке опне. А између њих – Лексо, прав и висок, левом руком се држи за крст, а десну дигао увис и маше, маше, не онима доле, на

које је, изгледа, и заборавио, него сунцу и месецу, лево и десно од себе, пределима и просторствима и свему оном што он са своје висине види, а што они који га одозго посматрају неће никад видети, бар не тако и не са те тачке.” (Андрић 1978 7: 305)

Међутим, зарад добробити заједнице (сукоб са митрополитом), лимар Алекса мора се одрећи и помисли да се икад пео на тај кров, да се икад вертикално реализовао. И као индивидуалац, и као Србин и као Осатичанин, он бива понижен и десеткован. Простором почиње доминирати вријеме дугог трајања које њега (али и цијели колектив) враћа у почетно (трајно, суштински непромјењиво) стање, а сви просторни узлети анулирају се индивидуалним и колективним проблемима које им је просторни вертикализам цркве донио. Успон по вертикали претворио се у вертикални пад.

Располућен између жртве према заједници и личне жеље да се истакне и оствари, Алекса дуго година живи „у том шејтанском колу” (Андрић 1978 7: 321), патећи због свог симболичког пада. И премда се на крају смирио и превазишао то што није признат, насупрот личног линеарног протока, приповијетка се, кроз слику једног дјечака (симбола будућности) на дрвету, окончава неупитним тријумфом трагичног циклуса у којем се усуд средине и судбина заједнице и појединца у њој неумитно понављају: „На зањиханом врху високог дуда вриштао је у лишћу невидљив малишан који, очигледно, напред не може а натраг не сме и не уме.” (Андрић 1978 7: 327) Неизбјежност такве судбине у овако конципираном хронотопу у *Осатичанима* дефинитивно закључују ријечи жене (мајке) која дјечака покушава спустити са дрвета:

„Чекај, чедо моје, не мичи се, сад ће мама донијети мердевине... Е, дабогда, јуначе, врат сломио са твојим пењањем, ко што ћеш га и сломити!” (Андрић 1978 7: 328)

Свака назнака прогреса, симболички представљена вертикализмом, неминовно је осуђена на пропаст. Дакле, песимистична нужност овако конципираног хронотопа захтијева да убрзо наступи антиклимакс, тако да се успон сваког од ова три типа показује лажним. У таквом распореду односа просторни пад је неминован, јер циклично вријеме дугог трајања у простору босанске касабе преовладава, а несрећна човјекова егзистенција у оваквом хронотопу у коначници надилази сваку детерминанту (националну, индивидуалну, темпоралну) и добија универзални карактер. Појединац (дјечак – оваплоћење будућности) у себи носи сваку од компоненти, и индивидуалну и националну и компоненту средине, свједочећи је у дијахроној вертикали, као иманентној оваквом хронотопу, али и судбини човјека уопште.

У случају *Осатичана* посриједи је историјски период аустроугарске окупације Босне, као амблематичан продор историјског времена у вријеме дугог трајања, док се у просторном смислу узима измишљена варош Осатица, као парадигма босанске касабе тог периода. То је свакако потентан период за активирање приче о градњи црквеног кубета, као окоснице радње Осатичана, будући да би ту тематику далеко теже било уклопити у неки ранији или потоњи историјски период. Но, хронотопске одлике далеко су више везане за питање симболичке визуелизације којом се постиже идејни опсег приче. Наиме, тријумфом песимистичког трагичког циклуса, насупрот варке линеарног прогреса, и овај (псеудо)топос образује, активацијом препознатљивих микрохронотопа (врх – дно, схема успона – схема пада, свјетлост – тама), сижејно развијен макрохронотоп којим се образује исти тип трагичног јунака и исти егзистенцијални смисао приче као и у низу текстова који су почивали на другим босанским топосима (Сарајево, Вишеград, Травник) које смо до сада анализирали. Увијек је посриједи иницијални продор прогресивног времена који се показује као варка и над којим тријумфује трагика циклуса, притом потцртана трансгенерацијским понављањима, као и у раније

обрађиваним топосима (упоредити према: *О старим и младим Памуковићима*, *Мара милосница*, *Љубав у касаб*, *Аникина времена*). Логика макрохронотопске структуре, блиска оној која се остварује у другим топосима, указује на све јаснији генерички карактер свих Андрићевих текстова овог типа.

IV 4. Пут и град

IV 4. 1. Травничка хроника

Премда се, у мањој мјери, јавља и у причама, Травник своје централно мјесто у Андрићевој прози заузима у роману *Травничка хроника* (1945). Историјски, хронолошки гледано, радња дјела обухвата период од 1806. до 1812. године у Травнику, који, у тим бурним годинама Првог српског устанка и појаве конзула у Босни, још увијек припада Османској империји. Када је ријеч о другим нивоима просторно-временске анализе, ситуација је доста сложенија.

У науци (Брајовић, Гвозден, Петровић) је већ примијењено да је вријеме овог романа двојако, тј. да се сукобљава линеарни, историјски, *западњачки* („Са конзулима је историја стигла у забачени европски простор који се зове Травник” (Гвозден 2022: 45)) и други, циклични, источњачки концепт времена (в. Петровић 2014: 423), оба у коначници трагична, први у томе што изневјерава, други у својој непромјењивости. Притом, ова два концепта времена постојано се сучељавају, оштро и гласно дијалогизирају у овом роману.

Све започиње „Прологом” – гласом да у травничку чаршију долазе страни конзули, што је директна најава продора прогресивног, линеарног времена. Међутим, још ту, на самом почетку, даје се могућност тријумфа циклуса. Готово типски, најстарији међу травничким беговима који на Софи (амблематичан микрохронотоп)²⁸ вијећају о предстојећим догађајима – Хамди-бег, закључује:

„А и да дођу, неће Лашва потећи наопако, него опет овуда куда и тече. Ми смо овдје на своме, а сваки други који дође на туђем је и нема му дуга станка.” (Андрић 1878 2: 12)

Међутим, питање је какве је природе овај, потенцијално тријумфујући циклус. За босанске бегове, све су прилике, позитивна нада, јер је, из њихове тачке гледишта, „репетиција оно што човеку обезбеђује трајност и сигурност” (Drakulić 2016: 173); но, они су само једна од тачки гледишта у овом роману. Појавност вријемепростора током разговора бегова имплицира таму и песимизам који, са аспекта свезнајућег приповједача, мора карактерисати актере-бегове у тренутку када долази за њих непријатан период. Топос на којем бегови вијећају – Лутвина кахва, налази се у дну, „под стеном, у подножју брега” (Андрић 1978: 9), а вријеме њиховог окупљања је облачан дан крајем октобра, шкрт сунцем и свјетлошћу:

„Убрзо облаци заклонише сасвим сунце и прође јак и хладан талас ветра. [...] Студена језа која је пролазила целом травничком долином казивала је да је за ову годину дошао крај седењима и разговорима на Софи.” (Андрић 1978 2: 12)

Осим свезнајућег приповједача, локалних бегова (репрезенти муслиманске компоненте), роман доноси и тачке гледишта травничке раје (католика, православних и Јевреја), те странаца

²⁸ Као и Капија у роману *На Дрини ћуприја*, Софа овдје игра улогу зборишта, топоса на којем се сусрећу различити јунаци који излажу и(ли) укрштају своја мишљења. Неријетно, овакви топоси окарактерисани су појавним временским интервалима (нпр. пред вече и сл.) у специфичним историјским тренуцима (нпр. долазак конзула, долазак аустроугарске окупационе силе и сл.), а како видимо, ту се истовремено оспољавају и идејновременски концепти.

(Европљана). Све то говори о изразито полифоном²⁹ карактеру *Травничке хронике*, гдје различите тачке гледишта подразумевају различит доживљај исте спацијално-темпоралне појавности, те стога и идејности (доживљаја свијета, егзистенције). Штавише, тумачи управо Бахтиновим рјечником дефинишу овакву природу овог дјела: „Раскошно вишегласје, хетероглосија, резултира чињеницом да ни једно мишљење, стајалиште, теза или идеолошки концепт у роману не доминира, него се, напротив, међусобно супротстављају, допуњују, рedefинирају и у коначници релативизирају.” (Nemes 2016: 232)

Између „Пролога” и „Епилога” простиру се *конзулска поглавља*, догађаји који подразумевају продор линеарног времена и његову конфронтацију са циклусом. Међутим, „Епилог” затвара уводом отворено питање природе цикличног доживљаја времена. Актери су опет бегови, поново окупљени на истом мјесту, али сада крајем мјесеца маја, дакле, у осунчаном периоду године. Конзулска времена су прошла и, за њих (никако не и за рају), поново наступа вријеме благословеног трајања и понављања истог, непромјењивог, што опет исказује стари и мудри Хамди-бег:

„Па, ево, и то би и прође. Дигосе се цареви и сломише Бунапарту. Конзули ће очистити Травник. Помињаће се још коју годину. Дјеца ће се на јалији играти конзула и каваза, јашући на дрвеним приткама, па ће се и они заборавити ко да никад нису ни били. И све ће опет бити као што је, по божјој вољи, одувијек било.” (Андрић 1978 2: 516)

Претходно су и носиоци линеарног прогреса – странци потврдили његову јаловост и признали себи тријумф трагике циклуса. Наиме, на крају свог боравка у Травнику (поглавље XXVII), а у свјетлу политичких игара у домовини, француски конзул Давил схвата да у животу није ни било никаквог линеарног прогреса; Травник није тек црна тачка на сигурном путу успона – он је само једна од низа црних тачака на кружници којом се људско биће непрестано и безизлазно креће:

„Значи да су сви путеви само привидно ишли напред, а у ствари водили укруг, као варљиви лавиринти из источњачких прича, и тако га, уморног и малодушног, ево, довели на ово место, међу поцепане хартије и испретуране копије, на тачку са које опет почиње круг, као са сваке друге тачке у кругу. Значи да не постоји средњи пут, онај прави, који води напред, у сталност, у мир и достојанство, него да се сви крећемо у кругу, увек истим путем, који вара, а само се смењују људи и нараштаји који путују, стално варани.” (Андрић 1978 2: 496)

Сада је потребно обратити пажњу на двадесет и осам поглавља романа, па видјети да ли та поглавља хронотопски функционишу самостално или су нераскидиво везана једна са другима и романом као цјелином. Битна је разлика између поглавља у овом роману и, рецимо, оних у *На Дрини ћуприји*. Наиме, у Андрићевој вишеградској хроници, у великом броју поглавља, имамо судбину једног јунака, један специфичан, заокружен догађај у времену и простору и јунака којег такав вријемепростор формира и који у односу на такав вријемепростор промишља егзистенцију и одлучује о њој. У *Травничкој хроници*, суженој на далеко мањи временски распон од свега неколико година, поглавља су у највећој мјери само етапе у животу актерâ који су генерално присутни у роману (цијелом, или великим дијелом), тако да је овдје много теже говорити о хронотопу сваког од поглавља, јер они заправо чине јединствени хронотоп

²⁹ Овдје под полифонијом мислимо на више тачки гледишта, али не и на њихову равноправност до краја (изузев микрохронотопа турбета), јер у конкретном случају код Андрића у коначници готово све обухвата тама и безизлаз времена дугог трајања.

(провинцијског) града у продору историјског времена и његовом сукобу са циклусом (роман *На Дрини ћуприја*, са идејном компонентом која се веже уз мост, има сасвим друкчију хронотопску организацију).

Смјер истраживања намеће нам да одговоримо на то како топографско-временски појавни елементи (вертикала – хоризонтала, врх – дно, јутро – вече, центар – периферија и сл.) организују ткиво *Травничке хронике* и како материјализују два претходно поменута доминантна идејна временско-егзистенцијална концепта.

Иако романом доминира топос Травника, као, условно речено, статични топос, њему парира (обимом у мањој мјери, али значењски веома значајан) хронотоп пута. Ријеч је о преласку из једног свијета у други, о пристизању странаца (конзула) у Босну.

Тако француски конзулатски службеник Дефосе одлази за Босну (поглавље IV), растајући се од осунчаних и питомих простора мора (!), и пењући се уз планине улази, кроз мећаву, у нови простор, који би требало да буде степеница успона у његовој каријери:

„[...] младић је кренуо прашним друмом и голим камењаром који се дизао у позадини Сплита, удаљавајући се све више од мора, од посљедњих складних грађевина и посљедњег племенитог растиња, да се с друге стране камените косе спусти, као у ново море, у ту Босну, која је за њега била прва велика проба на уласку у живот.” (Андрић 1978 2: 97)

Штавише, истовјетно као што ћемо касније видјети и у случају Омерпашиног преласка пута од Задра до Босне, након ноћног невремена, у типичној схеми силаска, смираја (Диран), јутро се буди у свјетлости и нади, која ће, дакако, бити осујећена:

„Мећава је прошла као груба шала. Само на обронцима су се белеле танке крпе снега. Земља је била мека, као пролећна, видик испран и дубок, планине модре, а на небу чистом и бледоплавом, протезале су се, у дну, две-три ватрене пруге светлих облика иза којих се крило сунце и обасјавало цео крај посредном, необичном светлошћу.” (Андрић 1978 2: 101)

Та свјетлост, колико год била пријатна, није свјетлост југа; она подсјећа на сјевер (а сјевер је код Андрића у сваком смислу антипод југу, видљиво је то и у Андрићевој публицистици – *Север, Земља на северу*):

„Све је подсећало на неке северне земље и пределе. И младић се сети да је травнички конзул у својим извештајима Турке и Босанце често називао дивљим Скитима и Хиперборејцима [...]” (Андрић 1978 2: 102)

Мрки, стијешњени топоси Травника и Босне, насупрот простора мора (!), за Дефосеа су простори тишине и неслободе:

„Од оног дана кад је, као што смо видјели, напустио Сплит и кад се изнад Клиса окренуо још једном и погледао последњи пут ону питомину под собом и море у даљини, младић је у ствари непрестано у додиру са том тишином и у сталној борби са њом. [...] Сваки жив створ, и саме ствари, све је стрепило од звука, склањало се од погледа и премирало од страха да не би морало да изговори неку реч или да не буде названо правим именом.” (Андрић 1978 2: 154–155)

Француски службеник није усамљен. И долазак аустријског посланика Фон Митерера у Босну (поглавље V) дат је кроз хронотоп пута, гдје је улазак у земљу од Саве до Травника праћен

силним перипетијама, на сличан начин на који ће се у роману *Омерпашиа Латас* дати долазак сликара Караса.

Кретање јунака кроз Босну завршава се пристизањем у њен епицентар – Травник. Отуда хронотоп Травника почиње микрохронотопом уласка у град (такође као у *Омерпашии Латасу*). Тако, на примјер, након одласка конзула Митерера, нови аустријски конзул – Фон Паулић у град улази „по сунчаном априлском дану”, „на добром коњу” (поглавље XIX); „Не само на њему него и на његовој послузи све је било уредно, сјајно и очеткано” (Андрић 1978 2: 370). Наравно, његов свјетлосним елементима иницијално глорификован улазак у град, на коњу, сручиће се у таму горког живота у овом мјесту стијешњеном међу планинама.

Та детронизација, готово истовјетно дата у поглављу „Долазак” у *Омерпашии Латасу*, видљива је у роману још раније, у сцени уласка француског конзула:

„А и онај ко је све видео, испод ока или негде са скровитог места, био је помало разочаран овако штурим и прозаичним уласком Бунапартиног конзула, јер је већина замишљала конзуле као високе достојанственике који носе сјајне одоре, пуне гајтана и одличја, јашу на добрим коњима или се возе у хинтовима.” (Андрић 1978 2: 23)

Дакле, централни простор романа јесте центар османске Босне – Травник. Нас даље занима на који начин је представљен овај град у Андрићевој хроници. Очекивано, већ у првом поглављу, даје се топографија Травника³⁰ као скученог и свјетлошћу оскудног простора:

„Њихов град, то је у ствари једна тесна и дубока раселина коју су нараштаји с временом изградили и обрадили, један утврђен *пролаз* у ком су се људи задржали да живе стално, прилагођавајући кроз столећа себе њему и њега себи. Са обе стране руше се брда стрмо и састављају под оштрим углом у долини у којој једва има места за танку реку и друм поред ње. Тако све личи на напола расклопљену књигу на чијим су страницама, с једне и друге стране, као насликани, баште, сокаци, куће, њиве, гробља и џамије. Никад нико није израчунао колико је сунчаних сати природа ускратила овоме граду, али је извесно да се сунце овде доцније рађа и раније залази него у ма којој од босанских многобројних босанских вароши и варошица. [...] У тој уској долини којом по дну протиче Лашва а са страна је шарају врела, јазови и потоци, пуној влаге и промаје, готово нигде нема права пута ни равна места [...]” (Андрић 1978 2: 14)

Травник, својом конфигурацијом (поглавље XXV), акумулира трагедију:

„Невоље које су наишле на Травник са доласком новог везира, тешке за целу варош а велике као васиона за сваког појединца кога су непосредно погађале, остајале су, наравно, закопане у овом планинском склопу, који окружује и стешњава град...” (Андрић 1978 2: 460)

³⁰ Иначе, опис простора града и освијетљености града на почетку романа близак је опису који у својој књизи *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији* даје Александар Гиљфердинг (в. Томић 1982: 8–9). Осим тога, познато нам је да је и сам Андрић нарочито посматрао и истраживао простор Травника: „У разговору са једним травничким новинаром Андрић ће му казати да је петнаест година носио са собом ове белешке, долазио у Травник, правио топографске скице града.” (Караулац 2006: 49)

За свезнајућег приповједача, такав простор и људи у њему су осјенчени тамом, чак окарактерисани као јасно лоши („не знају за гласан смех, али умеју да се подсмехну, мало говоре, али воле да шепатом оговарају” (Андрић 1978 2: 14)). С друге стране, одређени актери дјела имају и друкчији поглед на свијет. За локалне муслимане, сасвим у складу са прологом романа, циклична непромјењивост идеалан је временски концепт трајања у овом топосу:

„Него ово хлеба и ово дана, што је коме остало, да се поједе и да се поживи на миру, у овом најгосподскијем граду на земљи, а бог да нас сачува од славе, од крупних гостију и великих догађаја.” (Андрић 1978 2: 16)

Тефтердар Тахир-бег, у разговорима са Давилом (поглавље XXI), износи афирмативну слику циклуса, одређену временско-просторним координатама Травника у прољеће:

„Пролеће поравњава и поправља све. Док земља цвате, увек поново и поново, и док има људи да тај феномен посматрају и уживају у њему, све је добро. [...] А људи ће бити увек, јер се непрестано губе они који више не могу и не умеју да виде сунце и цвеће, а пристижу нови. Како каже песник: ’У деци се обнавља и чисти река човечанства.’” (Андрић 1978 2: 396)

Међутим, не треба испустити из вида да је Тахир-бег истовремено тај који, казује то опет свезнајући наратор, гледа погледом звијери (в. Андрић 1978 2: 397), а његови хвалоспјеви прољећу и свјетлости више су источњачка тлапња неголи стварни осјећај и доживљај свијета (в. Андрић 1978 2: 399).

За разлику од муслиманског свијета, хришћани и Јевреји, барем на први поглед, уздају се управо у велике догађаје, у нагли продор линеарног времена, које у топос чаршије, надају се, доноси долазак конзула. Ипак, треба рећи да, осим локалних муслимана, и локални хришћани могу бити носиоци цикличног песимизма и летаргије (сасвим блиско закључцима које Андрић својевремено износи у својој дисертацији), што само доприноси општој доминацији песимистичког свјетоназора. Примјера ради, љекар фра Лука, локалац, носилац је цикличног концепта доживљаја времена:

„Све појаве око нас само су издвојене фазе те бескрајне, сложене и вечне плиме и осеке, само фикције, пролазни тренуци које ми произвољно издвајамо, означавамо и називамо утврђеним именима, као што су здравље, болест и умирање. А све то, наравно, не постоји. Постоји само растење и опадање, у разним стањима и под разним видовима.” (Андрић 1978 2: 261–262)

Осим свезнајућег приповједача, те конфесионалних погледа локалаца, Травник се, као што смо већ и помињали, посматра и очима странаца – конзула; на више мјеста у роману јасно се даје тачка гледишта странаца: „Друга је ствар са странцима које је судбина бачила у ову уску долину која је у то доба године тамна и ’пуна влаге и промаје’, као апсански ходник.” (Андрић 1978 2: 138) Чаршија (поглавље XXII) је уска и влажна: „Судбине свих ових странаца, доплављених и збијених у ову уску и влажну долину и осуђених да у њој живе неизвесно време, под необичним погодбама, нагло су сазреле.” (Андрић 1978 2: 408)

Друго поглавље, у актуелном времену, слика је првог Давиловог (француски конзул) доживљаја Травника. Уз активирање вертикале (врх, дно, стрмина; свјетлост – тама), за њега, то је „тесна долина”, простор „таме и тишине” (Андрић 1978 2: 28, 29) у којем се осјећа несигурно и несрећно. Међутим, Травник ће то исто за Давила бити и у осталим поглављима овог романа, уз за нас значајан додатак временског елемента заласка сунца:

„Тако је дочекао летњи сутон, пун тишине и посредне светлости на тешким сенкама старих брегова. [...] Ко је овде сигуран за свој живот и заштићен од злочина? И шта му вреди тај живот кад је овакав? – Тако је стајао, прикован,

између светлости свећа које су се у соби палиле једна по једна и последњег, већ потамнелог сјаја на стрмим обронцима напољу.” (Андрић 1978 2: 59)

Чак и ако се неки временски период у топосу Травника да као *објективно* добар, он у очима актера не мора бити такав (поглавље XXIII):

„Давил се у себи љутио на ситна сујевјерја, али се стално хватао у таквим помислима. Таква је била и мисао да су летњи месеци у Травнику несрећни и да доносе увек непријатна изненађења.” (Андрић 1978 2: 417)

За Давила, Травник је „жалосна долина” (Андрић 1978 2: 426), а таква осјећања су често дата не кроз управни говор већ кроз фокализацију. Зима, као појавни аспект темпоралности, додатно доприноси лошем доживљају овог мјеста:

„Травник и цео тај крај оковала је зла, дуга и необично оштра зима, најгора од свих зима које је Давил провео овде. [...] Дах се мрзнуо, вода ледила, сунце мркнуло. Мисао се у човеку кочила и ограничавала на одбрану од студени. Требало је великог напора да се човек сети да негде у дубини постоји земља, жива и топла хранитељка, која цвате и рађа плодом.” (Андрић 1978 2: 439, 441)

Но, вријеме и простор релативне су категорије чак и унутар самих ликова. Када француском посланику Давилу стигну жена и дјеца (поглавље III), он простор Травника на сунцу, са висина, сагледава далеко позитивније:

„Над Травником је сјало неко бледо јесење небо, под којим су улице са испраном калдрмом изгледале светле и чисте. Грмље и шумарци су мењали боју и постајали тањи и прозирнији. Лашва се указивала на сунцу брза и бистра и, танка и стегнута у правилном кориту, зујала као жица. [...] Давил је излазио сваког дана на дуге шетње. [...] гледао је у низини под собом куће са црним крововима и модрим димом, џамије и бела, разасута гробља, и чинило му се да се све то, и зграде и улице и баште, слаже у неку шару која му мало-помало постаје све ближа и разумљивија. [...] У ствари, то је био само предах.” (Андрић 1978 2: 65)

Једноставно речено, појавно вријеме и простор зависе не само од посматрача, већ и од тренутног емоционалног стања сваког од посматрача (ширина романескне форме обезбјеђује такве варијације унутар јунака):

„Опет су дошли они топли и богати травнички дани поткрај лета, најлепши и најбољи дани за оне којима је увек добро и најмање тешки за оне којима је зло и тешко лети као и зими.” (Андрић 1978 2: 344)

Ипак, Травник у коначници увијек резултира као топос таме, зла и трагике која се не може превазићи. Конзули су носиоци вјере у линеарни прогрес, но, Травник као да је имун на то, као да се не може помјерити из циклуса, који је за Давила (и све остале странце), без сумње, трагичан и песимистичан. Све то је „Давила поново бацало у безизлазну збуњеност и одузимало му наду да ће у овим крајевима икад наћи ’зрачак човечности’, који би живео дуже него што живи једна суза или трајао више од трајања једног осмејка или погледа. Са чуђењем и очајем, конзул је тада себи говорио да тврда школа Истока траје вечито и да у овим земљама нема краја изненађењима, као што нема праве мере, сталног суда ни трајне вредности у људским односима.” (Андрић 1978 2: 228)

Такав Травник, који омогућава сусрет и интеракцију разнородних и различитих јунака, уједно је и простор растанака. Тако се микрохронотоп растанка јавља у неколико наврата у овом роману.

У лику Колоње, западњака који је осуђен на трајни боравак у Травнику, за разлику од других западњака у роману, даје се, кроз његов разговор са Дефосеом у тренутку када он одлази из Босне, нарочито тамна слика Травника:

„Травник је варош која се не губи постепено из очију онеме који је напушта, него ишчезава сва одједном у својој рупи. Тако је потонула и у сећање младићево. Последње што је видео била је тврђава, ниска и сведена, као шлем, и поред ње цамија са мунаром, витком и лепом, као перјаница. Десно од тврђаве у камењару, на стрмини, назирала се велика и рабатна кућа у којој је некад посетио Колоњу. На тога човека је мислио младић, одлазећи равним и лепим путем према Турбету, на његову судбину и на онај чудни разговор с њим. '... Ви живите овде, али знате да је то пролазно и да ћете се пре или после вратити у своју земљу, у боље прилике и достојнији живот. Ви ћете се пробудити из овог кошмара и ослободити, али ми никад, јер за нас је он једини живот.'” (Андрић 1978 2: 344)

Дакле, кућа је на стрмини, Травник је у тами дна, а једино афирмативно јесте врх мунаре, који стреми ка вертикали, и пут (динамизација по хоризонтали) који, барем у нади, избавља из мрака долине.

Овај тип микрохронотопа јавља се и у односу Давил – Мехмед-паша. Једина особа коју Давил у овом граду доживљава блиском јесте управо Мехмед-паша, човјек који воли море (!) и који се осјећа заробљеним у босанским планинама (упоредити са причом *За логоровања*). Њих двојица опраштају се једног сунчаног зимског дана, али оног тренутка када Паша са својом пратњом напусти видокруг (активирање простора по хоризонтали), сунчани дан претвара се у хладноћу долазеће ноћи:

„Давил се враћао по смрзнутом путу који се једва разликовао од остале снежне белине. [...] Жуте и румене сенке постајале су модре и сиве. И небо је тамнело. Сунчано послеподне прелазило је брзо у зимско предвечерје.” (Андрић 1978 2: 171)

И градско дно у Андрићевој прози динамизира се кретањем по хоризонтали. Глас приповједача, као један од гласова, констатује затварање чаршије (поглавље XVI):

„А у сабијеним касабима, међу високим брдима, где су, махала до махале, живеље разне вере и супротни интереси, стварала се раздражљива и тешка атмосфера, у којој ништа није било немогуће и у којој су се сударале слепе снаге и ређале бесне узбуне.” (Андрић 1978 2: 321)

Затварање чаршије, као чест хронотоп Андрићеве прозе, нарочито везан за историјски преломне године (1804, 1878, 1914, 1941), врло је блиско бахтиновском карневалском доживљају свијета. Штавише, сам Андрић у вези са овим типом догађаја користи ријеч карневал. И овдје, као и у много примјера до сада, видимо да се у топосу Травника и осунчани лјетни дани претварају у супротност своје првобитне задатости:

„Десетак најлепших јулских дана у Травнику је владала потпуна анархија. Једно заразно и опште лудило терало је људе из кућа, нагонило их да чине невероватне и чудовишне ствари на које никад нису ни помишљали. [...] А дани су били сунчани,

небо без облака, варош пуна зеленила, воде, раног воћа и цвећа. Ноћу је сјала месечина, бистра, стаклена и прохладна. А и дању и ноћу је трајао крвави карневал у ком су сви хтели једно а нико никог није могао да разуме ни сам себе да позна.” (Андрић 1978 2: 331)

Када је ријеч о актуелизацији простора по вертикали, за схему успона типичан микрохронотоп узвишене тачке јесте сцена Мусе Крцалије (поглавље XX), који, у предвечерњи час, са друштвом сједи на истакнутој позицији, узвишеној тачки своје баште. „Ту је сунце већ зашло, само је противна обала Лашве још обасјана.” (Андрић 1978 2: 385). То је тачка на којој се, баш у том тренутку дана, машта о бољем животу и даљинама:

„У тим разговорима они путују, доживљују подвиге, остварују жеље које на други начин неће моћи никад задовољити, гледају невиђено и слушају нечувено, надимају се, расту, уживају у сопственој величини, дижу се, лете као крилати, бивају све оно што никад неће бити и какви никад нису могли да буду, имају оно чега нигде нема и што само ракија може да да, за тренутак, онима који јој се потпуно предају.” (Андрић 1978 2: 386)

„Ама, све ја теби говорим, треба се дићи једног дана и кренути у свијет, умјесто што човјек чами и труне у овој травничкој мемли, па ја освјетлати образ ја једном умријети.” (Андрић 1978 2: 390)

Узвишена тачка, осим као простор са којег се машта о бијегу/одласку/спасењу, уједно је и простор емотивног заноса (у оба случаја ријеч је о општој и често понављаној употреби узвишене тачке у Андрићевој прози). Љубавна прича берберског шегрта Салка Малухија типична је прича о успону и паду. Он се заљубљује у Агату, кћерку конзула Фон Митерера. Посматра је, у дану изузетне осунчаности („било је светло и тихо поподне”; „стаклене кугле су сјале на сунцу”; „На докату су били сви прозори широм отворени и у стаклима им је блештало сунце и светло небо.” (Андрић 1978 2: 208)), са узвишених позиција оgrade и дрвета, како игра, да би на крају пао са дрвета, „у муљ и блато” (Андрић 1978 2: 209), а потом био и кажњен батинама. Сасвим очекивано, падом се руши и сва уобразиља коју је узвишена, осунчана тачка пружала: „Али он је само зверео око себе, тражећи бар зрачак оне лепоте која га је још малочас обасјавала на висини са које је пао.” (Андрић 1978 2: 210)

На узвишеној тачки, на стрмим падинама, у осунчаном периоду године и Дефосе се заљубљује у локалну дјевојку Јелку. Ево какво у овом случају вријеме у топосу Травника пружа наду:

„Оваква места са тешким положајем и неблагодарном климом имају редовно по неколико недеља у години које су својом лепотом и пријатношћу као награда за све ђуди и невоље осталог дела године. У Травнику то време пада између почетка јуна и краја августа и обухвата обично цео месец јули. [...] Објави се и показује тајно богатство наоко мрачног и сиротог краја и откри се одједном да његова упорна тишина крије у себи овај брзи, испрекидани љубавни дах у ком се ломе ропац отпора и сласт пристанка, да је његов вечито неми и сури изглед само маска под којом струји и трепери светлост, румена од слатке крви.” (Андрић 1978 2: 217)

Међутим, осујећење односа – емотивни пад манифестује се, наравно, њеним силаском: „А затим се девојка, исто тако нагло и неразумљиво за њега, изгубила низ стрмину, пут зграде Конзулата.” (Андрић 1978 2: 221)

И емотивни сусрети Дефосеа и Ане Марије (поглавље XIV) везани су за изненађујуће „суве и сунчане дане” (Андрић 1978 2: 290) зимског периода и, наравно, за узвишене, планинске предјеле изнад стијешњеног Травника. Штавише, њихово зближавање праћено је управо растом сунца, свјетлости:

„Тада су обоје успоравали ход и приближавали се једно другом, природно, као што расте сунце над њима и јача дан у долини. [...] А кад сунце продре и до најдаљег дна долине и цео ваздух у њој постане за тренутак румен, а напола замрзла Лашва почне да се пуши као да кроз целу варош горе невидљиве ватре, младић и жена се дуго и срдечно растају (при растанцима се љубавници најлакше одају!) и слазе, свако на свом крају пута, у варош под снегом и ињем.” (Андрић 1978 2: 292)

Наравно, већ очекивано, љубавна привлачност се не реализује и испрва позитивна узвишена тачка се преображава у своју супротност.

Узвишене тачке истичу се и у унутрашњим просторима. Први од упечатљивих ентеријера су конзулске радне собе. Травничка долина за конзуле је егзистенцијална тама, док свако од њих супарничког конзула на другој страни долине, „као на другој обали ове таме” (Андрић 1978 2: 236), види као једину свијетлу тачку. Наиме, Давилова и Фон Митерерова кућа на двије су супротстављене стрмине града, „међу дивљим планинама и суровим светом” (Андрић 1978 2: 113), истовремено сукобљене, али и једна другој једина свјетлост (каткад и дословно) у травничкој егзистенцијалној тами:

„Али сакривен иза завеса, један или други конзул, или обојица у исто време, зуре у таму и у слаби зрачак противникове светлости и мисле један на другог са ганућем, дубоким разумевањем и искреним жаљењем.” (Андрић 1978 2: 115)

За сваког од конзула и конзулатских радника (Давил, Митерер, Дефосе) ноћ је нарочито тежак период. Конзули из таме, скучености и стрмине својих кућа у Травнику мисле о свијетлим и широким просторима из којих су дошли и у којима се желе остварити, а који су, барем у њиховој свијести, антипод овом и оваквом Травнику. Тамо, у Бечу и Паризу, у свијетлим и великим канцеларијама, читају се извјештаји које они пишу у собама својих стрмих травничких станишта (в. Андрић 1978 2: 165).

И ентеријери другог странца – паше који не подноси простор Травника, такође потенцирају узвишену тачку, као и њену супротност – дно затвореног простора. Везир Хусреф Мехмед-паша је у хладним периодима године ускраћен да користи сунчане просторије горњих простора свог конака, те се мора повлачити у таму приземља (поглавље VII), мучећи се у одсуству мора: „Разговара дуго о безначајним стварима да би ућуткао своје сећање на Египат, и растерао мисли о будућности и жељу за морем.” (Андрић 1978 2: 139) Дакле, посриједи је чежња за вертикалом, а још више – за морем (!).

У неколико наврата у роману се актуелизује и околина Травника, и то по правилу динамизацијом по вертикали. Приказ јеврејске породице Атијас (поглавље XII), из које је љекар Мордо, амблематична је слика тога како стијешњени, тамни простори обликују јунаке (слично Незуцима из романа *На Дрини ћуприја* или Олујацима из истоимене приче); посриједи је прави микрохронотоп мрачног насеља на стрмини:

„Њихова прва кућа била је изван вароши у тесној и влажној раселини којом протиче једна од оних безимених потока што се сливају у Лашву. То је била котлина у овој травничкој котлини, готово потпуно без сунца, пуна влаге и шљунка, са свих страна зарасла у јоху и павит. Ту су се рађали и умирали, нараштај за нараштајем. Доцније су успели да напусте тај влажни, сумрачни и нездрави крај и да се населе горе у вароши, али су сви Атијаси задржали нешто од свог ранијег боравишта, сви су били ситни и бледи, као да су у подруму расли, ћутљиви и повучени;” (Андрић 1978 2: 255)

У овом, XII поглављу, сусрећемо још један микрохронотоп препознатљив и иначе у Андрићевој прози. Ријеч је о антагонизму село – град, иначе најразрађенијем у неколико Андрићевих прича о сељаку Витомиру из Дикаве код Вишеграда. У овом случају, у *Травничкој хроници*, сељак из високог планинског села, болестан, купује лијек у чаршији, код Морде Атијаса, и онда, послјије подне, одлази у своје високо село:

„[...] сељак напушта споро чаршију и ивицом потока одлази у своје високо село Пакларево. Са једне стране груди бол који не попушта, са друге стране, у цепу, Мордин прашак, замотан у модру хартију. А у целом бићу разливен, као неки други, одвојени бол, бол од жаљења за парама, које му изгледају бачене, од неверице и бојазни да није преварен. Тако иде право ка сунчевом заласку, потпуно одсутан и погружен, јер нема створења које је тако жалосно и збуњено као сељак који болује.” (Андрић 1978 2: 259)

Насупрот доминантног песимистичког континенталног хронотопа, у *Травничкој хроници* периферно се јављају и хронотопи који са њиме дијалогизирају, конфронтирају му се. То су хронотоп мора (који смо већ помињали) и хронотоп задужбине. Та два хронотопа, који овдје остају мали, али у смислу дијалогизма битни, у другим Андрићевим текстовима формираће структуре широког опсега (ту прије свега мислимо на низ Андрићевих *морских* прича и на улогу моста у роману *На Дрини ћуприји*), које ће у потпуности обликовати јунаке-идеје.

Када је ријеч о *Травничкој хроници*, већ у другом поглављу конзул Давил има први пријем код везира, што подразумеива кретање по чаршији, уз псовке и погрде свјетине („црна линија”, како је у сјећањима Давил памтио то кретање), да би се поглавље окончало у тамном приземљу везирског Конака, гдје га дочекује сам везир – Хусреф Мехмед-паша, звани Топал. И овдје се, као једини простор таме, макар и у одсуству, јавља микрохронотоп мора:

„Везир се стално враћао на изузетну величину Наполеонове личности и на његове победе а конзул, који је од Давне знао за везинову љубав према мору и поморству, на питања која су у вези са пловидбом и ратовањем на мору. [...] Стварно, везир је страшно волео море и живот на њему. [...] он је у ствари највише патио што је одвојен од мора и затворен у ове хладне и дивље планинске пределе.” (Андрић 1978 2: 39)

Микрохронотоп трајања, које се, барем у намјери, јавља кроз стваралаштво, кроз задужбину, у *Травничкој хроници* дат је кроз топос турбета Абдулах-паше (упоредити са *Причом о везирином слону*), у које је загладан Дефосе, на исти начин на који су, рецимо, јунаци у *На Дрини ћуприји* и другим причама загладани у вишеградски мост (о чему ће се касније подробно говорити):

„Напољу се хвата први мрак. Још се нигде не пале светлости. Једино ниско у долини, поред саме воде, трепти слаб сјај из Абдулах-пашиног турбета. То је свећа

која стално гори над гробом овог паше; њен слаби пламен назире се са прозора Конзулата увек, и онда кад остале светлости у вароши још не горе или су већ погашене.” (Андрић 1978 2: 144)

И конзул Давил (поглавље XXV) ово исто турбе, супротстављајући га тами и хладноћи травничке котлине, доживљава као стваралачки идеал трајања, притом снажно маркиран свјетлосном компонентом:

„Из долине је долазила влага у великим таласима. Високи, меки снег је гушио сваки звук. У дну видика назирало се Абдулах-пашино турбе под снегом. Кроз прозор је пробијала слаба светлост од воштанице која гори у турбету над гробом. [...] Знајући како је мало светлости у овој долини, паша је увакуфио куће и кметове и оставио још и у готовини, а све само зато да би му бар над гробом, док је света и века, горела бар ова једна велика воштаница. [...] Да, тај паша је знао каквих мрачних вечери и магловитих дана има у овом теснацу, где њему ваља до судњег дана лежати [...].” (Андрић 1978 2: 478, 479)

Задужбина нема сигурност вјечности, али има намјеру трајања (идентично као и мост у *На Дрини ћуприји*):

„Дабоме, ово мало пламена није много ни сигурно и, вероватно, неће до краја дотрајати, али је све што се може: једну тачку мрачне и студене земље трајно осветлити. А то значи озарити, па макар и само једним зрачком, све очи које икада туда прођу.” (Андрић 1978 2: 480)

IV 4. 2. *Омерпаша Латас*³¹

У хронолошком смислу, *Омерпаша Латас*, тј. његово актуелно вријеме, обухвата период од априла 1850. до јесени 1851. године, дакле, релативно кратко временско раздобље, као и *Травничка хроника*. Просторно, роман је везан за Сарајево и Босну. Већина поглавља смјештена је у Сарајево („Долазак”, „У вечерњим часовима”, „Вино звано жилавка”, „Аудијенција”, „То што се зове сликар”, „Слика”, „Саида и Карас”, „Костак Ненишану”, „После”, „Мухсин ефендија и Никола”, „Ветар”, „Лаж”, „Одлазак”). Поголавља „Војска”, „Код Сјеновитог хана” и „На ланцу” представљају слике више-мање неименованих простора босанске унутрашњости, а њима су блиске и слике кретања, тј. Омерпашиног и Карасовог уласка у турску Босну, преласка из једног свијета у други, дате као ретроспекције унутар поглавља „То што се зове сликар”. Поголавље „Лето”, као неки вид извјештаја конзула Атанацковића, премда он тај извјештај шаље из Сарајева, највише дају слику Травника. Једино поглавље које у потпуности искаче из географских оквира Босне јесте „Историја Саида хануме”, али је и оно уклопљено у исту идејну логику дјела (в. Митровић 2018).

Сви главни јунаци романа (Омерпаша, Карас, Саида, припадници Муртад табора и др.) у Босну су дошли, на вихору историјског прогресивног времена, тражећи спас, тј. бјежећи од проблема који су их опхрвали у њиховим земљама. Међутим, у свакој од тих појединачних судбина Босна ће се показати као још гори пакао, парадигма општег егзистенцијалног песимизма из чијег је круга немогуће спасити се.

Ношени реформским процесима у тадашњем Османском царству, ови јунаци су носиоци линеарног прогресивног времена и насупрот њих стоје босански муслимани, беговат, они које обликује циклично временско трајање и непромјењивост свијета (као у *Травничкој хроници*). То

³¹ При анализи овог романа служили смо се и резултатима до којих смо дошли у нашем ранијем истраживању: Борјан Митровић, Тријумф хтоничног у *Омерпашини Латасу*, *Андрићев Латас*, 2018.

се види и на самом крају романа када се, у поглављу „Одлазак”, јавља њихов заједнички глас, општа тачка гледишта домаћих муслимана-кољеновића у односу на Омерпашу и његову војску:

„Главна је да они оду, да се изгубе и нестану, бар из наше земље, а ми да останемо на своме да трајемо, да и свој и њихов век векујемо, да и њихов хлеб једемо заједно са својим, и да се на овом сунцу, које је и њихово било, грејемо. То је једина победа за коју смо способни.” (Андрић 1978 5: 306)

Велико хронотопско јединство романа чини управо тако конципирана његова структура. Ту сусрећемо, иако сижејно пермутиране, следеће сегменте: улазак у Босну, изневјеравање наде коју је Босна представљала, кретање по Босни, Сарајево као њен центар, и немогућност изласка из Сарајева/Босне; све заједно указује на структуру врло сличну оној у *Травничкој хроници*. Истина, приче-поглавља овог романа функционишу и као самосталне (неке су за Пишчевог живота и објављивање), од којих се нпр. оне са сарајевском тематиком у потпуности уклапају у доминантни ток Андрићевих сарајевских прича. Међутим, Андрић свјесно формира романескну цјелину. Структурално мање конзистентан од *Травничке хронике*, *Омерпаша Латас* носи идејно јединство остварено кроз препознатљиве појавне временско-свјетлосно-просторне компоненте у географским оквирима Босне и Сарајева као њеног епицентра, унутар чега се обликују актери и идејни концепт романа, а главни јунаци (прије свега Омерпаша) протежу се кроз поглавља/приче, дајући романескно јединство. Дакле, у таквом хронолошком вријемепростору (Босна, средина 19. вијека, Омерпашина мисија) ми ћемо посматрати како се кроз појавне временско-просторно-свјетлосне³² елементе исказују идејни обрасци егзистенције у времену и простору.

Будући да га, уколико га одређујемо спацијално, видимо као роман Сарајева и Босне (не искључиво као *сарајевску хронику*, јер радња није смјештена само у Сарајево),³³ посматраћемо га као хронотопско јединство у којем се хронотопи мањих средина (Сарајево, Травник, босанска унутрашњост) поклапају са поглављима-причама, понекад понављају у више поглавља (приче о Сарајеву), па у појавном третману простора и у причама са различито именованим топосом, што све иде у прилог ставу да се приче саображавају у романескно јединство, макар оно било и недовршено. Као што смо већ рекли, крећемо, понајвише реконструишући пут јунака, од уласка у Босну, преко кретања по њеним унутрашњим просторима до Сарајева, које заузима и највећи дио романа. Један јунак (Омерпаша), са свитом себи сличних ликова (Саида, Костаћ, Карас, *муртадлије* и др), борава у Босни, понајвише у Сарајеву, у сталном понављању појавних и идејних временско-просторних елемената, и управо се на тај начин формира романескно јединство ових аутономних дијелова (не тако снажно као оно у *Травничкој хроници*, али ипак постојано). Осим тога, овај широки хронотоп суштински је романеског карактера и по томе што стално обезбјеђује равноправан дијалогизам разнородних, супротстављених доживљаја времена/свијета/егзистенције, прије свега у конфронтацији прогреса и циклуса (дошљаци насупрот босанских муслиманских првака).

³² У овом дијелу нашег рада служићемо се и закључцима до којих је, у вези са свјетлошћу у овом роману, дошла Хилда Урошевић (в. Урошевић 2002).

³³ У науци се неријетко наводи да је Андрићева првобитна замисао била да напише „неку врсту хронике о том граду [Сарајеву], али да је ту замисао напустио видевши колико је то историјски и књижевно несавладива тема” (Вучковић 2011: 467–468). И Жанета Ђукић Перишић закључује да Андрић своју „давнашњу замисао о великој сарајевској хроници” на крају своди „на приповест о две године Омер-пашине страховладе средином 19. века” (2012: 521) Дакле, овдје је фокус на кратком временском периоду и јунацима који улазе у Босну и Сарајево, бораве у њему, те га потом напуштају. Дакле, у овом случају није посриједи прича о граду у широком временском распону, како је то случај са Вишеградом у *На Дрини ћуприји*, већ је ријеч о граду и Босни (граду и путу), на начин на који је то остварено у роману *Травничка хроника*. Другим ријечима, *Омер-паша Латас* јесте сарајевска хроника на онај начин на који су *конзулска времена* хроника Травника, а никако на начин на који се *На Дрини ћуприји* објашњава као *вишеградска хроника*.

Улазак у Босну, и онај Омерпашин, који је први у фабуларном току, а потом и Карасов, сижејно се дају као ретроспектива унутар поглавља „То што се зове сликар”. У тим приказима преласка ликова из једног свијета у други (из аустријског у турски), низом индикативних појединости, упућује се на митолошке слике преласка из свијета живих у свијет мртвих. Обје сцене преласка из једног свијета у други обиловаће опозицијама горе – доље и свијетло – тамно, чија ће крајња функција бити потцртавање доминације песимизма.

За потребе активације хронотопа пута потребна је иницијална и завршна тачка. Иницијална тачка је Босни супротстављени микрохронотоп мора (исто као и код Дефосеа у *Травничкој хроници*). Млади Мићо Латас свој је успон везао за војну каријеру и море, тачније, за Задар као својеврсни аркадијски простор:

„[...] прелаз из Госпића у Задар,³⁴ то је била највиша степеница у његовом дотадашњем успону. [...] И море, богата и тајанствена стихија, и достојанствена велелепна архитектура града, и бледолике горде лепотице, кћерке задарских патрицијских породица, и благост поднебља и плаветнило јужног неба – све то није имало за њега значења само по себи, све су то били само симболи његовог успона, његовог бежања од нижег ка вишем.” (Андрић 1978 5: 152, 153).

Будући да је очевим гријехом онемогућен да напредује у аустријској војсци, те да је на тај начин „на пут који се пред њим отварао пала мрачна и непрелазна запрека” (Андрић 1978 5: 155), младом Мићи Латасу се идеја о бијегу у Турску јавља као једина „светла тачка у тами” (Андрић 1978 5: 157). За њега, то је „пруга слабе светлости у тами” (Андрић 1978 5: 157). Међутим, ова свијетла пруга биће обмана – и она ће, симболички речено, потамнити, јер овдје сви свјетлосни симболи изневјеравају своје афирмативне прерогативе. Бијег из Задра прво је схема успона (као и код Дефосеа у *Травничкој хроници*), да би потом, у олујној и хладној ноћи, уз таму и блесак, протагониста почео да се спушта низ „стрмо точило које се у планинском поноћном плъуску претворило у бујицу невидљиве воде” (Андрић 1978 5: 158). На тај начин млади Латас у свитање улази у Турску, свијетлу тачку ка којој су усмјерена сва његова надања. Ту се вертикална схема појављује као схема силаска, на први поглед не као схема трагичног пада, већ смираја (Диран). Ту га дочекује нешто сјаја на ивици горске косе, сјаја који све више прераста у „хладну сумпорасту светлост новог дана” (Андрић 1978 5: 160). Ипак, у коначници, схема силаска ипак јесте схема пада, јер та свјетлост није свјетлост новог живота, већ сумпораста, паклена свјетлост. Штавише, дискретно се напомиње да се он, у метафоричком смислу, напио „воде заборавне”, што призива наратив о свијету мртвих. Умногост, ова сцена одговара сцени Дефосеовог уласка у Босну (*Травничка хроника*), у којем је свјетлост која се појављује окарактерисана као свјетлост сјевера.

Долазак сликара Караса у Босну такође се, по много чему, поклапа са сликом преласка у хтонични свијет. Бјежећи од стваралачке и животне пропасти, он турску Босну види као спас и вријемепростор новог живота. Међутим, и овдје ће песимистичка доминанта, потпомогнута управо митолошким елементима, довести до деградације афирмативних свјетлосних елемената. Прелазећи ријеку скелом (попут Харонове скеле, иначе код Андрића активираних и у *На Дрини ћуприји*), Карас у Босну улази у прољеће, период обнављања вегетације и доминације

³⁴ Занимљиво је да историјски није познато да је Омерпаша био на школовању у Задру (дакле, приморском граду) када је кренуо у бијег у Босну, већ се наводи само Госпић као мјесто школовања (в. Вучковић 2002: 107–108). Андрић пак активира приморски Задар, јер му треба топос мора, као рај који млади Латас мора напустити; „[...] Андрићу је било потребно да свог јунака доведе у додир са морем и медитеранском културом, са раскошним животом који буди илузије и распирује машту.” (Вучковић 2002: 109)

свјетлости, али га већ на уласку дочекује, оксиморонски речено, *хладно сунце* које дјелује као *пожар у даљини*. Као што можемо видјети, сви свјетлосни симболи који би требало да буду еквиваленти његовом тренутном доживљају Босне као спаса и почетка новог живота, само су обмана. Он, без свијести о томе (чак убијеђен да иде набоље, да су се за њега отворила врата на Исток), прелази у царство таме, што ће се ускоро потврдити његовом судбином у Босни.

Босна је простор у којем тријумфује тама дна. Читава поглавља, или пак ретроспекције унутар поглавља, доносе простор босанске унутрашњости. Не само у Сарајеву, већ и код Сјеновитог хана у истоименом поглављу; заправо, у сваком актуелизованом локалитету:

„Поред сваке босанске вароши, и оне која иначе има леп изглед и отворен видик, постоји увек по једно брдо које се наднело над њу и које осећате на свом расположењу као сенку.” (Андрић 1978 5: 113)

Дакле, сходно амблематичним сликама на самој граници, и босанска унутрашњост потврђује свој тамни, хтонични карактер. Простор босанске унутрашњости, заснован на опозицијама свијетло – тамно и горе – доље, са доминацијом таме и дубине, веома је успјешно дат у неколико сегмената овог романа. Слика смрти и ништавила у поглављу „Код Сјеновитог хана” остварена је у просторној схеми пада, тј. сцени дубоког и уског кланца, у којем је црни хан, сјена, влага и тијело непознатог покојника. Песимизам таме и трагике окруњен је посљедњом сценом у поглављу, након Командантовог сусрета са директном сликом смрти: „Загледан у узан исечак обасјаног предела који се као осветљен прозор назирао у дну кланца, мислио је само на смрт и мртве, на своје мртве.” (Андрић 1978 5: 59) Свака илузија о ономе што је горе, свијетло и избавитељско, изгубљена је.

Опозиције доље – горе и свијетло – тамно, актуелизована схемом успона и пада, са крајњим ефектом деконструкције соларног принципа и побједом таме песимизма присутна је и у поглављу „На ланцу”. Интернирани босански кољеновићи, на путу за Цариград, кулминацију свога бола, али уједно и његов крај, виде на врху, на крајњој вертикалној просторној тачки, гдје је и свјетлост у свом зениту. Међутим: „И управо ту, при врхунцу, неко би опет посрнуо оборен сунчаницом.” (Андрић 1978 5: 74) Другим ријечима, свјетлосни врхунац није спасоносни циљ; оно што је горе изневјерава, свјетлост постаје не само обмана, већ се преображава у своју супротност. Трагика песимизма поравнава све вертикалне потенцијале наде и потврђује неприкосновену надмоћ трагике вјечног циклуса: „Узбрдице и низбрдице су се смењивале као две врсте једног истог мучења [...]” (Андрић 1978 5: 72)

Полазећи од сцена преласка ријеке, преко кретања кроз тамне просторе босанске унутрашњости, долази се до Сарајева. Овај роман, каткад дефинисан и као Андрићева недовршена сарајевска хроника, најисцрпније ће своје песимистичко усмјерење пројектовати управо на топос Сарајева за вријеме Омерпашиног боравка у њему. Како сам наратор казује, до Пашиног доласка важна, али ипак пролазна станица ка Травнику, Сарајево сада постаје центар Босне и Омерпашине моћи у њој.

Исто као и историјски факти у вези са Омерпашином мисијом, тако и географски елементи реалности стварају добру основу за стварање погодног хронотопа. Рљеф сарајевске котлине директно је у служби тога, па тако приповједач констатује како је то град стијешњен долинама, великим дијелом у сјени, мјесто које подноси влажну јесен и дугу и тешку зиму, што

такав простор чини идеалним за активирање структура заснованих на опозицијама горе – доље и свијетло – тамно.

У том погледу, веома је важно временско и просторно смештање Омерпашиног уласка у Сарајево, дато у поглављу „Долазак”. Он пристиже у прољеће, у априлу,³⁵ који, како приповједач сугерише, наговјештава лијепо лјето: „Као сви градови који морају да подносе влажну јесен и дугу и тешку зиму, и Сарајево има лепо и богато лето, а април месец је наговештај таквог лета.” (Андрић 1978 5: 11) Појавновременски још прецизније, то је предвечерје прољећног дана, дакле, већ можемо рећи, општа микрохронотопска тачка Андрићеве прозе.

И простор је одабран тако да свјетлосни мотиви доминирају. На бијелом коњу, Омерпаша улази у Сарајево кроз узвишену тачку – Вишеградску капију, силази низ Коваче („стрме улице града Сарајева” (Андрић 1978 5: 13)), сав у сјају, злату и свјетлости, притом озарен сунчевом свјетлошћу. Готово деификован, он долази, попут каквог оваплоћења, одозго, из свјетлосних висина:

„[...] на белом коњу са позлаћеним уздама и црвеним кићанкама, у тамномодрој, златом везеној униформи, витак и као саливен, сераскер Омерпаша. Личио је помало на привиђење, и то зачудо благо и добросрећно. Као да не јаше на коњу, него плови на облаку. Изненађена и задивљена светина видела је, не верујући својим рођеним очима, како му одсјај светлости предвечерњег сунца пада на груди и осветљава лице са лако проседом брадом и изразом строгог достојанства и загонетне блакости.” (Андрић 1978 5: 13)

Међутим, свјетлосни карактер цијеле сцене, испрва тако доживљене у очима Сарајлија, није ништа друго до привид, обмана, које многи убрзо постају свјесни: „Па ипак, сад је сваком јасно, и бива све јасније, да је у целој тој сјајној паради било и нечег извештаченог, лажног и усиљеног.” (Андрић 1978 5: 16) У нади да ће се поново вратити *мирни* дани циклуса, локални муслимани у тој претјераности и извештачености налазе наду да ће се сви ти војници разићи и изгубити, а да ће они наставити живјети као и досад (као и у *Травничкој хроници*, муслимани су носиоци цикличног трајања; насупрот њима, Омерпаша и сви актери који с њим долазе у Босну продор су линеарног прогреса). Међутим, тама у роману тек ће се показати у својој пуноћи, и то у градском дну, јер „доле у збијеној чаршији, испод Ковача, слегла се војска” (Андрић 1978 5: 25).

Узвишена тачка деконструише се у овом поглављу и по други пут. Паша одсједа на Горици, чије име и карактер („невисоки брег с питомим именом” (Андрић 1978 5: 25)) опет афирмишу вертикалне просторно-свјетлосне елементе, да би убрзо дошло и до њихове деградације. Будући да је сада Паша на њему, тај бријег „стао је да тамни и добија злослутан изглед у очима грађанства” (Андрић 1978 5: 26). Омерпаша босанске прваке дочекује на малој узвисини, у центру полукруга формираног од угледника, поново сав у сјају (ордени, свијетла дугмад, златни и црвени гајтани и ширити). Међутим, у свему што процесуирају, они пред собом не виде ништа свијетло, већ, напротив, доживљавају чаршијско дно у свој његовој хтоничној пуноћи:

„У тренутку када је официр изговорио последње речи фермана, грунули су, као на команду, топови истовремено са Горице и Жуте табије. Земља се тресла под

³⁵ Андрић је, у односу на њему доступне историјске податке, тенденциозно помјерио датум Омерпашиног доласка у Сарајево. Историјски, Омерпаша је у Сарајево дошао у августу (Вучковић 2002: 143).

ногама. Утростручена, учетворостручена јека неподношљиве паљбе ишла је од брега до брега, а поједини одједи су се сударали, тражећи узалуд излаз из ове котлине.” (Андрић 1978 5: 27)

Дакле, двапут изневјерена узвишена тачка (Ковачи, Горица), са два силаска (пада), води ка потпуном тријумфу таме и безизлаза у стијешњеном дну – котлини града.

Штавише, песимистички вријемепростор сарајевске котлине, у тами периода када одсуствује сунце (поглавље „Фебруар месец у Сарајеву”), изједначава се са протагонисом романа: „А лице овог града то је наличје његове [Омерпашине] победе и успеха.” (Andrić 2018: 729)

Но, из долине таме покушава се изаћи, покретањем вертикалне схеме у смјеру успона, наравно, увијек у коначници безуспјешно. Поглавље „У вечерњим часовима” активно се служи просторним карактеристикама Сарајева, вертикалом која осцилира између таме дна и примамљивих, освијетљених предјела врхова. Наиме, овдје је ријеч о Пашином сједишту – Џенетића конацима, смјештеним у роману, за разлику од историјских факата, подно Бистрика,³⁶ у „самом подножју високог брега који је ујутру још дуго држи у својој сенци” (Андрић 1978 5: 61). Ипак, ријеч је истовремено о објекту који „ведро и сигурно гледа својим многобројним блештавим прозорима пут југа и запада, одакле очекује поподневно сунце” (Андрић 1978 5: 61). Као и у погледу Горице, и овај простор добија, у очима Сарајлија, хтонични карактер и ту, „на дну ведрога и питомог Бистрика ствара се уклето део града, опште страшило” (Андрић 1978 5: 62). Све то стијешњено је „у овај планински склоп” (Андрић 1978 5: 63), у овај „сумрачни град” (Андрић 1978 5: 68).

Управо у таквој тачки дна и таме, у предвечерњи час (!), сједе два јунака – Изет-ефендија и Абдулах-ефендија. Уз алкохол, тежи се успону и свјетлости, превазилажењу брда и препрека, и одласку из пакла Босне; на концу, јунаци теже егзистенцијалном излазу из трагике постојања:

„Први гутљаји пића, као и први тонови музике, казују да ова брда око града нису непрелазна ни непролазна као што изгледају и по најлепшем сунчаном дану, а поготову предвече, кад се шире сенке и спуштају магле. И сам се чудиш како то ниси и раније приметио. Лепо видиш: из Сарајева иду на све стране цвећем оивичени путеви на којима је сваки корак нова радост, јер води из ове земље и овог града.” (Андрић 1978 5: 65)

Међутим, илузија се руши, алкохол слаби, и показује се да, заједно са доласком ноћи, изласка из Сарајева/Босне (а заправо из егзистенцијалног безнађа у најуниверзалнијем смислу) нема:

³⁶ Занимљиво је и то како Андрић форсира одређене топове, као што је, рецимо, дно Бистрика. Иако нема историјских сигурних података да је Омерпаша икада боравио у кућама Џенетића подно Бистрика (в. Вучковић 2002: 148), Андрић га баш ту смјешта и тај стијешњени простор у дну, испод брда, микропростор је мрачан и таман. „Андрић је вршио извесне промене локације Омерпашиног стана у односу на познато и у историји забележено стање факата. Наиме, главна Џенетића кула налазила се у централној улици Сарајева, а ова под Бистриком, коју у роману заузима Омерпаша, била је кућа једне гране те породице. Нигде се у историјским документима не наводи да је у њој становао Омерпаша Латас, али се зна да је ту био смештен аустријски конзулат. Андрићу је била потребна та промена места Омерпашиног пребивалишта да би добио одговарајући простор који би се покложио са митским узором. До Џенетића конака спушта се са требевићке стране идући низбрдо, као да се силази у подземно царство.” (Вучковић 2002: 218)

„Дејство враџбине почиње да слаби, чаролија бледи и тањи се [...]. Из Сарајева нема изласка. Има путева, али они су уски, излокани, грбави, голи и неравни као окоснице, или подводни и опасни као мочари.” (Андрић 1978 5: 66)

У поглављу „Вино звано жилавка” (1973) страни официри (*муртадлије*) окупљају се једног љетњег дана на узвишеном осунчаном топосу (кућа на Бјелавама). Ипак, свјетлост се и овдје показује као обмана, јер само уз алкохол, уз мостарску (јужњачку (!)) жилавку, муртадлије имагинуирају „златне и зелене видике, са слутњом плавог великог јужног неба у даљини и поворком обећања од којих се блажен осмејак јавља на лицу” (Андрић 1978 5: 78). Реалност пак не пружа никакав излазак из таме Сарајева, тј. из мрака личног, али и општег трајања; отржењење ће сваки пут јунаке враћати у пакао егзистенцијалног безизлаза.

Просторне опозиције горе – доље и аналогни визуелни ефекат свијетлог и тамног приказани су на сличан начин и у поглављу „Костак Ненишану”. Испрва је раније помињани Бистрик и овдје осунчан простор, на чијем се врху налази кућа у којој је плавокоса Анђа, *дјевојка са Бистрика* (упоредити са *Маром милосницом* и *Аникиним временима*). Костаћева тежња да освоји дјевојку доводи до постепеног урушавања његове емоционалне и друштвене стабилности, да би кулминацију таквог Костаћевог стања представљала, пропраћена просторно-визуелним елементима, сцена силаска (пада) низ Бистрик у поподневном (!) часу. Сада наратор, у контексту у којем се његов говор приближава стању лика, претходно ведри и питоми Бистрик (поглавље „У вечерњим часовима”) описује као „стрми сиротињски део вароши са разрованом калдрмом, нагнутим и оронутим кућицама” (Андрић 1978 5: 227), „стрми и излокани Бистрик” (Андрић 1978 5: 222).

Трчећи за Анђом, наочиглед свих, он осјећа град као клопку и препознаје свој пад, своју потпуну пропаст и немогућност повратка, безуспјешно тражећи спас у свјетлости. Умјесто избављења, опет се јавља причина жене („Тражећи олакшање, подигне оборен поглед са каменитог друма пут свиленог неба на северозападу, али и ту му видик затвара голо пљоснато брдо које личи на заваљено, циновско женско тело, са обнаженим стегнима, трбухом и дојкама.” (Андрић 1978 5: 222)), оне због које он управо срља у пропаст. Завршна сцена, у којој Костаћ убија Анђу, опет је визуелно-просторно везана за област и колорит таме, црнине. Убиство се дешава на најнижој, тамној тачки – у дну Бистрика. Анђа пада, а од њених димија се ствара мрки велики круг, крај чије саме ивице, не дотичући је, пада и самоустријељени протагониста овог поглавља.

Са отворене позорнице града крећемо се, као и претходно у *Травничкој хроници*, ка ентеријерима, у којима ће опозиције горе – доље и свијетло – тамно опет бити живо покренуте. Херцеговачког кнеза Богдана Зимоњића (поглавље „Аудијенција”) Паша дочекује на спрату свог конака,³⁷ у соби која је и просторно и свјетлосно потентна. Међутим, и овдје су соларни елементи тек средство обмане, јер је свјетлост у којој Паша дочекује Кнеза само мамац како би га привео на сарадњу, што у доживљају херцеговачког народног првака Зимоњића мора имати негативан карактер, те такав простор за њега мора бити скучен, таман и затворен:

„Мала соба се стезала око њега и све се више пунила забуном и неприликом [...]. Напољу је, под чистим небом, све сјало од необично јаког поподневног сунца топле јесени.” (Андрић 1978 5: 97)

³⁷ У погледу симболичког карактера куће, она је увијек „разликовно одређена у смислу своје вертикалности” (Bachelard 2000: 39), а „вертикалност је осигурана поларитетом подрума и тавана” (Bachelard 2000: 40).

У поглављу „То што се зове сликар”, Карас је позван у конак како би портретисао Омерпашу. Његов боравак у конаку опет је одређен просторно-визуелним опозицијама доље – горе и тамно – свијетло. Наиме, он се креће од сумрачног ходника у приземљу,³⁸ преко својеврсне иницијације, до раскошног, уређеног и свијетлошћу окупаног спрата: „Горе на спрату све је било застрто, све лепше и раскошније.” (Андрић 1978 5: 133) Међутим, и овдје су врх и свијетлост у функцији обмане (овог пута сликара), јер тек кад се затворе врата и престане укрштање свијетлости, Карас ће бити у стању да види Пашу (в. Андрић 1978 5: 133–134) у његовој тамној, готово демонолошкој природи (в. Вучковић 2002: 213).

Такви, узвишени простори ентеријера (доксати, собе на спрату, диванхане), такође су узвишене тачке са којих јунаци, узалудно, али са надом, гледају у свијетле даљине замишљеног бољег живота (аналогно *Травничкој хроници*):

„Омер је гледао укочено, изнад сликаревог десног рамена, некуд у даљину која се назирала у светлом, малко још магловитом дану иза прозора [...]. Омер је негде у дну те замагљене даљине јасно видео себе онаквог каквим се сам замишља [...]. Његов портрет у природној величини виси на зиду, али не негде у Сарајеву или Цариграду, не у Турској, него у царској галерији усред Беча, и на њему он није приказан у униформи турског мушира, него аустријског фелдмаршала, са сјајним звездама и као челик модром лентом на грудима, са орденом Марије Терезије око врата.” (Андрић 1978 5: 139, 141)

Слично као и у *Травничкој хроници*, и у *Омерпашин Латасу* простори радних соба странаца топоси су са којих јунаци поимају трагику локалитета у којима се налазе и жуде за просторима из којих су дошли. У поглављу „Ветар”, кроз ноћни, усамљенички доживљај посланика Атанацковића из његове радне собе, даје се слика Сарајева као клопке, дакле, затвореног и безизлазног простора, опште егзистенцијалне тамнице.

Полицентричност погледа на свијет, смјена хронотопа пута и града, изненадни продор историјског времена у ритам циклуса и коначни тријумф трагедије вјечног понављања, као елементи присутни и у неким ширим приповијеткама (*Аникина времена*), у два Андрићева романа – *Травничка хроника* и *Омерпашин Латас* сасвим су досљедно спроведени. Оба дјела догађајно су организована на сличан начин, гдје посриједи имамо долазак јунака – носилаца прогресивног времена, у циклични простор Босне, њихово кретање од граничних зона, кроз унутрашњост, ка центру – граду, осцилирање на вертикалним и хоризонталним схемама унутар тих центара, те њихов излазак из града и Босне, чиме се опет успоставља трагични поредак времена дугог трајања. У погледу историјског полазишта, у оба случаја се узимају релативно кратки временски исјечци, обиљежени препознатљивим, радикалним историјским промјенама: временом Првог српског устанка и појаве конзула у Травнику, односно Омерпашиним мисијом средином 19. вијека.

Унутар два доминантна временско-просторна комплекса (град и пут) манифестује се полицентричност доживљаја свијета (странци – локалци, прије свега), с тим да дијалогизам тих погледа, у оба временско-просторна комплекса, у коначници доноси тријумф песимизма

³⁸ Просторни третман куће, у вези са опозицијама доље – горе и тамно – свијетло и њиховом идејном симболиком, присутан је и у лику Николе, несрећног Омерпашиног брата, који током својих умних растројстава данима борави затворен у сумрачној, загушљивој приземној соби. Никола није случајно смјештен у приземну собу, јер како се, симболички гледано, по вертикали спушта, све више се истиче „мрачно биће куће, биће које има удјела у подземним силама” (Bachelard 2000: 40). Оваква соба блиска је топосу затворске ћелије, иначе широко распрострањеном у Андрићевом опусу.

циклуса. Доминантни песимизам, iskazan кроз цјелине пута и града, конфронтира се микрохронотопима југа (*Омернаша Латас*), мора и турбета (*Травничка хроника*), као носиоцима друкчијих идејних вриједности (вјечност, афирмативно трајање, стваралаштво), које су у овим романима тек пропламсаји, док се у неким другим Андрићевим текстовима развијају као доминантни хронотопи.

IV 5. Град и град

Осим у причама, Сарајево је у фокусу двају Андрићевих романа: *Омернаше Латаса* и *Госпођице*. Већи дио првог поглавља, и II, III, IV и V поглавље романа *Госпођица* (1945; писан од децембра 1943. до октобра 1944) смјештени су у овај град. На плану хронолошког опсега, то је вријеме аустроугарске окупације, све до окончања Првог свјетског рата, када Госпођица напушта Сарајево. У овом случају, то је специфичан хронотоп (као што смо видјели и у низу Андрићевих прича), податан за тему стицања, богаћења и вјере у историјски линеарни прогрес, али и лаког пропадања (в. Андрић 1978 3: 22):

„Сарајево око 1906. године!³⁹ Варош у којој се укрштају утицаји, мешају културне сфере и сукобљавају разни начини живота и опречна схватања. Али све те разне и различите класе, вере, народности и друштвене групе имају једну заједничку црту: свима треба новца и свима много више од онога што имају. [...] Мешавина источњачких обичаја и средњоевропске цивилизације ствара овде један нарочит облик друштвеног живота у коме се домаћи свет такмичи са дошљацима у стварању нових потреба и прилика за трошење. Некадашњи обичаји уздржљивости код сиромашних и штедње код имућних класа сад су потпуно избледели.” (Андрић 1978 3: 61, 62)

У овом раздобљу, у топосу града вријеме и догађаји се убрзавају (упоредити према тексту *О старим и младим Памуковићима*), Рајкин отац се брзо богати, али још брже банкротира. Тако рапидне промјене тешко је, примјера ради, замислити у *пасивном* вријемепростору османског Сарајева.

Када је ријеч о појавно-идејној манифестацији вријемепростора у *Госпођици*, о Сарајеву се јасно говори као о „планинској вароши која лежи на преко пет стотина метара над морем и у подножју високих планина” (Андрић: 1978 3: 120), као о мјесту којем недостаје лијепих и сунчаних дана, мјесту тешких зима са кратким данима. Саобразно простору, Госпођица је у тамно обучена, мрачна тврдица, чији се живот одвија у котлини (активирање хоризонтале), у дну града. Чак је и очев гроб, на који иде сваке недјеље, у сфери дна: „Тишина је потпуна. Видик затворен, јер гробље лежи ниско, међу зеленим обронцима, у долини Кошева.” (Андрић 1978: 86)

Међутим, изузетак постоји. Једини изласци из таме градског епицентра јесу они који се тичу ујака Владе и њених излета с њим. Даица Владо (Владимир Хаџи-Васић), сав је у свјетлосним епитетима (плавих очију немирног сјаја, таласасте свијетле косе (в. Андрић 1978 3: 34)). Корнелије Квас уочава изражену супротност између мрке боје којом је *насликана* Рајка и бјелине којом еманира Даицин лик, те посебан акценат ставља на симбол јагњета (бијело јагње!) као неодвојивог атрибута доброг и веселог ујака Владе (в. 2017: 227–228). Притом, не случајно, даица Владо ноћи проводи на Врелу Босне, на градској периферији (динамизација по хоризонтали) која је отворена ка југу (упореди са текстовима *Барон*, *О старим и младим Памуковићима* и др.), а умире на мору – у Дубровнику (в. Андрић 1978 3: 48, 49).

³⁹ Тако ће бити актуелизована и 1908 – година Анексије (в. Андрић 1978 3: 75), 1912 – година почетка балканских ратова, те 28. јуни 1914.

Иако понесена прогресивним линеарним временом, и Госпођица ће у коначници бити уроњена у океан идејног временског трансгенерацијског циклуса, будући да личи на свог праједа по мајци, који је такође био тврдица (в. Андрић 1978 3: 81). Тиме се, као и у многим приповијеткама, показује да је детерминисаност цикличног понављања неизбјежна. У роману као цјелини површински доминира историјско вријеме. У таквом, наизглед неупитном прогресу, Госпођица бјесомучно стиче и штеди. Сасвим очекивано за шире, романескне форме, нараторова позиција није и позиција Рајке Радаковић. Њен доживљај вријемепростора сасвим је друкчији (в. Андрић 1978 3: 78–79), и она у својој незаситој жељи за стицањем и богаћењем Град не види као простор таме и трагичног циклуса, већ као историјским прогресом зажарену тачку која стицање и омогућава.

Ипак, потврђује нам то други дио романа – смјештен у Београду, она пада под слабошћу емоција – понавља се афекција према ујаку (дакле, усуд циклуса), сада исказана у младићу који је искориштава. Тиме се потврђује да је сваки покушај надигравања трагике циклуса осуђен на пропаст, јер се свака појединачна егзистенција у на концу мора повиновати понављању улога и трагици неуспјеха и губитка у таквом зачараном кругу.

Након завршетка Великог рата, 1918, Госпођица, увиђајући своју пропаст остане ли у Сарајеву, гледа да оде негдје друго. Она и даље вјерује у временски прогрес, у стални успон и раст богатства у временском низу који незауостављиво протиче и који у стопу треба пратити:

„Седећи, као заточена, у својој кући, увиђала је да неће моћи издржати, ако не наступи нека промена, ако је време и простор не удаље и не ограде од овог Сарајева, места њеног пораза. Само, време мили немилосрдно, и ни најмудрији ни најбогатији човек нема снаге да га скрати или продужи ни за једну секунду. Остаје простор. Отићи одавде, не бити овде, значило би можда поново живети, са новим изгледима и новим снагама. Отпутовати, то би било готово исто што и заборавити и бити заборављен, дакле спасен.” (Андрић: 1978 3: 155)

Госпођица покушава да побиједи циклус времена, да не буде преварена, побијеђена, уништена, али ће је, како смо већ и рекли, и у новом простору – Београду, песимистични усуд дочекати. Но, такав закључак у потпуности доноси тек романескно јединство, дато кроз симбиозу хронотопа Сарајева и Београда, а у самом хронотопу Сарајева у роману није довољно читљиво (тек је наговијештено наслијеђеним тврдичлуком).

Хронотоп Сарајева у *Госпођици* и сам се испуњава мањим хронотопима препознатљивим за Андрићеву прозу. Наиме, почетак Првог свјетског рата у Сарајеву, одмах по атентату, понавља феномен затварања чаршије, када се у једном историјском тренутку, горко, али карневалски, изокрену улоге, па силу и моћ у граду преузимају најпроблематичнији слојеви друштва, одређујући правила понашања и мјеру свега. То сусрећемо и у *Травничкој хроници* више пута, у роману *На Дрини ћуприја*, као и у причама које се тичу 1878. године у Сарајеву. Ријеч је о тренуцима наглог продора историјског времена, својеврсне велике историјске ерупције. У *Госпођици*, то је продор историјског времена у наизглед мирне године аустроугарске управе; притом, то је догађај који се јавља у градском дну и то у вријеме заласка сунца:

„А кад сунце зађе, топећи се само у свом огњу, за дрвећем испод Хума, Госпођица не даде да се пали светлост у кући. Седела је с мајком поред отвореног прозора. [...] У све то упадају с времена на време сложени и уједначени гласови гомиле која негде у средишту вароши кличе и урла неке у славу и за нечију пропаст. И мрак је падао, мрак пун спарине, необичних звукова и свечаног и стравичног предосећања великих и судбоносних догађаја. [...] Треба да наиђу дани као што су ови па да се право види шта све живи у овој вароши која је просута као шака зрња делом по стрмим падинама околних брда, делом у равници око реке. Треба да се

деси овако нешто [...], па да разголити све што се крије у овим људима који иначе работају или дангубе, расипају или сиротују по стрмим и кривудавим махалама које личе на вододерине.” (Андрић: 1978 3: 94, 98)

Сутрадан ће се то претворити у прогон који ће захватити хоризонталу градског дна (в. Андрић: 1978 3: 98). Затварање чаршије увијек активира градско дно по хоризонтали, као простор зла и несреће. У том смислу, специфичан вид кретања по вертикали чаршијског дна представља и Госпођичин сан, у којем она сања како иде по градском центру, од дућана до дућана, али новац, смисао, покретач и циљ њеног прогресивног кретања, више не постоји (в. Андрић: 1978 3: 141).

Увод, дио првог поглавља, те VI, VII и VIII поглавље *Госпођице* смјештени су у Београд од 1918. до 1935, с тим да је роман сижено дат као комбинација актуелног времена (последњи дан Рајке Радаковић, 1935. године) и ретроспекције (њено сјећање на њен цијели живот, у том смислу и на њене београдске године).

Иако на пољу просторно-временско-свјетлосне појавности роман *Госпођица* није тако развијен као неки други Андрићеви текстови, примјећујемо, рецимо, обресе узвишене тачке: залазак сунца у Београду који је, апострофира се, над ријекама (све су то елементи који ће играти битну улогу и у другом Андрићевом временско-просторном концепту Београда):

„А у свако доба године врло су чести дани кад се огањ тога сунца које залази у равници, међу рекама под Београдом, одбије чак горе у високој куполи неба, и ту се проломи и проспе као црвен сјај по расутој вароши. Тада сунчано руменило обоји за тренутак и најзабаченије углове Београда и одблесне у прозорима оних кућа које иначе слабо обасјава.” (Андрић 1978 3: 11)

Таквој слици, која обухвата тренутак заласка сунца на узвишеној тачки (јер су ријеке *под Београдом*), супротставља се ниска, мрачна и стијешњена кућа тамничког изгледа (в. Андрић 1978 3: 12–13) у којој живи Госпођица.

На плану идејног односа према времену и простору, јасно је да Рајка Радаковић трагику пролазности покушава надомјестити тврдичлуком („Крпити, значи борити се против пропадања, значи помагати вечности у њеном трајању.” (Андрић 1978 3: 18)), што је принцип историјског, прогресивног времена. Но, управо у томе и јесте њена трагика и загарантовани неуспјех.

Сходно таквом идејном плану, фокус на међуратном Београду у *Госпођици* у функцији је показивања како један топос у одређеном времену постаје хронотоп специфичних сусрета, специфичних јунака и догађаја. Само такав локалитет у таквом времену обезбјеђује формирање специфичних јунака и специфичних догађаја:

„Ново друштво, које се стварало од Београђана и све већег броја придошлица и које је врвело на том уском, издигнутом језичку земље између Саве и Дунава и његовим стрмим падинама, није имало још ни један од основних атрибута правог друштва, ни заједничких традиција, ни једнаких погледа на живот, ни сродних склоности, ни утврђених форми у општењу. [...] Извесно да се у дугој повесници Београда није никад нашао толики број људи на тако уском простору, сабијен ту интересима а слабо повезан међу собом и мало сродан по својој суштини. Ови људи, рођени и васпитавани у разним срединама Балкана и Средње Европе, припадници разних веровања, раса и занимања, били су развејани четворогодишњим светским ратом, а сад их је талас велике победе нанео овде, и

сви су настојали да се наплате за штете и напоре, поднесене у свим војскама света, под разним околностима, на четири континента.” (Андрић: 1978 3: 164–165)

„Живот у Београду око 1920. био је шаролик, бујан, необично сложен и пун противности. [...] У том мноштву и у ваздуху који га окружује владала је нездрава и варљива али узбудљива и моћна атмосфера неограничених могућности на свим подручјима и у свим правцима. [...] Нечега од бујности и хаоса златоносне земље Елдорада било је у животу и изгледу те престонице једне велике државе која још није имала ни одређених граница ни унутрашњег уређења ни коначно утврђеног имена. [...] У том Београду, са том бујицом света, гази калдрму и госпођица Рајка Радаковић из Сарајева.” (Андрић: 1978 3: 176, 178, 179)

„А Београд тих година био је подесна средина за човека који жели да у мноштву остане сам и у заталасаној гужви непримећен.” (Андрић: 1978 3: 241)

Дакле, такав епохални вртлог потребан је Андрићу да би у њему обликовао лик тврдице, зеленаша, каматара, онога ко плива у околностима новог државног мегалополиса; само у таквом простору у међуратном времену може се развијати лик Госпођице са њеним бјесомучним покушајима да сабирањем побиједи пролазност.

Унутар таквог хронотопа Београда креирају се типични микрохронотопи, попут кабареа (оног у којем се Ратко Ратковић проводи и у којем Рајка схвата размјере своје неопрезности (в. Андрић 1978 3: 208, 214)), а нарочито салона. Наиме, микрохронотоп салона (у кући Хаци-Васића) јавља се као идеалан вријемепростор у којем се окупљају различити слојеви и јунаци, који се иначе не би нигдје друго могли срести и дискутовати: љевичарски пјесници, припадници власти, буржоазија; стари Београђани и придошлице, Срби, други Југословени, странци и др. Међутим, салон као микрохронотоп унутар већег хронотопа Београда показује у неким другим Андрићевим текстовима сасвим друкчију природу (видјећемо то касније), што потврђује раније изнесену тезу да је именовање хронотопа произвољна ствар у вези са којом треба бити опрезан.

Роман *Госпођица* Андрић обликује служећи се прецизно одређеним временско-просторним исјечцима. То је Сарајево у вријеме аустроугарске власти, све до краја Првог свјетског рата, те Београд од 1918. до 1935. године. Те историјске секвенце, које смо анализирали у редовима који претходе, идеалне су за стварање лика бескрупулозног зеленаша који, у непрестаним малверзацијама које омогућавају тако турбулентни вријемепростори, у себи непрестано подгријава идеју о стицању као идеалу историјског прогреса којим се побјеђује трагика пролазности и циклуса.

На нивоу временско-просторне појавности, уочавају се (истина, стишаније неголи у претходно обрађиваном дијелу Андрићевог опуса) типични спацијални, темпорални и свјетлосни елементи који формирају микрохронотопе који опет чине макрохронотоп романа, више исказани у динамизацији хоризонтале неголи вертикалних схема. Осим тога, овдје се уочавају и сасвим специфични микрохронотопи (попут кабареа, те, нарочито – салона), врло податни за идејни слој који *Госпођица* носи.

Као и у свим до сада анализираним дјелима Андрићеве прозе, и овдје, на идејном плану, у коначници побједу односи трагика циклуса, будући да Госпођица пада под притиском емоција које су репетитивне (ујак Владо – младић Ратковић), а стицање и тврдичлук, умјесто *бесмртности*, воде је управо у саму смрт.

У погледу хијерархијских односа, роман се заснива на два велика временско-просторна комплекса (Сарајево, Београд), који носе исти идејни оквир, који се управо, као трагично понављање, и потврђује постојањем управо два, наизглед различита вријемепростора. Микрохронотопи творе велике хронотопске структуре Сарајева и Београда, који у коначници чине јединствен романескни макрохронотоп, а идејном определијеношћу и симболиком елемената појавности (вертикала – хоризонтала, центар – периферија и сл.) придружује се генеричкој цјелини којој припадају сва до сада анализирана Андрићева дјела. Што се тиче хронотопског дијалога, тек стидљиво се појављује микрохронотоп југа/мора (у вези са ујаком Владом), иначе својствен другом низу Андрићевих дјела, о којима ћемо тек говорити.

IV 6. Тама континента: закључак

Будући да је ријеч о доживљају свијета који је остварен у претходно приказаним временско-просторним координатама, у великом броју текстова, доминантан у Андрићевом опусу, детаљном анализом низа текстова настојали смо га доказати као структуру која има шири, генерички карактер.

Као што је у уводу ове цјелине речено, вријемепростор у Андрићевим дјелима можемо посматрати у три правца: у погледу идејности (прогрес – циклус), у погледу сижејне организације (догађаја и његовог представљања), те у погледу појавности (дан – ноћ, лето – зима, дно – врх, свјетлост – тама и сл) унутар које се та догађајност одвија и тако порађа идејни слој. Међутим, текст не мора имати све ове елементе. Неки од текстова прецизни су и у погледу хронолошког историјског исјечка и топоса у које су смјештени (нпр. Сарајево 1878), и у погледу појавних временско-просторних елемената и свјетлости (нпр. дан, ноћ, свјетлост, тама, врх, дно, центар, периферија), са јасно потцртаним идејним односом према временском трајању у простору. Друге пак приче актуелизују само неке од ових елемената (хронолошких, појавних и сл), али их на основу меморијских схема укључујемо у веће цјелине.

Анализа текстова показала је да питање хронолошко-географских одредница није од пресудног значаја. Истина, одређени историјски моменти у датим просторним координатама (Босна, прије свега) порађају код Андрића специфичне ликове и догађаје (нпр. Сарајево 1878), али се аналогне ситуације јављају и у другим топосима и другим временским исјечцима (нпр. Сарајево 1878 – Вишеград 1914). Осим тога, просторни оквири могу бити и (полу)измишљени, постављени у историјски оквир који писац уподобљава својим потребама (нпр. Осатица 1878).

Оно што у Андрићевом песимистичком корпусу показује знаковито понављање, независно од историјско-географских одредница, јесу појавни временско-просторни елементи који омогућују догађајност, преко које се опет манифестује идејни аспект. Као што смо видјели, неки од текстова формирају догађајност тек око једног просторно-временског комплекса, док други развијају сложеније структуре. Понављањем пак тих структура, о чему смо у аналитичком дијелу ове цјелине свједочили, ствара се шири, генерички временско-просторни комплекс, који се образује од слједећих елемената и схема кретања: врх – вертикална схема – двосмјерно кретање по вертикали – дно – хоризонтална схема – кретање по хоризонтали – центар – периферија.

Опет понављамо, неки од текстова актуелизују само неки од ових елемената, други, комплекснији, више њих. Идеја менталних схема, којој у прилог иде и исти песимистички идејни оквир који сви ови текстови доносе, повезује их у јединствену, генеричку цјелину. У

редовима који слиједе покушаћемо сумарно објаснити како та широка генеричка структура функционише.

Узвишена тачка

У науци је, на анализи појединачних дјела, већ примијећено да код Андрића „горе и горње симболишу више сфере и добро, а доле и доње су ниже сфере и зло, хтонско, подземно” (Џацић 1 1995: 60). Сходно томе, наше је истраживање показало да велики број Андрићевих текстова садржи микрохронотоп узвишене тачке, по правилу везан за временску компоненту завршетка обданице и амбивалентну свјетлост заласка сунца (каткад се јавља и временска компонента јутарње свјетлости). Наиме, сваки облик наде, коју даје узвишена тачка, обећавајући поглед у широке просторе даљине и свјетлост сунца (лажна епифанија), завршава се цикличним тријумфом таме.

Узвишена тачка је топос на којем јунаци, у поподневним часовима (рјеђе јутарњим), гледају у широке просторе југа и маштају о слободи и неком другом, бољем животу. Тај прогрес каткад се тиче наде у освајање далеких простора слободе (*Разговор, Сарачи, Прича о везировом слону*) и среће (*Травничка хроника*: осунчани спрат конака, са којег Паша замишља морска пространства), а каткад је везан за емотивно остварење (*Сарачи* – машта о жени; *Мара милосница* – предвечерја у Пашином наручју; *Аникина времена* – Михаилова чежња је фокусирана на Аникину кућу, која је на врху; *Пут Алије Ђерзелеза* – лијепа Циганка Земка; *Травничка хроника* – заљубљивања: Салко Малухија, Дефосе). То је тачка на којој се јунак покушава остварити као признат, доминантан (*Омерпаша Латас* – Пашино прво појављивање над градом; *Осатичани* – мајстор Лексо и постављање крстова на црквеној куполи), или на којој се покушавају спасити од таме и зла просторног дна, тј. тегобне друштвене реалности (*Сан и јава Под грабићем, Коса, Разговор*). То је тренутак у којем се зауставља њихова животна свакодневица и у којем се јавља нада у бољи живот, у промјену досадашњег, циклично и безизлазно трагичног постојања (*Чудо у Олову* – јутарња свјетлост над висовима изнад Сарајева), или пак тренутак у којем се јунак враћа блаженој невиности младости (*Мустафа Маџар* – јутарња свјетлост на узвишеном врху изнад Сарајева). Та је нада неријетко потакнута алкохолом (*Пут Алије Ђерзелеза*), јужњачком, мостарском жилавком (*Свечаност*, поглавље „Вино звано жилавка” из *Омерпаше Латаса*). Но, узвишена тачка наде, као што смо видјели, тек је обична варка, након које слиједи мрак и трагични пад ка дну (*Мрак над Сарајевом*). Нада у спасоносни исход успона и узвишене тачке само потцртава трагику пада: „Имагинацију пада испитиваћемо, дакле, као оболелу имагинацију успона, као очајничку тежњу за висином.” (Башлар 2001: 114)

У неким од текстова које смо до сада анализирали узвишена тачка је центар, фокус приче, у другим пак дио шире макрохронотопске структуре, у чијем формирању учествују и други елементи и схеме.

Кретање по вертикали

Како истиче и Нортроп Фрај, бавећи се цикличним митолошким концептом, кретање навише везано је за свјетлосне, регенеративне идеале, док је кретање наниже усмјерено ка смрти и трагици мрака (в. Фрај 1991: 53). Раније помињани Диран (поглавље III 2. 3. Простор код Андрића) управо узлазно кретање по вертикали види као афирмативну схему која у себе укључује низ симбола: „Узлазна схема, архетип уранске свјетлости и дијеретичке схеме, заиста дјелују као вјерни контрапункт пада, мрака и животињске и тјелесне срамоте.” (Durand 1991: 103) Кретање је код Андрића често усмјеравање ка узвишеној тачки као топосу наде у спасење. Међутим, такво кретање уз махалу, уз пут, ка врху, ка спасењу у свјетлости и широким

видицима који обећавају друге и друкчије крајеве и егзистенције, на крају резултира изневјеравањем и падом са узвишене тачке. Но, прво треба да сумирамо схему успона у до сада анализираним текстовима.

А) Успон: Успон ка узвишеној тачки је бијег од кључног животног лома (*Омерпаша Латас* – бијег из Задра), излазак из таме и зла града (*Чудо у Олову*), социјалне или емотивне ускраћености коју намеће градско дно (*Разговор, Сарачи, Мара милосница, Свечаност, Сан и јавна Под грабићем, Коса*), лично и колективно идентитетско потврђивање (*Осатичани*), освајање недостижног (*Аникина времена*), наметање моћи и доминације (*Омерпаша Латас* – улазак у град).

Б) Пад: Кретање по вертикали по правилу се окончава падом у песимистички простор дна и незнања. Свака нада у спас у висинама завршава се у реалијама пада, потонућа у таму дна, јер „кретање увис је оно што *замисљамо*, а падање оно што *знамо*” (Башлар 2001: 110). Жилбер Диран (поглавље III 2. 3. Простор код Андрића) схему пада управо дефинише као кретање ка хтоничном дну. Сваки успон, потврђују то Андрићеве текстови, у коначници је само станица до новог пада (*Омерпаша Латас* – поглавље „На ланцу”). Након лажне епифаније на узвишеној тачки, слиједи суноврат, и симболички и дословни (*Мрак над Сарајевом, Мара милосница, Свечаност, Прича о везировом слону, Поподне, Пут Алије Ђерзелеза, Мустафа Маџар, Чудо у Олову, Осатичани*). Схема пада нарочито је присутна у *Травничкој хроници* (неостваривање љубави и пад јунака – Малухије, Дефосеа и др) и *Омерпаши Латасу* (Омерпашин долазак у таму града; Костаћев силазак низ Бистрик; поглавље „Код Сјеновитог хана”).

В) Силазак: Трећи уочени тип кретања по вертикали, у до сада анализираним дијелу Андрићевог прозног опуса, јесте обмана силаска у свјетлост, јер се и ту првобитно благодатна свјетлост у простору дна показује као варка иза које се крије трајна тама. Овај вид вертикалне схеме препознатљив је у роману *Омерпаша Латас*, у Омерпашином преласку у Босну, као и у *Травничкој хроници*, у аналогној сцени Дефосеовог доласка у Босну. Ова слика блиска је Дирановој алтернативној идеји силаска (поглавље III 2. 3. Простор код Андрића), гдје силазак није нужно пад, већ смирај, интериоризација, с тим да се таква слика, наизглед постојана, код Андрића убрзо преображава у своју супротност.

Дно

Вертикална схема у коначници доминантно води ка таму дна. Топоси дна су простори долине, града (доминантна слика Сарајева, Травника и Вишеграда у Андрићевој прози), затвора и сл; то је најчешће локалитет укотвљен између брда, у кланцу, или пак простор безизлаза, тренутно примирени пакао који периодично кључа; микроконституенти тог простора могу бити: кућа, чесма, пашин конак, институције (нпр. медреса), мост, улица, хан, механа, двориште, црква, тамница, соба и др.

Јунаци Андрићевих приповиједака и романа у којима препознајемо генерички песимистички континентални хронотоп о којем говоримо, у одређеним текстовима на дну се налазе након пада са узвишене тачке. Такав је случај са Андрићевом раном причом *Поподне*, а чувени Алија Ђерзелез, последице неуспјеха са лијебом Циганком, на освијетљеном бријегу завршава, након наступања мрака, у таму дна, крај ријеке. Исти је случај са Маром милосницом, чија је крајња, најдубља тачка пада не само кућа уз Миљацку, у градском дну, већ фекалне воде које кроз двориште те куће протичу. Мустафа Маџар трагично се сурвава са своје освијетљене тачке, страдајући у чаршијском дну. Премда у погледу временско-просторних схема вертикале и хоризонтале стишана, и *Госпођица* се ослања на слику града (Сарајева) као тамног простора дна.

И многи од јунака који су на узвишеним тачкама маштали о далеким просторима слободе, заједно са првим мраком, утапају се у тамно море чаршијског дна (*Прича о везировом слону* – Аљо Казаз; *муртадлије* из *Омерпаше Латаса*, које настоје побјећи из стијешњених простора босанског дна). Исти је случај и са фатално заљубљенима (*Аникина времена*; заљубљени у *Травничкој хроници*), као и онима који кроз узвишену тачку настоје потврдити свој идентитет или доминацију (Лексин пад у *Осатичанима*; Омерпашин пад у дно сарајевске чаршије). Штавише, тама дна најуниверзалнија је слика општег песимизма људске егзистенције (поглавље „Крај Сеновитог хана” из *Омерпаше Латаса*). Каткад текстови подразумевају само простор дна, без конкретне конфронтације са узвишеним локалитетима (иако се то, ако се узму у обзир меморијске схеме, осјећа), опет као топос зла, таме и несреће. Такав је случај са сарајевским градским дном у причама *Разговор пред вече*, *О старим и младим Памуковићима*, *Поручник Мурат*, *Јулски дан*, али и доњим зонама других мјеста, као што је то случај са Вишеградом, у причама *За логоровања* и *Немирна година*. Дакле, видимо да се у градском дну активирају микропростори: куће, доње зоне кућа, тамни простори (доње зоне куће Памуковића у *Мари милосници*; халват у причи *За логоровања*; подрум из поглавља о Николи у *Омерпаше Латасу*) и сл.

Простор дна неријетко је врло конкретан, и то у више Андрићевих текстова, као што је нпр. случај са дном сарајевског падинског насеља Бистрик, гдје трагично окончавају многи његови јунаци (Костаћ, али и муртадлије из *Омерпаше Латаса*). Слична је и улога сарајевског Латинлука, гдје су куће Памуковића (*Мара милосница*, *О старим и младим Памуковићима*), средишта зла, страдања и несреће, као и Ат мејдана / Кршле (*Јулски дан*, *Прича*, *Поручник Мурат*), као топоса анархије и смрти. Међутим, чињеница да се градско дно / дно уопште на исти начин понаша и у другим географским координатама Андрићеве прозе конкретне топосе/микротопосе релативизује, будући да генеричка природа типског топоса (дно) носи универзални карактер.

Динамизација дна

Динамизација простора по хоризонтали, у овако препознатој генеричкој временско-просторној структури, одвија се у спацијалном пространству пута (*Мустафа Маџар*, *Аникина времена*), а нарочито често и у динамизацији градског дна.

Динамизација градског дна јавља се у два вида: као кружна и као линеарна. И једна и друга изразито су трагичне, будући да прва сама по себи не пружа никакав излаз, док друга, обично покренута на правцу исток – запад (сјевероисток – југозапад), даје наду у спасење у широким, соларним просторима југа, наду у линеарни излазак из таме дна – спас који се, наравно, никада не оствари. Као микроелементи кретања по хоризонтали јављају се: ријека, улица, чаршија, мост, градска периферија (и тачке на периферији: бордели, гостионице, бифеи) и др.

Кружна динамизација изражена је у *Мари милосници* (Шимунов случај), врло пластично у тексту *Поручник Мурат* (затворен круг страдања које се завршава смрћу), затим у *Причи о везировом слону*, *Травничкој хроници* (кретање конзула, затварање чаршије и др), *Аникиним временима* (узбуна која циркулише касабом), као и у *Госпођици* (Рајкин кошмар, као и њено бјесомучно кретање Сарајевом и Београдом, с циљем непрестаног стицања, у коначници безуспјешно и трагично).

Линеарна динамизација дна подразумејева, како смо већ и рекли, кретање ка потенцијално спасоносним просторима избављења, свјетлости и ширине. Међутим, тај простор по правилу је тачка у којој се потврђује циклична трагика и немогућност излаза из егзистенцијалног ћорсокака. Видимо то, нарочито на локалитету Сарајева, у упорном

понављању кретања јунака низ Миљацку, ка осунчанијим и ширим просторима југозапада, на којима би требало да дође до остварења њихових жеља. Тим путем иде и Алија Ђерзелез, и јунаци текста *О старим и младим Памуковићима*, затим протагониста приче *Барон*, усташа Ковић из *Бифеа „Титаник”*, Рајкин ујак Владо из *Госпођице*; ту посљедњи смирај и бијег из пакла града налази и Мара милосница. Но, у сваком од ових случаја, стицање до циља подразумијева и изневјеравање наде. Ђерзелез, не успјевши да освоји ниједну жену, одлази проститутки, Мара своје спасење налази у гробу, Памуковићи страдају у далеким крајевима у које одлазе, даица Владо умире у осунчаном Дубровнику, а несигурни усташа Ковић не налази себи *достойног* Јеврејина за иживљавање. На тај начин, и овај простор изневјерава, потврђујући крајњи егзистенцијални песимизам ове Андрићеве генеричке временско-просторне макроструктуре.

Као што смо могли видјети, у овој генеричкој макроструктури суверено доминира егзистенцијални песимизам (поставке задате у хипотези у поглављу III 2. 1. 1. Песимизам), остварен на једном препознатљивом појавном континенталном спацијално-темпоралном комплексу. Хијерархијски однос микрохронотопа и макрохронотопа углавном је сагласан, будући да се идејно не конфронтирају. Конфронтирајући дијалогизам сусрећемо у тачкама гледишта, што је нарочито примјетно, рецимо, у *Травничкој хроници* (па и у *Омерпаши Латасу* и *Аникиним временима*), гдје имамо фокалну тачку босанских муслиманских кољеновића као супротстављену прогресивном виђењу странаца. Међутим, сваки од ових дијалога остварује се у истом појавном временско-просторном комплексу и потцртава тријумф песимизма (који заступа и свезнајући приповједач).

Међутим, постоји неколико микрохронотопских структура које се унутар ове генеричке макроструктуре *стидљиво* појављују и уздржано, у потенцијалу, дијалогизирају. Ријеч је о просторним (па и просторно-временским) комплексима друкчијим од континенталне песимистичке макроцјелине о којој све до сада говоримо – комплексима који ће, видјећемо то у поглављима која слиједе, образовати хронотопе друкчије и појавне и идејне логике од онога о чему смо до сада говорили. Ријеч је о комплексу мора (и југа) и комплексу задужбине.

Море се, као конфронтирајући микрохронотоп, јавља у више наврата унутар Андрићевих текстова о којима смо до сада говорили. Јунаци стијешњени међу босанским планинама неријетко маштају о мору као простору срећног трајања. Такав је случај са Ибрахимом Јамаком, који у неслободи Сарајева као, бахтиновски речено, провинцијског града, у причи *Разговор пред вече*, жали за морем и слободом Истанбула (центра). Слично је и са пашом у причи *За логоровања* и у *Травничкој хроници*, у којима јунак, *осуђен* на Травник, машта о повратку на осунчане просторе мора. О далеким морским просторима, које супротставља тами и скучености Сарајева, сањари и протагониста приче *Панорама*.

Мору је блиска и слика југа, неријетко повезана са Мостаром.⁴⁰ У више прича осунчани југ, као простор чежње и симбол слободе, јавља се кроз вино – мостарску жилавку, која у јунацима и отвара (наравно, само тренутно) видике и пространства. Такав је случај са причом *Свечаност*, као и поглављем „Вино звано жилавка” из *Омерпаши Латаса*. Но, простор југа (Мостара), као осунчани топос срећног трајања, најупечатљивије се јавља у причи *Олујаци*, гдје гласно дијалогизира са тамом и несрећом хтонично окарактерисаног босанског села на падини и његове цикличне трагике.

⁴⁰ Дистинкцију Босна – Херцеговина, Сарајево – Мостар упутно би било анализирати на бази Андрићевих изјава, записа, медитативне прозе и публицистике.

Друга микроструктура коју примјећујемо јесте микрохронотоп задужбине. Њу сусрећемо и у приповједачком (*Прича о везирином слону*) и у романескном (*Травничка хроника*) дијелу опуса који се тиче топоса Травника. У оба случаја ријеч је о естетски складном, свјетлосно маркираном задужбинарском дјелу које, као симбол стваралачке моћи, има сврху да својом љепотом и трајношћу пркоси трагици пролазности.

И море (југ) и стваралаштво формираће, наша је претпоставка, у Андрићевом опусу генеричке макроструктуре друкчијег, опонентног идејног концепта од песимизма континента о којем смо до сада говорили. Наш је задатак, у поглављима која слиједе, преко анализе низа текстова, доказати постојање тих генеричких комплекса.

Доминантне појавне тачке и схеме, повезане са одговарајућим временским и свјетлосним елементима, у одређеним причама јављају се појединачно (текстови организовани око једног микрохронотопа – *Разговор*, *Мрак над Сарајевом* и др.), док један број прича, сложеније структуре, актуелизује више поменутих схема и тачака (*Мустафа Маџар*, *Чудо у Олову* и др), неке чак готово све њих (*Мара милосница*, *Пут Алије Берзелеза*). Најопсежнију употребу микрохронотопа у функцији градње великих структура, сасвим очекивано, имаћемо у романескним формама – у *Травничкој хроници* и *Омерпаши Латасу*. На специфичан, дијалогски начин, ова хронотопска генеричка макроструктура манифестоваће се и у роману *На Дрини ћуприја*, о чему ће подробно бити ријечи у једном од наредних поглавља.

V УТЈЕХА СТВАРАЊА

Андрић, говорећи о великим писцима и умовима попут Мана, Фокнера или Ничеа, у умјетничкој креацији види опирање хаосу свијета и стимуланс живота, те иако је свјестан да умјетничко стварање није трајно, вјечно, нити може промијенити свијет радикално боље (в. Jandrić 1982: 39, 40, 50), оно је за њега егзистенцијално спасоносан привид трајања и вјечности – „света и благословена лаж” (Jandrić 1982: 38).

Сходно томе, сасвим очекивано, читав један временско-просторно-свјетлосни комплекс Андрићевог опуса одређен је идеалом стварања (умјетничког, прије свега), оличен у трајности творевине (или барем у тежњи ка трајности) у препознатљивим просторним оквирима и цикличном протоку времена. Такав концепт јавља се као својеврстан начин надилажења песимистичког виђења људског постојања. Он је дат у мање-више истим просторним и истим временским координатама као и песимистички хронотоп, с тим да носи идеју умјереног колективног егзистенцијалног оптимизма. Наташа Дракулић у свом прегледу утицаја који су филозофи и историчари религије (Кјеркегор, Елијаде, Ниче) имали на Андрићево дјело, указује на дијелове из Ничеове књиге *О користи и штети историје за живот*, гдје се стваралаштво види као протест против смјене покољења и пролазности (в. Drakulić 2016: 178). Будући да у коначници не доноси стварну трајност, већ својеврсну интенцију трајности, ријеч *протест* можда на најбољи начин осликава суштину овог вида хронотопа. Овај комплекс просторно се остварује на тлу, у континенталној унутрашњости, дакле у иначе доминантно песимистичким Андрићевим просторима који вапе за спасоносном идејом трајности и надилажења трагике пролазности; када се Андрић пребаци на простор мора (видјећемо то касније), сламка спаса стваралаштва више неће бити императив јер ће бити излишна.

Неке од приповиједака, попут *Аске и вука* (1953), или пак есеја-приче *Разговор са Гојом* (1935), врло јасно актуелизују идеју о умјетничком стваралаштву као начину надилажења временске егзистенцијалне трагике. Међутим, та идеја у овим текстовима није праћена израженијим третманом појавних временско-просторно-свјетлосних елемената. Такав случај имамо пак као микрохронотоп у *Причи о везировом слону*, те као макрохронотоп у *Мосту на Жени*, да би се потом, као конфронтирајући, дијалогизирајући хронотоп (у виду хронотопа моста или хронотопа турбета), овакав временско-просторно-свјетлосни комплекс јављао у Андрићевим романима, стишано у *Травничкој хроници* и врло изражено у *На Дрини ћуприји*.

V 1. Мост

Већ је општепознато да је мост један од најупечатљивијих симбола стваралаштва и људским рукама створене љепоте у Андрићевом опусу:

„Нема више Бога, али има тајне трајања и ево камен хоће да утврди 'неразумљиве' везе и да озари човека. [...] Мостови показују да *стваралачки подвиг* даје извештај смисао животу, у коме мало шта има смисла, самим тим и да су стваралаштво, уметност, светло наде у тами бесмисла.” (Џацић 3 1996: 226, 235)

Такав хронотоп моста, као доминантан, први пут се у Андрићевој прози остварује у причи *Мост на Жени* (1925). У овом тексту узима се историјски исјечак османске владавине, који постаје временско-просторни подијум за протагонисту – великог везира, актера специфичног живота цариградске политичке сцене, жртве интрига, али и побједника у тим сукобима. Сходно томе, у овој причи тријумфује афирмативни, стваралачки хронотоп моста.

Као што смо видјели, такав поглед на функцију моста, као и стваралаштва у цјелини у Андрићевом дјелу, већ је потврђен у науци. Међутим, за нас је од пресудне важности успоставити, доказати хронотопски комплекс, тј. простор, топос препознати у садејству са посебно одређеним временом, и то у таквом садејству у којем специфично одређују слику егзистенције у свијету приче, како појединачне, тако и опште.

Након микрохронотопа тамнице (простор зла у којем везир проводи неко вријеме), везир, не случајно у прољеће, успијева да се избави и, као побједник, одлучује да у завичају сазида мост. Са сталним сјећањем на тамницу, Јусуф из својих одаја избацује све мрачно и замјењује свијетлим, те истовремено у свему људском види пролазност и нестабилност (в. Андрић 2012: 74). Моћник, суочен са варљивошћу положаја и успјеха у историјском прогресивном току, тежи оставити нешто трајно и, макар у намјери, непромјењиво:

„И Јусуф, наиме, као велики отомански моћник који спознаје несигурност људских постигнућа у великом свету, жели да се мостом, као творевином непролазне користи и лепоте, одужи свом крају.” (Koljević 1983: 23)

Мост који се гради директно је супротстављен својој околини, просторима планина, тјескобе и мрака (која, иако прецизирана Босном, има најшири, универзални, парадигматски карактер): „Мислио је на далеку, брдовиту и мрачну земљу Босну (одувек му је у помисли на Босну било нечег мрачног) [...]. И колико таквих покрајина има на овом божјем свету?” (Андрић 2012: 74) Мост је оличење не само сврховитости, већ и лепоте и сјаја, тј. свјетлости („појави се мост, витак и бео”; „Он је, тамо у Босни, блештао на сунцу и сјао на месечини” (Андрић 2012: 74, 75)).⁴¹ Исто тако, приповједач који улази у дијегезу, обликује се у микрохронотопу љетње вечери на узвишеној тачки, у којој свједочи топлину сунцем *натопљеног* моста (в. Андрић 2012: 75). Осим као соларни симбол лепоте, он је и тачка у којој се пројављује нада у трајност, јер док све око моста пропада, нестаје и губи се, он остаје постојан у својој лепоти.

У таквој констелацији, у тамним и стијешњеним просторним координатама, временски гледано, индивидуа је трагично пролазна, али се тој пролазности супротставља егзистенцијални смисао умјетничког дјела које (вјечно) траје. „То је, у ствари, приповедачка визија која развија, на чудесан начин, однос појединачне човекове судбине према апсолуту какав је уметничко дело.” (Вучковић 2011: 249) Развијен дијалогизам, тј. конфронтацију пролазности и трајања, са хронотопом моста, романескно развијено, видјећемо у *На Дрини ћуприји*.

V 2. Касаба и мост – дијалогизам пролазности и трајања

Када је ријеч о хронолошко-топографским опсезима, *На Дрини ћуприји* обухвата догађаје смјештене у Вишеграду, у раздобљу од 16. до 20. вијека. На плану појавних и идејних временско-просторних елемената, ситуација је, као и увијек до сада, доста сложенија.

На пољу појавне спацијалности, осим ширег простора вишеградске касабе и њене околине, сам мост – вишеградска ћуприја игра кључну улогу у роману. Иако хоризонталан, он је стално у вертикалном потенцијалу – истакнут, надвијен над водом, са узвишеном капијом на центру, ка којој се успињу обје половине моста, и упорно наглашаван као бијел и сунцем освијетљен. Појавност времена тиче се честе смјене осунчаних и тамних периода дана.⁴²

У погледу идејности времена, у роману, у складном ритму, пулсира сукоб различитих доживљаја темпоралности. Циклични концепт времена, који подразумеива стално понављање и

⁴¹ Притом, видимо да овакав хронотоп обликује самог јунака (Јусуфа), будући да је он фокална тачка („тамо у Босни”).

⁴² О свјетлости у овом роману подробније је писао Вук Петровић (в. Петровић 2019).

суштински непромјењиву, трагичну слику егзистенције (стално понављање ратова, страдања, злочина, рушења), повремено бива пресјечен прогресивним, линеарним временом, које даје илузију напретка, прогресивног раста, да би у коначници трагика циклуса увијек тријумфовала. Такав вријемепростор у потпуности припада великој генеричкој цјелини коју смо претходно обрађивали у дијелу рада под насловом „Тама континента”. Тај, цикличном детерминисаношћу времена одређен песимистички концепт свијета тријумфовао би у роману да му се не супротставља један специфичан хронотоп ћуприје – моста као симбола стваралачке моћи (естетске, функционалне, филантропске, метафизичке), моста који иако објективно није вјечан, вјечан је у својој намери, чиме се остварује други, афирмативни вид темпоралног циклуса – *вјечног* трајања кроз стварање. Дакле, у роману су приче-поглавља конципирана на пропламсајима варљивих исјечака историјског времена, који по правилу трагично утихну, еманирајући песимистичко поимање појединачних егзистенција. Насупрот томе, мост као трајни духовни потенцијал, носилац коначних, тајних, митом освештаних квалитета (в. Квас 2016: 235; Петровић 2019: 553–555), доноси други доживљај времена, и у том случају су појавни елементи простора и времена у функцији друкчије профилације ликова (нпр. Алихоце), односно погледа на егзистенцију/доживљаја егзистенције. Тако се стваралачки принцип, конкретизован у топосу моста, притом такође у цикличном концепту времена,⁴³ показује као оптимистичан, будући да даје извјесни смисао бесмислу постојања: „Сведок сталног обнављања живота, мост постаје чинилац континуитета и трајности пред којим бледи пролазност појединачних људских живота.” (Џацић 3 1996: 357)

Трећи сегмент у одређивању хронотопа који подразумева наша хипотеза јесте свјетлост. Иако не тако прецизно одређена као у неким другим хронотопима Андрићевог опуса, свјетлост и овдје игра битну улогу. Наиме, мост се доминантно пројављује као топос трајности у цикличном протоку времена управо у тренуцима када је јутро, свитање, или када је дан. Постављен на амфитеатру који ток Дрине ствара (дакле, не у некој тамној клисури или кланцу), он је дефинисан временским одредницама (често се истиче јутром, по дану) свјетлосне јачине и својом бјелином која се тада нарочито истиче.

Сумирајући, можемо рећи да стваралачки хронотоп моста у овом роману чине: топос ћуприје (истакнуте, надвијене, са узвишеном капијом), вјечно понављање времена у којем ћуприја остаје (или барем има императив да остане) трајна, непромјењива, увијек *млада*, те сунчева свјетлост која је поентира као такву. Као такав, овакав хронотоп у роману углавном имперсонално еманира (заправо, кроз свезнајућег приповједача), тј. рјеђе обликује ликове, изузев кључног lika, онога који се приближио статусу главног lika романа – Алихоце, као и, дијелом, младог студента Бахтијаревића.

Дакле, као што смо већ и рекли, унутар романа *На Дрини ћуприја* имамо улогу моста у најмање два доживљаја свијета и та структурална условљеност овог дјела одликује се дихотомијом трагично, индивидуално – афирмативно, колективно (в. Милановић 2019: 144–145, 168), тј. сталном дијалектиком пролазног и трајног:

„Мост стоји као симбол трајности и непроменљивости у непрекидно променљивости људских амбиција и тежњи, симбол живота који остаје вечан и трајан упркос низу пролазности и привремености које га опкољавају...” (Jeremić 1977: 241)

„Мост је двојник појединца и историје који остварује оно што је појединачној егзистенцији и изолованом историјском догађају недоступно. Он је симбол уметности која открива склад и закономерност у хаотичним и трагичним људским судбинама и историјским догађајима.” (Квас 2016: 242)

⁴³ „Симболика моста и конотативна збивања на њему сугеришу нам да постоји само кружна путања и да је све остало варка, да је историја људског друштва само једно непрекидно понављање.” (Џацић 1 1996: 236)

Оптимистички свјетоназор, који носи примарно (не и једино) објективни приповједач, преовладава романом као цјелином, чак ту цјелину чини компактнијом, те образује главног јунака Алихоџу, па и младог Бахтијаревића, који, уз приповједача, једини носе идеју стваралаштва као посезања за вјечношћу.

Дакле, можемо закључити да се кроз мост даје идеја о цјелини живота, коју он својим постојањем одашиље, као изузетно дјело стваралаштва које претендује на трајност, на вјечност. Макар конкретни мост (као и било које дјело које је створио човјек) и не био вјечан, вјечна је и непресушна идеја стварања, обнављања и остављања трага кроз стварање. Таква функција Андрићевог моста, као топоса трајности у времену, одавно је препозната у науци:

„Време и свет виђени су с идеалног, рекли бисмо 'над-људског' становишта, са становишта моста, за који индивидуални проблем губи патетични значај. Сведок сталног обнављања живота, мост постаје чинилац континуитета и трајности пред којим бледи пролазност појединачних људских живота.” (Цацић 3 1996: 357)

Исто тако, треба рећи да се досад у науци врло успјело указало и на дистинкцију мост (симбол трајности) – ријека (симбол кретања), као и на блискост идеје трајности моста са пантеистичким оптимизмом природе:

„Мост својом неумитном сталношћу, а Дрина својим незадрживим током живо покрећу асоцијације на време. Заједнички узете, оне су централне фигуре романа којима се одређује место и време догађаја и истовремено обједињује радња у роману.” (Стојнић 1986: 231)

„Мост се усијеца у вишеградски пејзаж као савршен облик који обогаћује простор, с њиме се потпуно стапа, постаје нераздвојни дио околиша и готово се више не осјећа као сачињено дјело, већ природном творбом. Он самим тим престаје бити нешто што призива вријеме, напротив, вријеме као да се његовим присуством поништава, прелази се у равномјерно трајање које бива повремено поремећено неким природним или друштвеним стресом.” (Пелеш 1981: 60)

На основу свега изнесеног, наш је циљ указати на самом тексту како два доживљаја свијета кохабитирају унутар романеског јединства, како се раслојавају у односу: појединачна поглавља – роман као цјелина, те како образују јунаке у дјелу. Тиме ћемо моћи доказати постојање специфичног хронотопа овог романа, односно постојање двају доминантних хронотопа (другим ријечима – два начина представљања и доживљавања вријемепростора) који унутар овог романа дијалогизирају.

Објективни приповједач у првом поглављу, насупрот *стрмих планина* и *дубоких кањона*, којима Дрина тече *већим делом свога тока*, даје простор Вишеграда као географски врло повољан, тј. као проширење, амфитеатар усред којег се позиционира мост:

„На том месту где Дрина избија целом тежином своје водене масе, зелене и запењене, из привидно затвореног склопа црних и стрмих планина, стоји велики, складно срезани мост од камена, са једанаест лукова широког распона.” (Андрић 1978 1: 9)

Већ овдје мост је дефинисан као *неуништиви коријен* из којег настаје чаршија, као трајан, естетски лијеп и користан, али и као свијетло – *бео*, начињен од свијетлог камена (в. Андрић 1978 1: 10–12). Осим тога, мост је активан превасходно у лјетње вријеме, или барем током топлијег дијела године („зимско доба не долази у обзир, јер тада пролази преко моста само онај

који мора” (Андрић 1978 1: 18)), и тада се на њему углавном дешавају продори бурних, изненадних историјских догађаја.

И када буде коначно изграђен (поглавље IV), он је директно истакнут као посебан елемент – материја која надилази временско-просторну пролазност:

„[...] као да је поред досад познатих елемената: земље, воде и неба, откривен одједном још један; као да је нечијим благотворним напором одједном за све и свакога остварена једна од најдубљих жеља, древни људски сан: да се иде изнад воде и савлађује простор.” (Андрић 1978 1: 75)

Он је „бео и лак [...] међу тамним брдима” (Андрић 1978 1: 76). Његов камен је, „сушен сунчевом жегом [...] с временом убелео” (Андрић 1978 1: 85). Осим тога, оно што је посебно важно за наше истраживање, на крају четвртог поглавља даје се најпрецизнија дефиниција временског трајања створеног у простору; оно није само по себи вјечно, али је вјечна његова накана, има намјеру вјечности, те је као такво далеко трајније од људске егзистенције и самим тим за човјека благодатна слика вјечности, премда не вјечност сама:

„Старио је, природно, и он, али на једној временској скали која је много шира не само од дужине људског века него и од трајања читавог низа нараштаја, толико шира да се оком то старење није могло да примети. Његов је век, иако смртан по себи, личио на вечност, јер му је крај био недогледан.” (Андрић 1978 1: 81)

Атмосферу коју стварају поенте о вјечном трајању моста, које се налазе на крајевима поглавља, Жанета Ђукић Перишић назива *ћупријом у малом*, или *пост-ћупријом* (в. Ђукић Перишић 2012: 413), којом се постиже „одолевање кородирајућем раду времена и историје” (Ђукић Перишић 2012: 69). Или, како Вук Крњевић, у свом тексту амблематичног назива *Андрићева ћуприја наде*, каже: „Трагајући за оним што јесте живот моста на Дрини, Андрић је, дакле, трагао за смислом стварања, за смислом живота, за надом.” (1978: 1726)

Међутим, роман *На Дрини ћуприја* изразито је дијалогске природе, тако да у њему говоримо о конфронтирању, сучељавању различитих представљања и доживљаја вријемепростора. Другим ријечима, у односу на *објективни* наратив приповједача (заправо – хронотоп стваралаштва), поглед на мост, вишеградски амфитеатар, и на временско трајање у простору уопште, потпуно се разликују у појединачним егзистенцијама актерâ романа (заправо актерâ поглавља). Верижна композиција романа и велика аутономија глава дозвољавају да паралелно постоји и песимистичка функција моста која се везује за конкретне, појединачне егзистенције. У том смислу роман *На Дрини ћуприја* јасно је везан за судбине јунака у појединачним дијеловима романа (Радисав, Фата Авдагина, Ђоркан, Гласинчанин, омладинци пред сами Велики рат и др). У тим случајевима, мост, па и његова узвишена тачка – Капија, мјесто су трагичне судбине или необичне варке, те је у таквој улози мост у функцији креирања песимистичког хронотопа.

Мост се и подиже да би се побиједила мисао о смрти и пролазности. Наиме, простор Вишеграда у којем се обликује лик дјечака (будућег великог везира) којег у данку у крви воде из родног села друкчији је од *објективног* описа из фокалне тачке приповједача у првом поглављу. Прво, дјечака ту доводе једног тамног, влажног новембарског дана:

„Запамтио је камениту обалу, обраслу ретким, голим и убого сивим ракитама, наказног скелецију и трошну воденицу пуну паучине и промаје, у којој су морали

да преноће пре него што су успели да се сви пребаце преко мутне Дрине над којом су грактале вране. Као физичку нелагодност негде у себи – црну пругу која с времена на време, за секунду-две пресеке груди надвоје и заболи силно – дечак је понео сећање на то место [...]. То је било рањиво и болно место те и иначе брдовите и оскудне крајине, на коме невоља постаје јавна и очита, где човек бива заустављен од надмоћне стихије и, постиђен због своје немоћи, мора да увиди и јасније сагледа и своју и туђу беду и заосталост.” (Андрић 1978 1: 25)

Дакле, тај хронотоп је јасно одређен демонолошким елементима (тама, воденица, влага) и древном сликом подземног свијета (скелеција, обол), који се надвлађавају стваралачким актом.

Унутар песимистичког хронотопа средиште моста посебан је микрохронотоп. Ту тече историјско вријеме, оно се управо ту оваплоћује. Оно је узвишена тачка са које се пружа широк и освијетљен видик (који, дакако, изневјерава у појединачним судбинама):

„Истурена и узвишена петнаестак метара изнад зелене хучне реке, та софа од камена лебди у простору, над водом, између тамнозелених брда са три стране, са небом и облацима или звездама над собом, а са отвореним видиком низ реку као уским амфитеатром који у дубини затварају модре планине.” (Андрић 1978 1: 18)

То је топос посебног значења, са њега се, уз свјетлосне подстицаје, доживљава саоднос вјечног и пролазног у свакој људској егзистенцији појединачно:

„Многи и многи од нас седео је ту, поднимљен и наслоњен на тесан, гладак камен, и при вечитој игри светлости на планинама и облака на небу, размрсивао вечно исте а увек на други начин замршене конце наших касабалијских судбина.” (Андрић 1978 1: 18)

То је видик који мами на помисао да продори историјског времена могу промијенити све. Ту страда, у мрачној утроби средишта моста, радник црнац. На узвишењу моста у изградњи бива *разапет* и Радисав,⁴⁴ јер такав положај омогућава вертикалу (макар и у страдању): „Зато је народу изгледао као кип који лебди у ваздуху, на самој ивици скела, високо изнад реке.” (Андрић 1978 1: 55)

Будући да поглавља представљају продоре линеарног времена, кроз појединачне људске егзистенције вријемепростор се, као што смо већ и рекли, доживљава друкчије (у односу на глас свезнајућег приповједача). Кулук и мука коју у касабу доноси Абидага потпуно се друкчије просторно и временски доживљава у односу на уводно, *објективно* описивање вишеградског топоса:

„А у сумрак, неумољиви и безнадни вишеградски сумрак, кад се стрма брда стежу око касаве и брзо пада ноћ, тешка и глува као последња, Абидагин бес порасте до

⁴⁴ Ипак, случај Радисављевог успињања специфичан је у овом роману (упоредити нпр. са *уздијетањем* Фате Авдагине), јер носи и метафизичку димензију; његов пут види се и као „посебан духовни облик моћи и слободе” (Кољевић 1995: 62), и то баш у временским и просторним координатама; народ га види као мученика, светог човјека, а његову смрт на мосту као степенице ка небесима, што је ријетко у Андрићевој прози (упореди са *Чудо у Олову*):

„И сваки је испод ока мерио покојника који се држи усправно као да ступа пред четом. Горе, на својој висини, он им није више изгледао ни страشان ни жалостан. Напротив, свима је било јасно сада колико се издвојио и узвисио. Не стоји на земљи, не држи се рукама, не плива, не лети; он има своје тежиште у самом себи; ослобођен земних веза и терета, не мучи се; не може му нико ништа [...]” (Андрић 1978 1: 60)

Чак и сам његов гроб постаје свијетла узвишена тачка, која се ничим не деконструише:

„Међу Србима на Мејдану, жене су причале како су виле сахраниле мртво тело несрећног Радисава под Бутковим стијенама, и како ноћу пада с неба обилна светлост на његов гроб: хиљаде хиљада запаљених свећа које пламсају и дрхте, у дугом низу од неба до земље.” (Андрић 1978 1: 66)

врхунца [...]. Са његовог чардака на Бикавцу дању се видела речна долина и цела грађевина са кућерцима, млиновима, појатама и целим оним разрованим и закрченим простором око ње. Сад је у тами наслућивао све то и са горчином мислио како посао иде споро и тешко и како ће то једног дана морати доћи и везиру до ушију.” (Андрић 1978 1: 34, 45)

Кроз линеарно кретање романом може се видјети на који начин поглавља носе продоре историјског времена. То је, рецимо, поплава (поглавље V) која уништава варош, а да притом мост остаје, постојан и трајан. Да би се мост показао као такав, потпуно се друкчије (него, рецимо, у описима у вези са Абидагом), даје, уз свјетлосне ефекте, слика топоса Вишеграда: „А два дана доцније вода је нагло опала, разведрило се небо и грануло сунце, топло и богато како само може да буде за неких октобарских дана у том жупном крају.” (Андрић 1978 1: 93) У таквом амбијенту приказује се мост након поплаве, „бео и непромењен, на сунцу” (Андрић 1978 1: 93). Но, што је најважније, он је људима узор, слика трајности и утјеха да губици, пролазност и нестајање нису једино што људска егзистенција даје; трајање је у стваралаштву, у ономе лијепом и корисном:

„Тако се на капији, између неба, реке и брда, нараштај за нараштајем учио да не жали преко мере оно што мутна вода однесе. Ту је у њих улазила несвесна филозофија касабе; да је живот несхватљиво чудо, јер се непрестано троши и осипа, а ипак траје и стоји чврсто, ’као на Дрини ћуприја’.” (Андрић 1978 1: 94)

Са почетком устанка у Србији 1804. (поглавље VI), као новим продором историјског времена, појављује се на капији моста неугледни чардак на којем се врше егзекуције (трагика индивидуалних егзистенција). Но, убрзо чардак губи на значају, пропада и на крају сасвим нестаје у пожару. Мост, у садејству са свјетлошћу, као тачка у којој се пројављује вријеме дугог трајања, опет се враћа у изворно стање:

„А кад је грануло јутро, освануо је мост у свом старом, првобитном облику, ослобођен дрвене, гломазне грађевине која је годинама покривала његову капију. Беле плоче су биле опаљене и чађаве, али су кише и снегови убрзо и то спрали.” (Андрић 1978 1: 108)

И доласку муслиманских избјеглица из Србије (поглавље VII), као историјском исјечку тешког 19. вијека на Балкану, који се догађа на самој капији моста, супротставља се, при заласку сунца (!), свјетлошћу окупан мост:

„Из камених тераса бије још врелина дана, а са воде већ се јавља хладан дах, упоредо са сумраком. [...] Сви брегови уокруг румени су од сунчевог заласка [...]. Никад се чудна и изузетна лепота капије не може боље осетити него у те летње дане, у овај сат. Човек је на њој као на чаробној љуљашци: и земљу прелази, и водом плови, и простором лети [...]. Све то може људима да пружи, и кроз векове да пружа, једна грађевина, кад је лепа и јака, у добар час замишљена, на правом месту постављена и срећно изведена.” (Андрић 1978 1: 114)

„Али невоље не трају вечно (и то им је заједничко са радостима), него пролазе или се бар смењују, и губе у забораву. А живот на капији се обнавља увек и упркос свему, и мост се не мења ни са годинама ни са столећима, ни са најболнијим променама људских односа. Све то прелази преко њега исто као што немирна вода протиче испод његових глатких и савршених сводова.” (Андрић 1978 1: 118)

Осмо поглавље романа — оно о Фати Авдагиној, најпотпуније активира појавне просторно-временске координате с циљем идејног дефинисања егзистенције. Простор се опет уподобљава ликовима, па тако двије стране вишеградског амфитеатра добијају сасвим супротне

улоге. Тако је Фатин Вељи Луг „мирно, лепо и богато турско насеље на узвисини” (Андрић 1978 1: 121), у сунцу – *присоју*, а на тој узвишеној тачки је као посебно потентан микрохронотоп њихова кућа: „Њихова је она највећа кућа што се бели у страни, истурена испод саме главице, окренута ка југозападу, увек окречена [...]” (Андрић 1978 1: 121) Врло је важна оријентација, јер је југозапад простор ширине, отворености (као и у хронотопу Сарајева), пут ка југу, чак и мору (иако се то овдје не наглашава експлицитно). Њена кућа⁴⁵ посљедњи је сунцем осунчани објекат, соларно најснажнија тачка у граду:

„Посљедњи зраци сунца које залази за лијештанском косом задржавају се и ломе увек на белом и блештавом лицу те куће. И касабалије су одавно навикле да са капије посматрају, предвече, како се сунчев залазак одбија на Османагића пенцерима, како се затим један по један гасе, и како често, кад већ сунце зађе и касаба остане у сенци, плане по један од тих пенцера посљедњим одблеском, залуталим између облака, и како сја још неколико тренутака као црвена, крупна звезда над угушеном касабом.” (Андрић 1978 1: 122)

Слика узвишене тачке коју обасјава посљедњи, снажни сунчани зрак, а након чега наступа тама ноћи, устаљени је микрохронотоп Андрићеве прозе који доноси тријумф песимизма. Сходно томе, сасвим је очекивано да то очекујемо и у случају Фате Авдагине.

Наиме, њеном освијетљеном и узвишеном Вељем Лугу супротстављен је заселак Незуке – мјесто *стрмо, уско, мрко, осојно, без сунца, опкољено и притешњено брдима, тешко приступачно, у сенци* (в. Андрић 1978 1: 124, 125), и у њему њен невољени младожења Наил. Као стрмина (сасвим блиско причи *Олујаци*), то је топос који је близак дну и тами; стога је и њена потенцијална удаја, прелазак из Вељег Луга у Незуке раван паду („кад Вељи Луг у Незуке сађе” (Андрић 1978 1: 126)).

Ноћ пред нежељену удају вријеме је које Фата проводи на узвишеној тачки: на Вељем Лугу, у својој, најузвишенијој кући у селу, штавише, на спрату те куће. Ту, на узвишеној тачки дома, отвара се потенцијал даљине и ширине свијета, насупрот којег су тама и пад које доноси предстојећа удаја у Незуке:

„[...] ноћу се пред њом отварао свет, богат, пун светлости и радосних промена, непрегледан. [...] Да, свет је велик, огроман је свет и дању, кад вишеградска долина трепти од жеге, и жита прострта по њој готово чујно зру, кад се бели касаба, просута око зелене реке, а затворена правилном линијом моста и црним брдима. Али ноћу, тек ноћу, кад оживе и плану небеса, отвара се бескрајност и силна снага тога света у коме се жив човек губи и не може да се присети ни сама себе [...]. Ту се само живи, истински, ведро и дуго. [...] Ту је све слободно, бескрајно, безимено и немо.” (Андрић 1978 1: 128–129)

На дан свадбе, на самој капији моста, на пола пута између узвишеног Вељег Луга и тамног дна Незука, Фата се управо присјећа тих ноћних осјећаја даљине, простора и слободе, да би се потом бацила са капије моста, сва окарактерисана симболима успона, за којима слиједи њен крајњи, коначни пад: „[...] винула се, као окрилатила, са седла, преко зида, и полетела са

⁴⁵ Кућа је изразита вертикала: „У њеном подруму је пећина, на њеном тавану је гнездо, она има корен и крошњу.” (Bašlar 2006: 75) Дихотомију вертикале спрат (спокој) – подрум (мрак) препознаје и Јунг (в. Јунг 1996: 57). Посебну трагику за Фату представља чињеница да је кућа, као објекат заштите, сродна материнској утроби (в. Bašlar 2006: 86). Родна кућа, очева кућа, како Башлар каже, ониричка кућа крајње сигурности, кућа у којој се „згушњавају тајанства среће” (Bašlar 2006: 70), у овом случају преобраћа се у простор издаје, јер је отац тај који је својом ријечју осујетио њену личностну егзистенцију. Сходно томе, кућа, као и сваки други симбол, у својој иманентној амбивалентности, у овом микрохронотопу се из симбола заштите и сигурности претвара у симбол затвора, заточења, што је други пол симбола затвореног простора (в. Bašlar 2006: 79).

висине у хучну реку под мостом.” (Андрић 1978 1: 132) Појединачна људска судбина сурвала се у паду. Насупрот ње, трајање кроз мост је вјечно, или барем апелује на вјечност.

На капији моста, у ноћи и безмало од демонски окарактерисане фигуре, страда и Милан Гласинчанин (поглавље XII); он се по мраку спушта са Околишта у таму дна чаршијске долине – на капију моста (в. Андрић 1978 1: 177). Дакле, капија, средиште моста може истовремено играти и улогу дна и улогу узвишене тачке, у зависности од угла посматрања и јунака који се у таквом вријемепростору остварује. Судбина Букуса Гаона, који проналази Гласинчанинов проклети новчић, те и сам постаје коцкар, говори о репетитивности судбина у датом топосу и у контексту цикличног песимистичког трајања. И Алихоца од Караманлије страда бивајући прикован за греду на самој капији моста (поглавље IX). У вријеме хајдучких акција 1882. на капији страда и војник Федун (поглавље XIII).

И Ћоркан (поглавље XV), који у мислима и опијености у глави има свијетле узвишене тачке на којима је његова љубав Паша („Нема више терета ни отресања, нема ни касабе ни механе ни Ћоркана самог оваквог какав је, прозебао, необријан, умотан у крпе и остатке туђег одела. Постоји само неки високи доклат светао од сунца које залази, са лозом и девојком која гледа и чека на кога ће да баци струк калопера.” (Андрић 1978 1: 238)), своја маштања, али и отржењења доживљава на мосту. То је простор на којем се развија занос илузије, тренутна опијеност појединца, након које долази до трагичног отржењења: „Пијани Ћоркан је поигравао и лебдео над провалијом као крилат. [...] У том изузетном и опасном положају, узвишен изнад свих, он није више онај веселник Ћоркан из чаршије и механе [...]” (Андрић 1978 1: 244, 245) Ход по ивици моста за њега је сада пут у далеки живот жеља и маштања, да би на крају ипак дошло до болног отржењења:

„То је она светла жељена стаза великих подвига, а тамо на далеком њеном крају, тамо је царски град Бруса са истинским богатством и законитим наслеђем, а тамо је негде и сунце које је зашло, и лепа Паша са мушким дететом, његова жена са његовим сином.” (Андрић 1978 1: 245)

Младићи који се у годинама пред Велики рат (поглавље XVIII), током љетних мјесеци, по ноћи окупљају на капији, са те узвишене тачке вјерују у линеарни прогрес свијета и могућност тектонских друштвених промјена:

„Капија је главно место њихових састанака. Ту се искупљају после вечере. И у мраку, под звездама или на месечини, одјекују њихове песме, шале, гласни разговори и бескрајне препирке, нове, смеле, наивне, искрене и безобзирне. [...] То је нараштај побуњених анђела, у оном кратком тренутку док још имају и сву моћ и сва права анђела и пламену гордост побуњеника. Ови синови сељака, трговаца или занатлија из забачене босанске касабе добили су од судбине, без свога нарочитог напора, отворен излаз у свет и велику илузију слободе.” (Андрић 1978 1: 288, 289)

Таква појединачна судбина ове генерације, заправо је репетиција људских судбина у контексту песимистичког циклуса, јер „сваки људски нараштај има своју илузију” (Андрић 1978: 290). Стога је и њихов историјски, линеарни прогрес само један у низу понављајућих покушаја да се из трагичног песимизма циклуса нађе прогресивни излаз. Но, оно што се и овдје томе супротставља јесте трајање стваралачког симбола – моста: „Све је изгледало као узбудљива и нова игра на овом древном мосту који се на месечини јулских ноћи беласао, чист, млад и непроменљив, а савршено леп и јак, јачи од свега што време може да донесе и људи да смисле и учине.” (Андрић 1978 1: 291)

И 1914, са почетком Великог рата, нови је продор историјског времена. Из фокалне тачке Срба (иако је то речено гласом приповједача) град постаје тамна тачка дна: „Сви остали

Срби, са породицама и свим што имају, остали су у овој узаврелој котлини, као у клопци.” (Андрић 1978 1: 351) Ратно вријеме, као и поплаве некада, доноси исте, тачније аналогне, трагичне људске судбине (в. Андрић 1978 1: 365, 371), којима се потврђује безизлазни песимизам циклуса. Са узвишених позиција кућа у којима су угрожени Срби пронашли тренутни заклон, средиште вароши види се као тамно дно: „Са тог узвишеног места види се доле разасута касаба, на песковитом ушћу, постављена као у процеп између две реке, Дрине и Рзава, и венац брда неједнаке висине и разног облика.” (Андрић 1978 1: 367)

Почетком рата дешава се и Лотикин пад. Велика предводителница историјског линеарног стицања, одржавања и прогреса, завршава у просторном дну и сјени једне приградске куће („Зграда је била подаље од друма, склоњена у једној удолини и утонула у густом воћњаку из којег јој је вирио само кров.” (Андрић 1978 1: 377)), притом се борећи између теже пада и наде узлета, спасења:

„Час јој се чинило да се две поднице под њом одједном расклапају, као подмукла клопка, и да она пропада међу њих у непознату дубину, а нема, осим свог рођеног вриска, ничега чиме би се одбранила и задржала. Час долази сама себи некако велика и лака и моћна, као да има циновске ноге и јака крила [...]” (Андрић 1978 1: 379)

И други велики протагониста историјског напретка – газда Павле, почетком рата сурвава се у пакао индивидуалне пролазности и песимизам понављања:

„Тако је то, каже газда Павле сам себи, тако је то: све те учи и нагони да радиш и штедиш, и црква и власт и твој рођени разум. [...] А онда, одједном, изокрене се и изопачи цела та игра; настану времена кад свет стане да се руга разуму, кад се црква затвори и умукне, а власт замени голом силом, кад они који су поштено и крваво стицали губе, а дангубе и силеције стичу.” (Андрић 1978 1: 383)

Локалци, прије свега муслимани, носиоци су времена дугог трајања („’слатка тишина’ турских времена” (Андрић 1978: 187)), те промјене које доносе упади историјског времена (на исти начин на који се то види у *Травничкој хроници*, *Омерпаши Латасу* и др.) доживљавају као тешке, стране и неповољне:

„Јер ту сталну потребу странаца да граде и разграђују, да копају и зидају, подижу и преиначују, ту вечиту њихову тежњу да предвиде дејство природних сила, да им избегну или доскоче, то овде нико не разуме и не цени.” (Андрић 1978 1: 168)

Стабилност историјског времена и овдје се проблематизује, јер мира и благостања линеарног прогреса нема нити ће га бити:

„То су била она три деценија релативног благостања и привидног, францјозефског мира кад је многи Европљанин мислио да има непогрешну формулу за остварење столетног сна о пуном и срећном развратку личности у општој слободи и напретку [...]” (Андрић 1978 1: 212)

Но, за разлику од, рецимо, *Травничке хронике*, гдје је вријеме дугог трајања доминантно песимистично (таквим га не доживљавају само странци, већ и свезнајући приповједач, чиме осујећује истинску полифонију, будући да *намеће* крајњи – песимистички оквир дјела), овдје, поред истог таквог песимизма понављања трагедија појединаца које су подударне (нпр. поплаве – ратови, Гласинчанин – Гаон и сл), у оним елементима гдје се вријеме вјечног циклуса оваплоћује у топосу моста, вријеме добија афирмативан смисао:

„Уопште, може се рећи да су све те промене на мосту биле незнатне, површне и краткотрајне. Многобројне и замашне промене у духовима и навикама грађана и спољњем изгледу вароши као да су пролазиле мимо моста не додирујући га.” (Андрић 1978 1: 173)

Истина, и у *Травничкој хроници* се јавља већ помињани микрохронотоп турбета, али је он мањег опсега, не успијева да се гласније конфронтира доминантном песимизму, те као такав не формира јунака. Овдје пак, својим снажним присуством, мост није само опсервација наратора; он конституише ликове. Један од јунака који процесуира вријеме дугог трајања у вези са мостом јесте, већ смо помињали, „муслимански унук, беговски младић” (Андрић 1978 1: 307) Барјактаревић. Наиме, он говори о времену дугог трајања у којем су људске жеље и намене, које се пробијају кроз продоре историјског времена, засигурно осуђене на пропадање, а да тек виша метафизичка сила пројављује велика дјела стваралаштва (мост) која носе афирмативан дух времена дугог трајања:

„Темељи света и основи живота и људских односа у њему утврђени су за векове. То не значи да се они не мењају, али мерени дужином људског живота изгледају вечни. Однос између њиховог трајања и дужине људског века исти је као однос између немирне, покретне и брзе површине реке и њеног сталног и чврстог дна чије су измене споре и не приметне. И сама помисао о промени тих ’центара’ нездрава је и неизводљива. [...] Јер, није људска жеља оно што располаже и управља стварима света. Жеља је као ветар, премешта прашину са једног места на друго, замрачује понекад њоме цео видик, али на крају стишава се и пада и оставља стару и вечну слику света иза себе. Трајна дела на земљи остварују се божјом вољом, а човек је само њено слепо и покорно оруђе. Дело које се рађа из жеље, човекове жеље, или не доживи остварење или није трајно; у сваком случају није добро. Све ове бујне жеље и смеле речи под ноћним небом, на капији, неће променити у основи ништа; проћи ће изнад великих и сталних стварности света и изгубити се тамо где се смирују жеље и ветрови. А заиста велики људи, као и велике грађевине, ничу и ницаће тамо где им је божјим промислом одређено место, независно од празних, пролазних жеља и људске сујете.” (Андрић 1978 1: 307)

Ипак, Барјактаревић је периферни јунак и његов доживљај времена у егзистенцијалном кључу и у вези са просторношћу моста остаје епизода.

Неки од јунака на нивоу несвјесног перципирају мост као материјализацију трајности. Власница локалног хотела, Јеврејка Лотика, сва посвећена напретку, стицању и одржавању својих послова у историјском прогресивном временском замаху аустроугарског периода, сву ту хуку и јурњаву зауставља једино погледом на трајност, свјетлост и бјелину моста:

„Поглед јој је тада падао на моћни и витки камени лук, који је затварао цео видик, и на брзу воду под њим. Под сунцем, у сумрацима, на зимској месечини или благој светлости звезда, он је био увек исти. Његове две стране савијале су се једна ка другој, састајале у оштром врху, и подржавале се узајамно у савршеној и непоколебљивој равнотежи. Са годинама то је постао њен једини и присни видик, неми сведок коме се ова Јеврејка са два лица обраћала у тренуцима када је тражила одмора и свежине и кад би у својим пословним и породичним бригама, које је увек решавала сама, дошла на мртву тачку и безизлазно место.” (Андрић 1978 1: 222)

Међутим, будући да се мост код ње јавља тек на нивоу полусвјесног (слично Госпођичином сјећању на ујака Владу), без свјесног проживљавања перципираног (на сличан начин на који турбе фигурира у животима странаца у Травнику), не долази ни до каквог закључка; стога се

лик Лотике сурвава у трагику појединачних егзистенција, чиме се и она придружује низу јунака поглавља овог романа.

Једини актер који се потпуно реализује кроз доживљај временског трајања у стваралачкој намери кроз топос моста јесте Алихоца. Иако је и почетком рата мост „стајао и даље бео, тврд и неранљив, какав је био одувек” (Андрић 1978 1: 364), убрзо долази до најрадикалнијег интервенисања историјског продора: мост је динамитом преполовљен, добрим дијелом уништен. То, наравно, највише обликује лик Алихоце, главног чувара моста. Погођен рушењем, он се покушава извући из тог новог пакла у дну чаршије повлачећи се ка својој кући која је на узвишењу. Крећући се, он губи дах и умире. На први поглед, појединачног спаса нема, песимизам тријумфује, успон се претвара у пад и таму, а Алихоца придружује низу Андрићевих ликова-страдалника у трагичном циклусу: „Цело видно поље испуни му тврди, оцедити друм, који се претварао у мрак и обухватао га свега.” (Андрић 1978 1: 396) Међутим, у овом случају, ситуација је нешто друкчија. Иако мост сам по себи није вјечност (порушен је), он је еквивалент стварања, а стварање је намера вјечности. Стога и сам Алихоца, умирући од последица трауме изазване рушењем моста, ипак указује на трајност, тј. важност покушаја трајности коју стварање даје човјечанству:

„Али нека, мислио је он даље, ако се овде руши, негде се гради. Има ваљда још негде мирних крајева и разумних људи који знају за божији хатор. [...] Све може бити. Али једно не може: не може бити да ће посве и заувек нестати великих и умних а душевних људи који ће за божју љубав подизати трајне грађевине, да би земља била лепша и човек на њој живео лакше и боље. Кад би њих нестало, то би значило да ће и божја љубав угаснути и нестати са света. То не може бити.” (Андрић 1978 1: 395)

Дакле, појединац којег обликује такво поимање простора (моста) у времену – Алихоца, и сам трагично страда, али не у бесмислу, већ са једним вишим смислом:

„[...] какву год вредност субјекат бранио, мораће у тој животној борби да поклекне и да се преда. Али, то не значи да је борбу изгубио, да је тиме побеђен. Човек не може да буде побеђен докле год не изгуби своју човечност, која, у ствари, и јесте смисао борбе – њен залог. Јер, док се негде нешто руши, на другом месту се гради; стваралачким наумом и делањем човечност тако изнова бива потврђена, а трагичко, у свести човека, бива ублажено метафизичким.” (Олах 2013: 472)

Управо због тога роман *На Дрини ћуприја* кључно се разликује од других Андрићевих романа, јер, на оквирном плану, израженом дијалогом, доноси једну снажну оптимистичку црту.

V 3. Утјеха стварања: закључак

Суштину временско-просторно-свјетлосног комплекса романа *На Дрини ћуприја* представља дијалошка конфронтација више погледâ на темпорални карактер људске егзистенције, изражених у топосу Вишеграда у временском распону од неколико вијекова и помоћу препознатљивих појавних просторно-временско-свјетлосних елемената (висина – дно, свјетлост – тама, дан – ноћ и сл). С једне стране, ту је топос моста, уз вјечно понављање времена у којем он остаје (или барем има императив да остане) трајан, непромјењив, увијек млад, истакнут сунчевом свјетлошћу. Насупрот тога, присутан је паралелан песимистички доживљај свијета у којем се у истим појавним просторно-временско-свјетлосним елементима песимистички хронотоп остварује на плану микрожанра (најчешће поглавља) и на личном егзистенцијалном плану, док макрожанр (роман као цјелина) носи одређени афирмативни

смисао опште, натперсоналне егзистенције, остварене у мосту – резултату чина стварања којим се претендује на вјечност.

И док се у *Травничкој хроници* и *Омерпашини Латасу* концепт временског циклуса, који одређује босанске муслиманске прваке, показује као трагика понављајућег песимизма, хронотоп моста (стваралаштва) у *На Дрини ћуприји* креира афирмативан идејни концепт временског циклуса, обликујући, прије свега, лик Алихоџе. Тиме се сам Алихоџа, као, бахтиновски речено, јунак-идеја (естетско и утилитарно стварање као спас, или барем назнака спаса), суштински разликује од травничких бегова и сарајевских угледника који су дочекали и испратили Омерпашу, а хронотоп моста носи афирмативну идеју трајања кроз естетски изузетну креацију.

Тиме овај аспект романа *На Дрини ћуприја*, заједно са причом *Мост на Жепи*, те микрохронотопом моста и турбета у више Андрићевих дјела, чини раније претпостављену генеричку структуру базирану на идеји оптимизма трајања у простору (поставке хипотетички дате у поглављу III 2. 1. 2. Оптимизам), кроз препознатљиве појавне темпоралне, спацијалне и соларне елементе.

VI ХРОНОТОП(И) БЕОГРАДА

Топос Београда јавља се у немалом броју Андрићевих дјела (в. Ђукић Перишић 2022), у различитим временским исјечцима (18, 19. и 20. вијек) и са различитим елементима временско-просторно-свјетлосне појавности (узвишена тачка, залазак сунца, ријека, равница, дно, врх, тама, свјетлост).⁴⁶ Наш је задатак одговорити на питање да ли је ријеч о једном, јединственом хронотопу Београда, опет конституисаном из микрохронотопâ који се идејно усмјеравају ка цјелини београдског хронотопа вишег реда, или ћемо пак, с обзиром на идејни аспект/идејне аспекте, морати говорити о различитим хронотопима који се формирају на топосу Београда. Уколико је посриједи више хронотопа, поставља се питање какви то фактори, спољашњи или унутрашњи, одређују употребу специфичног топоса у различитим функцијама у Андрићевим дјелима.

VI 1. Разновидност

Текст *Предаја (Рига од Фере)*, из 1948, иако означен као есеј, близак је фикцији. Хронолошки гледано, то је 1798. година у позноосманском Београду. Просторно-свјетлосно-временски комплекс остварује се на Београдској тврђави, гдје се грчки јунаци-страдалници пењу кроз таму капије до осунчане и освијетљене узвишене тачке, бастиона тврђаве, и то у тренутку заласка сунца (временско-свјетлосни елемент):

„[...] појавили су се после извесног времена горе на северном бастиону тврђаве, обасјаном већ руменим сјајем сунца које се клонило западу. То је била широка четвороугаона тераса, избачена у простор над Дунавом [...] а неки [од заробљеника] су гледали изнад турских војника, у слободно пространство са великим небом на коме су се мењале и преливале боје свилена сјаја.” (Андрић 2012: 354)

Тешким песимизмом окована сцена трагичног погубљења револуционара праћена је њиховим посљедњим погледима, усмјереним неријетко „изнад турских војника, у слободно пространство са великим небом на коме су се мењале и преливале боје свилена сјаја” (Андрић 2012:354). Овакав, песимистични временско-просторни концепт, који узвишену тачку у тренутку заласка сунца, као топос наде, у коначници преобраћа у простор у којем тријумфује смрт, тама и временска пролазност, сасвим је у духу песимизма који доминира Андрићевом *континенталном* прозом.

Иако сврстан међу есеје, фикцијске наративне природе је и триптих *Три слике из живота Вука Караџића* (1950) – од којих се сваки од три дијела може посматрати као аутономан текст. За нас је нарочито значајан први дио, означен као: „I Пред зградом Великог суда”, гдје се даје слика Вука који, као милостињу, чека одобрење државне пензије. Ријеч је, хронолошки гледано, о вријемепростору Београда 19. вијека. На пољу појавности простора и времена, Вуков поглед усмјерен је са узвишеног положаја Београда, преко Саве, ка панонској равници над којом залази сунце. Кроз такав појавни просторно-временско-свјетлосни комплекс исказује се идејни доживљај времена и простора, тј. Вукова оптимистичка визија историјског прогреса:

⁴⁶ У неким причама врло је тешко одредити географски топос или хронолошки временски исјечак. Нпр. у причи *Злостављање* ми претпостављамо да је ријеч о Београду из времена Краљевине Србије или Краљевине Југославије, али то нигдје није децидирано поменуто.

„Не, без сваке шале, мени су књижевни послови милији него сва господства овога свијета и волио бих више ту малу пензију него највећу чиновничку плаћу. Али није говор о томе. (Даље говори спорије и тише, замишљено гледајући преко Саве, на далеко обзоре, где се вечерња румен састаје са плаветнилом ноћи која наступа.) [...] Ја у потомство вјерујем, докторе: у том налазим снаге за рад и тиме се тјешим за све!” (Андрић 1978 8: 138, 139)

Дакле, премда се узима топос Београда, чак уже, узвишена тачка града и поглед на ријеке и равницу, већ у случају *Предаје* и *Три слике из живота Вука Караџића* не можемо говорити о истом хронотопу. Док би први идејно био близак песимизму континента који сусрећемо у топосима Сарајева, Травника или Вишеграда, други је ближи афирмативној стваралачкој искри какву носи *безвременост* вишеградског моста или *сјај* травничког турбета.

Београд као мјесто радње фикцијски оживљава и прича *Екскурзија* (1955), смјештена у непрецизирани период након Другог свјетског рата. Изузетно богата свјетлосним елементима, и она активира топос узвишене тачке Калемегдана као материјализације квалитета висине, ширине и свјетлости:

„Испети се, као на неки праг, на ову косу изнад двеју река, значи осетити дах планинских крајева, сјај далеког света са оштријим и разноликијим облицима [...]. Нова средина, сјај и зеленило летњег дана, разливене реке под високим небом – све их је узбуђивало и нагонило на смех и покрет.” (Андрић 2012: 489)

Међутим, овдје се сви елементи свјетлости и топоса Калемегдана сучељавају са опозитним топосом турбета, сада као симбола смрти и таме. Стога ова прича не третира Београд на начин како то ради магистрални ток Андрићевих београдских прича о којем ће ускоро бити више ријечи. Штавише, турбе, које у Андрићевој прози има доминантно афирмативни карактер стваралачког императива трајања (в. *Травничка хроника*, *За логоровања*), овдје је изразито хтонично обојено.

Дакле, до сада смо могли видјети да шири топос Београда, и у њему ужи топос узвишене тачке – Калемегдана, уз поглед на ријеке и ширину панонске равнице, заједно са сунчаним елементима (сунце, осунчаност, залазак сунца), у више временских исјечака (18, 19. и 20. вијек), доноси различите идејне концепте временског трајања у простору. Различити временски интервали неријетко покрећу исту појавну временско-просторно-свјетлосну тачку (Калемегдан, ријеке, равница), али у сврху различитих идејних манифестација временског трајања у простору (од песимизма пролазности и узалудности историјског прогреса – *Предаја*, па и раније помињани Београд у роману *Госпођица*, преко оптимизма стваралаштва – *Три слике из живота Вука Караџића*).

VI 2. Ангажованост

Сви до сада примијећени просторни маркери – и унутрашњи (кућа, салон – раније у *Госпођици*) и спољашњи (узвишена тачка, Београдска тврђава, ријеке, равница), као и они појавновременски и свјетлосни (сунце, поподне, залазак и сл), у новим идејним констелацијама формираће још један, заправо доминантни Андрићев хронотоп Београда. Наиме, један дио Андрићевих прича, насталих и објављених углавном у првим годинама након Другог свјетског рата, последица су идеолошког диктата новог друштвеног система, у којем Андрић, израженим тематизовањем партизанске ослободилачке борбе, „пристаје на компромис не би ли освојио стваралачки простор у новим друштвеним околностима” (Ђukić Perišić 2012: 423). На пољу такве ангажованости кључни су прозни текстови везани за топос Београда током Другог свјетског рата, а нарочито ослободилачке 1944, уз ретроспективне историје које праве опозицију ново – старо, буржоазија – напредни комунисти, уз јунака који или остаје припадник

старог свјетоназора и пропада, или се трансформише, узраста и мијења се. Сваког од ова два типа јунака обликоваће супротстављене просторно-временско-свјетлосне опозиције: вријеме прије рата – вријеме рата, дан – ноћ, свјетлост – тама, лето – зима, висина – дно, топлота – хладноћа и сл. Сходно томе, макрохронотопска структура формира се укрштањем двају Београдâ: буржоаског и пролетерског.

Текст *Случај Стевана Карајана* (1949) обухвата период Другог свјетског рата у Београду, с тим да се акценат ставља на актуелно вријеме приче, тј. на бомбардовање и ослобођење 1944. Фокус је на Стевану Карајану, типичном представнику буржоазије, који, како се ослобођење приближава, све више психички пропада. Овдје се нарочито активира микрохронотоп подрума (близак тамничком простору), чест у Андрићевим ангажованим београдским причама. И док је тај простор таме у дну привремено боравиште у вријеме зла (окупације), из којег се радосно излази на свјетлост слободе и прогресивне будућности, за Стевана Карајана то је тачка из које не успијева изаћи, остајући у раљама свог буржоаског менталног склопа:

„И Карајан не крену уз степенице у свој стан, где су жена и девојка већ спремале и уређивале собе, него се, не знајући ни сам шта ради, спусти у подрум, из којег је пре пола сата изашао. [...] Саме се ноге савише, саме очи склопише, и без мисли и речи он леже у мрак и нечистоћу као у свој рођени гроб.” (Андрић 2012: 376–377)

Иако је текст *Ђорђе Ђорђевић* (1960) смјештен у Београд у периоду након Другог свјетског рата, унутар наратива посриједи је јунак формиран у међуратном Београду, који остаје непромијењен ратом и на концу страда на стрмим степеницама које се, нимало случајно, дефинишу као реликт бившег система:

„Оштрином нагибног угла, грађевним материјалом и свим својим облицима и сразмерама, те степенице сведоче о немилосрдном времену ’између два рата’.” (Андрић 2012: 540)

Дакле, на случају Ђорђа Ђорђевића и Стевана Карајана видимо да претежност пријератног, *капиталистичког* Београда формира ликове као негативне јунаке. Међутим, *слободарски* Београд у ратном вихору доводи до преобразбе неких јунака – пријератних ситних чинилаца буржоаског механизма.

Актуелни вријемепростор текста *Породична слика* (1950) је мај 1944. у Београду, вријеме савезничких бомбардовања, но овим текстом доминира ретроспектива која, типично за овај хронотоп, обухвата историју буржоаске породице у међуратном периоду. Такве околности обликују типски лик зле жене с једне стране и мушкарца у развоју, промјени са друге (слично причама *Зеко* и *Затворена врата*).

Овдје, сасвим очекивано, предратни Београд мора бити сасвим друкчије представљен неголи, рецимо, у *Госпођици*. Примјера ради, када у *Госпођици* говори о кући Хаџи-Васића, богате београдске породице која се слика веома позитивно, Андрић даје сљедећу слику ентеријера њиховог дома одмах након завршетка Великог рата:

„Намештај је био ’стилски’, што значи да је дело каквог пречанског мајстора и најближи стилу Луј XV. Фотеље са загаситоцрвеним плишем, а столови и консола на сувише танким ногама, претоварени вазама, ситним порцеланом без вредности и породичним фотографијама. Под застрт пиротским ћилимом старог доброг типа. По зидовима увећане фотографије дедова у фесу и баба у либадетима и са тепелуком, поред једне репродукције Беклиновог пејзажа са чемпресима фантастичне величине и мрачним, хладним језером.” (Андрић: 1978 3: 163–164)

Но, у тексту *Породична слика*, Писац ће, у намјери да негативно представи међуратну буржоазију, о ентеријерима истих таквих београдских кућа из тог периода, кроз свезнајућег приповједача, говорити на сљедећи начин:

„Гостинске собе у кућама имућнијих београдских трговаца почеле су после 1919. године да се преображавају и, са мање или више успеха и доследности, претварају у салоне по грађанском укусу тога времена. Тада је из њих избациван не само сувишни јевтин намештај него и пиротски ћилимови и родољубиве олеографије, увеличане и у боји.” (Андрић 2012: 399)

Дакле, док позитивна породица Хаци-Васића у *Госпођици* (која је, не заборавимо, писана прије окончања рата) уредно чува дух народне традиције у свом салону (пиротски ћилими, фотографије), дотле се помодна буржоазија у *Породичној слици* води малограђанским одбацивањем тог истог духа.

Насупрот буржоаског мрака који у *Породичној слици* доминира око супруге – госпа Нате, газда Никола у међуратном периоду успијева да се постепено развије и ослободи, нарочито након смрти супруге, а као топос ослобођења јавља се типични Андрићев београдски микрохронотоп узвишене тачке:

„У прво време је понекад, кришом од жене, одлазио код стрица Саве. (Они већ одавно живе у својој кућици, на Сењаку [...]. Крај је пуст, али Сава је засадио лепу и пространу башту у којој гаји пчеле.” (Андрић 2012: 402)

Након смрти супруге, Никола је коначно потпуно слободан: „Најчешће одлази на Сењак код стрица.” (Андрић 2012: 404) Иако ова прича не активира сам Други свјетски рат, нити нарочито елементе свјетлости, она доноси пропламсаје јунака који у топосу Београда најављује своје сазријевање, нешто што ће се развити тек у временском одсјечку Другог свјетског рата.

Текст *Разарања* (1960) смјештен је у Београд у љето 1944. године, у вријеме тешких разарања. Ангажује се већ толико пута уочена узвишена тачка погледа на Саву, Дунав и Калемегдан – овдје као тачка са које се контемплира и, још важније, тачка са које се увиђа линеарна, прогресивна историјска промјена личности:

„Седећи на терасици над коју се наднео, нагнут у стрмој страни, комшијски орах и са које се отвара узак али дубок видик са ушћем Саве и Дунава и оштрим профилем Калемегдана у дну, човек слободно дише и мисли.” (Андрић 2012: 553)

Вријеме (Другог) рата доноси разарања, а она „померају прилике у породицама и мењају освештане друштвене норме и односе чак и оне који су сматрани вечним и непроменљивим” (Андрић 2012: 553). Управо то омогућује развој јунака и попуштање стега буржоаске породице, процес који је већ начет текстом *Породична слика*.

Тако је однос жена (представник *капитализма*) – муж (представник *напредних* идеја), у сучељавању предратног и ратног Београда, дат и у тексту *Затворена врата* (1951). Посриједи је актуелно стање 1941. у Београду, али и предисторија између два рата, однос богате жене буржоаске крви и супруга инжењера (увијек предисторија-ретроспектива која говори о сиромашном поријеклу супруга), који се сада, у ратним околностима, мијења, постаје одлучнији, показује храброст и скрива припадника покрета отпора.

Прича *Зеко* (1948), и по обиму и по структури, најкомплексније је Андрићево дјело у којем се остварује ангажовани хронотоп Београда. Прича је и у сужејном временско-просторном смислу сложена, будући да нам се као актуелни вријемепростор одређује Београд пред Други свјетски рат и током рата („Кућа о којој је овде реч стајала је у време о којем говоримо, то јест на коју годину пре последњег рата, у једној од оних стрмих улица које везују Сарајевску са Улицом кнеза Милоша.” (Андрић 2012: 309)), а да се онда, кроз ретроспекцију, прича враћа до времена сазријевања главног јунака – Исидора Катанића Зеке, кроз ратове (1912, 1914), периоде одсуства из Београда, до његовог међуратног боравка у граду и несрећне женидбе. Дакле, онај, бахтиновски речено, згуснути вријемепростор, то је буржоаски Београд између два свјетска рата и вријеме Другог свјетског рата. Такав вријемепростор омогућава креирање типски злог лика Исидорове супруге Маргите, типичног представника буржоаске

класе, док ће Исидор бити јунак у развоју, јунак који се у оваквом хронотопу мијења. Уосталом, то је управо одлика овог Андрићевог хронотопа, да имамо јунака који зри и ослобађа се буржоаских стега, а то је могуће кроз конфронтацију међуратног и ратног Београда. На плану простора, ми видимо да су стрмина и тама градског центра у међуратном периоду вријемепростор Исидорове несреће. Специфичност микропростора Београда (центар, Сава, Топчидерско брдо) у контексту Бахтинове теорије хронотопа већ је истакнута у науци (в. Kvas 2022) и усмјерава и наше истраживање. Простори међуратног београдског језгра јасно осликавају људске прилике и карактере:

„Тај испуст био је један од многих чудних облика наше београдске архитектуре између 1920. и 1925. године. Тада се зидало вртоглаво, скоројевићки, шпекулантски, без много реда и плана, са оним чим се могло и што је било при руци, брзином коју је наметао нагон стицања. Те црте у архитектури и урбанизму одговарају умногоме сличним цртама у политици, привреди и култури тога времена: велики и нестрпљиви апетити, неједнако развијено осећање одговорности, лудачко расипање снаге и материјала, потпуна безобзирност, бедни резултати.” (Андрић 2012: 328)

Као антиподи буржоаском центру, јављају се два топоса периферије у специфичним временским интензификаторима. Први је осунчани и пространи топос Саве у топлом периоду од априла до новембра, простор који доноси радост живота, настањен обичним, сиромашним свијетом (за разлику од падине града). Један од житеља Саве потцртава ту дихотомију:

„Седи, кажем, па да видиш шта ће ово сунце и ова вода за недељу дана од тебе учинити. Други човек! И то какав човек! Паметан човек данас на Сави живи, слушај шта ти ја кажем. А оно тамо... – и ту показу немарно руком на чудну бледозеленкасту гомилу кућа које се пропињу једна над другу и сачињавају центар Београда, али не рече ништа, него само плуну у воду.” (Андрић 2012: 314)

Сава је простор на којем је Исидор, „преплануо од сунца, мирнији и сигурнији у говору и покретима, ослобођен страшне и недостојне мисли која га је некад довела на ту обалу” (Андрић 2012: 314). Штавише, простор Саве у топлом временском интервалу године („хронотоп бекства” (Kvas 2022: 311)) тачка је у којој се, слично Андрићевом морском хронотопу (видјећемо то касније), топе и губе јасне границе материјалности, „[...] јер се све дешава под сунцем ’сезоне’, на немирном и меком тлу од течне воде, несталног песка и живих Врбаса по адама, све на ширини, ваздуху и отвореном, слободном простору.” (Андрић 2012: 315) Међутим, овдје се егзистенцијални спас не види у утапању у вјечни циклус природе, већ у линеарном напретку који се Исидору открива кроз контакт са идејама комунистичке партије (капетан Мика на обали Саве). Стога не долази у обзир пука пантеистичка контемплација, већ се иде у правцу остварења линеарног прогреса:

„Сава је живот, мисли Зеко, а живот би ваљало уредити. [...] Па ни он сам, Зеко, не би требало да лежи овако докон на сплаву под сунчаном јаром [...]. Требало би да се људи повежу и другачије распореде, да их неко постави на право место.” (Андрић 2012: 320)

Сава, без акције и прогреса, није довољна, што се, са окупацијом 1941, види кроз слику њемачких војника који се на њој сунчају: „И Сава је изневерила.” (Андрић 2012: 326)

Други топос јесте узвишена тачка на Топчидерском брду (већ активиран у причи *Породична слика*), тачније кућа у којој живи добра сестра (не случајно, „сјајних очију” (Андрић 2012: 312)) његове зле супруге, и то са својом породицом која је сва укључена у покрет отпора. Опет не случајно, одатле се пружа поглед на широке и освијетљене просторе ријека и равнице:

„Кад год би, пењући се испод кестенова, стрмим путем до Звезде, угледао Саву са адама, Земун, сремску равницу и широку траку Дунава која са својом издигнутом и осветљеном северном обалом личи на нека велика врата и широки свет, осетио би олакшање, сласт бежања од оног што јесте, тренутак кратког заборавља, ствар тако потребну људима Зекиног порекла и положаја.” (Андрић 2012: 322)

Та кућа је вертикални врх, наспрам вертикалног дна у којем се налази кућа Исидорове жене („И некако, свега је било ту, и све је било лако и могућно и радосно, док је доле у кући, кући која се звала његовом, све изгледало тешко, условљено и непостижно.” (Андрић 2012: 322)). Дакле, за разлику од таквих топоса у другим Андрићевим микрохронотопима, који доносе варљиву наду у прогресивни спас (која се потом урушава у котлу песимистичког циклуса), овдје је обећани прогрес у узвишеној освијетљеној тачки неупитан.

Свака од ове двије свијетле тачке, у осунчаним добрима дана и у бурно вријеме ратних промјена, усмјерава јунака ка општем циљу друштвеног напретка и слободе. Но, док је Сава била тек прелазна фаза предратног мисаоног отварања, и као таква корисна али недовољна, узвишена тачка куће постаје простор акције, будући да се Зеко ту укључује у дјеловање покрета отпора и превазилази страх.

Штавише, у несрећном простору Исидорове куће у градском ткиву јавља се тек један необични микропростор, једна необична тераса, са које се „отварао узак, али дубок видик са ушћем Саве у Дунав и оштрим профилем Калемегдана у дну” (Андрић 2012: 328), идентичан оном из текста *Разарања* („седећи на терасици [...] са које се отвара узак али дубок видик са ушћем Саве и Дунава и оштрим профилем Калемегдана у дну, човек слободно дише и мисли” (Андрић 2012: 553)), с тим да је текст *Разарања* сав организован око те сцене, док је у *Зеку* ово само један од микрохронотопа. Побјеђивши страх да на терасу закорачи, Исидор, уз поглед на ријеку и простор ширине, заправо побјеђује прошлост и постаје нови човјек. Тако је ова узвишена микротачка у простору таме још један, трећи повлашћени простор ове приче. Одатле (као и са Топчидерског брда) гледа и савезничко бомбардовање Београда (чиме се овај микрохронотоп директно веже за истовјетан микрохронотоп у тексту *Разарања*), које се доживљава као сатирање непријатеља, а не као страдање града.

Освијешћен и охрабрен, са смислом и циљем, Исидор са узвишених тачака, по задатку, силази опет на Саву, и ту, у самом додиру са водом која га је некад освијестила, страда – за опште добро, прогрес и напредак. О дихотомији између баналне и узвишене смрти у науци је већ одавно било ријечи у вези са *Зеком*:

„Зекин живот завршава се изненадном, непредвиђеном смрћу: он није био предодређен ни препариран за хероја, па није тако ни умро. Колико год у тој обичној, незапаженој смрти било претећег одјека ратне стварности, толико у Андрићевој приповедачкој прози има необичних, сурових, драматичних смрти далеко од сваке спектакуларне позадине и ратних збивања. Време смрти траје у бесмртном времену.” (Bandić 1963: 165)

Дакле, идеји смрти, пролазности и зла супротставља се трајање у идеји, у овом случају ангажованој вјери у идеолошки прогрес.

Текст *Дедин дневник* (1948) у ретроспективи обухвата вријемепростор Београда у вријеме ослобађања града 1945, уз тако често понављан просец кретања (по хоризонтали) кроз град у тим тренуцима. И овдје, као у другим текстовима, сусрећемо микрохронотоп Калемегдана као узвишене осунчане тачке: „Преда мном се полако указивао Калемегдан на коме се мешало јутарње сунце са маглом и пламен са димом.” (Андрић 2012: 352)

Иако овај дедин дневник не разрађује причу, ми, на основу менталних схема, знамо да је поглед са те тачке поглед у напредну будућност, јер се то даје у причи *Тај дан* (1946), која има исти хронотоп (у њој је опет активиран однос муж (инжењер Петар Малбашић) који се мијења – жена из *капиталистичког* милеа). И док је у причи *Тај дан* свијетла будућност оно што долази, актуелно вријеме приче *Дедин дневник* је будућност, 1994. у Београду у којем актери уживају плодове срећног прогреса, јер то је „[Београд] у коме ми данас лепо живимо и радимо” (Андрић 2012: 353).

VI 3. Хронотоп(и) Београда: закључак

Београд, у различитим временским периодима (18, 19. и 20. вијек) и са различитим, неријетко понављајућим појавним временско-просторно-свјетлосним елементима, обликује

неколико хронотопа (*Предаја*, *Три слике из живота Вука Караџића*, *Екскурзија*, *Госпођица*) који улазе у састав идејно детерминисаних већих хронотопских цјелина континенталног песимизма или оптимизма стваралаштва, које чине двије велике групе Андрићевог опуса.

С друге стране, у једном препознатљивом низу приповиједака (*Породична слика*, *Затворена врата*, *Разарање*, *Зеко*, *Дедин дневник*, *Тај дан*), Београд се представља у супротстављеним временским цјелинама: предратни буржоаски Београд и ратни Београд. У дијалогизму та два пола активирају се и два типа микрохронотопа. С једне стране, ту су типични микрохронотопи (и у раније поменути дјелима присутни) узвишене тачке (Калемегдан, сада и Сењак и Топчидер), широких ријека и панонске равнице. Њима су супротстављени негативни и, углавном, у таму и дно градског ткива ситуирани топови буржоаских кућа, станова, подрума, степеница (пад) и салона.

Неке од ових прича кратке су форме и углавном се формирају око једне сцене – микрохронотопа, али највећи дио њих – *Породична слика*, *Затворена врата*, *Тај дан* и *Зеко* има врло јасну макрохронотопску структуру. У свакој од ове четири приче имамо сукоб предратног Београда (центар, стан, салон, подрум), чији менталитет формира жену-буржујку, док је муж (иначе скромнијег, *народног*, сељачког поријекла) тај који се у предратно вријеме повлачи, да би га рат пробудио и изградио као *напредног* јунака-борца. Тако, бахтиновски речено, конкретан вријемепростор (Београд пред рат и током рата) постаје хронотоп који се по истим принципима формира у више дјела и који обликује исти тип јунака. Чак и када говоримо о дјелима која остају слабије разрађена (попут приче *Разарање*), меморијским схемама које формира читалачко искуство преосталих Андрићевих београдских прича, и ти се текстови урађају у исти хронотоп, чији су неодвојиви дио.⁴⁷

Дакле, хијерархијски гледано, неки од текстова формирају се на бази једног микрохронотопа, док се други, комбинацијом више микрохронотопа, обликују као заокружене цјелине – макрохронотопи. Будући да се такви макрохронотопски обрасци понављају, као што смо видјели, у више Андрићевих прича, такав образац добија генерички карактер. Ипак, везан хронолошко-топографски за Београд у периоду пред Други свјетски рат и током њега, он не успијева да се оствари у оном виду генеричке универзалности у којој се успио остварити велики песимистички хронотоп континента, о којем смо претходно говорили.

⁴⁷ Треба рећи и то да ангажовани хронотоп у вези са Другим свјетским ратом није искључиво везан за Београд, премда јесте доминантно остварен у топосу овог града. Осим приче *Снопићи* (о којој се говори у одломку о топосу Сарајева), добар примјер је текст *Електробих* (1948), сав у духу линеарног прогресивног времена, у којем се, помоћу електрификације, топос мрачног, врлетног, забаченог села (сличан оном у *Олујацима*) преображава у простор свјетлости и свијетле будућности:

„И вођен том светлошћу, човек прелази у себи тако из мрачне прошлости у обасјану будућност [...]. Тај пут није ни кратак ни лак, али сумње нема да он води ка циљу, ка времену кад ће у Босни бити са сваки даном све мање суза а све више светлости [...].” (Андрић 2012: 303)

Дакле, типски топос стрмине, који у *Олујацима* постаје мјесто на којем се остварује идеја антрополошког песимизма и егзистенцијалне трагике у вјечном понављању несреће, овдје постаје топос у којем се предочава идеологија линеарног напретка.

VII ИЗМЕЋУ КОПНА И МОРА

Један дио Андрићевих прозних текстова левитира између копна и морских простора и, аналогно – између песимизма континента и пантеистичког смираја који пружа море.⁴⁸ То су текстови који су обично смјештени у приморске просторе, али уз снажно присуство континенталних маркера (тамница, планина, Босна) који се супротстављају мору, који са морем антагонистички дијалогизирају, на сличан начин на који се, рецимо, у претходно помињаним Андрићевим београдским причама конфронтирају пријератни и ратни/послијератни Београд. У том смислу, два су доминантна приморска простора ове скупине Андрићевих текстова: Трст и Дубровник, а у специфичном положају јавља се и топос Цариграда. Наш је циљ анализирати садејство свјетлосних, просторних и временских (и у појавном и у идејном смислу) компонената у оба поменута случаја.

VII 1. Трст

У погледу хронолошког историјског временско-просторног контекста, Трст је изузетно податан топос, будући да је као слободан град био тачка на којој су се несметано могли сусретати људи најразличитијег социјалног, етничког и конфесионалног поријекла. Управо такав Трст актуелизује се у одломку *Предаја несреће* (1952), међутим, без подробнијег третмана свјетлосно-просторно-временских квалитета на појавном и идејном плану.

Ту улогу у Андрићевој прози игра низ приповиједака од којих је Жанета Ђукић Перишић реконструисала роман *На сунчаној страни* (в. Ђукић Perišić 2 2017: 5–30). Уколико обратимо пажњу на то шта је био главни критеријум при формирању романа, то је свакако вријемепростор радње, снажни свјетлосни маркери и јунак-протагониста у њему, другим ријечима: приморски град Трст с почетка Првог свјетског рата, сунце и јунак Галус/Младић у њему. Наш је задатак видјети како појавни временско-просторно-свјетлосни елементи функционишу у овим приповијеткама, те како се понашају у погледу идејне егзистенцијалне усмјерености текста као цјелине.

Наиме, у овим текстовима посриједи је врло изражен дијалогизам двају временско-просторно-свјетлосних комплекса. С једне стране, ту је хронотоп историјског времена у граду на почетку и током Великог рата, нарочито изражен кроз микрохронотоп затворске ћелије. Таквим хронотопом, очекивано, доминирају тачке дна и таме. С друге стране налази се хронотоп мора, као вријемепростор свјетлости и слободе. Он је, у погледу спацијалности, потпомогнут горњим, свијетлим тачкама.

Такви хронотопи обликују јунаке. Док ће затворски радници и шпијуни бити обликовани тамом дна (демонолошка фигура Постружника, прије свега), главни јунак се од њих разликује управо доживљајем свијета (и) у контексту морско-свјетлосних квалитета. Дакле, не препознају сви сужњи у тамници моћ сунца, већ само неки од њих (в. Ђукић Perišić 2017: 113, 115), што је

⁴⁸ Концепт хронотопа мора, као завршне тачке на којој се налази континенталац на своме путу, суштинска алегорија човјека и човјековог битисања у апсурдном свијету, те смислености у својеврсном утапању у свјетлосни бескрај који свједочи вјечно трајање и љепоту, такав хронотоп мора био је, сматра бугарски истраживач Светлозар Игов, Андрићева основа за један морски роман, роман о Балканцу, Босанцу и мору (в. Тошовић 2019: 34–37). Штавише, Игов у својој књизи *Иво Андрић: Историјски песимизам и трансцендентални снови* тврди да му је Андрић својевремено сам рекао да планира написати такав роман. Дакако, то може имати везе са Андрићевим тежњама да пише о херцегу Стјепану, будући да је фокус овдје на причама о Дражеславу, но ту би ушле и друге морске теме. Тако је Игов 1989. и формирао конструкцију „ненаписани роман”, од 15 Андрићевих текстова о мору, сунцу, води и трансценденталним сновима, под називом *Летовање на југу* (в. Тошовић 2019: 35).

сасвим на трагу става да хронотоп нужно формира јунака-идеју. То сунце толико је битно у Андрићевим тршћанским причама/у роману *На сунчаној страни* да га тумачи Андрићевог дјела чак називају религијом сунца:

„Андрићев јунак доживљава, заправо, једну експлозију жудње, преплављује га талас оптимизма, што изазива стање религиозног заноса. Врховни божански принцип у његовој 'религији' јесте сунчева светлост.” (Ђukić Perišić 2017: 126)

У тексту *Занос и страдање Томе Галуса* (1931) ријеч је о 1914. години и Трсту као локацији на којој се млади Галус обрео на дан објаве рата Србији, тј. на дан почетка Великог рата. Дакле, посриједи је љетње доба у приморском граду у који јунак управо долази из Адена, осунчаног јужњачког, приморског локалитета. Аденски рај, Галусово⁴⁹ љетње лудило, даје се као ретроспектива, тачније просторно-временски комплекс који формира јунака који се сада налази у новом, тршћанском вријемепростору. Петнаестодневни боравак на осунчаном југу даје му „осећање величине света” (Андрић 2012: 150), осјећај слободе и радосну мисао о жени.

Повратак на актуелно вријеме приповиједно је враћање у Трст у јулу 1914. Галус, у заносу свог аденског искуства, у Трсту ужива у контемплативним узвишеним просторима над градом:

„Како се воз пењао уз стрмину, тако у њему поче да оживљује старо осећање из Адена, осећање раскоша и обиља. Под њим се постепено ширио град у руменом сјају и јутарњој свежини. [...] Галусу се чинило да расте са успињањем воза. [...] У даљини се видик ведрио, на мору су блештале простране тишине уоквирене набораним струјама. [...] Ово пристаниште само је део једне увале која је део већег затона, који је у Јадранском мору, које је само тек један залив Средоземног мора, које је опет само мали део... [...] Као да је цео свет постављен на некој стрмини, увек у опасности да се сурва у хаос.” (Андрић 2012: 151–152)

До пада, тако препознатљивог у Андрићевој прози, долази чим се Галус, надахнут пуноћом погледа са висине, и уз сјећање на Аден, спусти у гротло града, у којем бива ухапшен. Дакле, овдје су посриједи два концепта, онај Адена, трајања и пуноће на југу, и овај ратни, тршћански, обременен страдањем.

Текст *На сунчаној страни* (1952), посредно се да претпоставити, доноси слику тршћанског затвора почетком Великог рата. Дакле, кретање ка дну и тами иде корак ниже. Сада се тамници супротставља љетни, осунчани и слободни простор града (у претходном тексту град је био тама, а узвишење над градом свјетлост). Тамница постаје доминантан хронотоп цјелине. Прича *Сунце* (1960) ограничава се на период краја октобра (вјероватно 1914), претпоставља се, у Трсту (Жанета Ђукић Перишић је позиционира хронолошки након приче *На сунчаној страни*). Овдје опет имамо додатни пад, силазак из сунчаније тамнице 115 у ниже затворске просторе (ћелија 38), још тамније и још загушљивије од оних у којима се јунак претходно налазио. Међутим, сунчев поподневни „румени, далеки, посредни одблесак” (Андрић 2012: 551) довољан је да се хронотопу тамнице супротставе, у имагинацији, осунчани, широки простори неба, који код човјека буде тежњу за лѐтом и сунцем које даје пантеистички смисао појединачној егзистенцији у вјечном трајању:

„Једно је сунце. Једно исто свуда. [...] Мора и градове, планине и поља, он није могао да види. Али то није било ни потребно. Све је имао, све је било блиско, присно и могућно, јер је угледао сунце. [...] то што је он сада знао као сунце и звао сунцем, то је било ово невидљиво а свагдашње, немирно и дрхтаво струјање које је испуњавало и покретало сваки делић не само његовог тела него свега око њега,

⁴⁹ Галус је у тумачењима препознат као изразито хелиоцентричан јунак (в. Татаренко 2017: 193), а и етимолошки се доводи у везу са пијетлом, који се опет види као изразито свјетлосни симбол (в. Делић 2011: 126).

и саме мртве ствари. [...] у ствари постоји само сунце, а све ово што живи, дише, гамиже, лети, сја или цвате, само је одблесак тога сунца, само један од видова његовог постојања. [...] О, васионо, шта има у твојим висинама, незнатим, слободним и пространим, иза оне модре небеске опне [...].” (Андрић 2012: 551)

И док је ово тек нада и утјеха утамниченог јунака, до њене реализације, видјећемо, доћи ће тек у пантеистичком хронотопу мора, о чему ће касније бити ријечи.

Текст *Сунце*, објављен 1960. године, дио је веће цјелине – у Андрићевим рукописима сачуваног текста *Постружничково царство* (настао 1933), у којем имамо наставак јунаковог боравака у тамници, у друштву демонолошке фигуре Постружника, педофила, насилника и шпијуна. У тамничком дну, у присуству Постружника, доминирају периоди ноћи, таме и влаге (в. Andrić 2017: 61). Таква тамница постаје парадигма саме егзистенције, и у зависности од јунаковог погледа на живот (има ли излаза из тамнице, или су и тамница и свијет једна иста цјелина), зависи и доживљај простора тамнице и временаведеног у њој:

„Откако је почела ова игра између младића и старца, чуда су се дешавала сваког дана, сваког сата у Галусу. Ова ћелија се час смањивала и сужавала као крвнички гајтан, час увећавала и ширила у безграничне даљине, обухватајући земљу са животом, са морима и планинама, и са звездама над њом. А тешко би било казати кад му је била тежа и страшнија.” (Andrić 2017: 69)

И тада, једина утјеха је море: „Ношена тим звуком, мисао му је одлазила у живот, на море, где се ради, жели, стиче и губи, где се живи слободним људским животом.” (Andrić 2017: 70)

Иако излазак из ове ћелије, дат у потпуности у координатама свјетлосног успона, није спасење већ тек премјештај у другу тамницу, то је ипак линија кретања по вертикали, од паклене таме дна ка освијетљеним узвишеним просторима:

„[...] младић је грабио ходником и трчао уз степениште [...]. А кад се дохвати другог спрата и угледа по зидовима јесење сунце, као најраскошнији ћилим и златну капију, поче да трчи уз последње басамаке. [...] А стражарева грдња изгледале су му као најлепша музика, која га прати на његовом чудесном узнесењу из пакла у свет где греје сунце и живе радосни људи.” (Andrić 2017: 103)

Прича *У ћелији број 115* (1960) радњом се наставља на текст *Сунце/Постружничково царство*, јер се јунак, након дванаест дана проведених у тамници 38, враћа у осунчанији простор ћелије 115, „са десетак већином познатих другова, где има у изобиљу сунца и сјаја. То је била права оргија светлости.” (Андрић 2012: 559) Одатле, одакле је видик шири, јунак током љетних мјесеци гледа на затворски звоник на преслицу (узвишена тачка), што у сјећање призива фирентинска љетна предвечерја и дјевојку у коју се тада, пред хапшење, у Фиренци заљубио. Међутим, и поред сунчевог присуства на овој вертикално повољнијој тачки, песимизам на концу осваја причу: „[...] не могу се дозвати ни споразумети, и неће се никад састати, јер је она на некој светлој а он на тамној страни живота.” (Андрић 2012: 562) Такво стање у радњи приче праћено је доласком јесени и смањењем свих соларно-просторних квалитета:

„Тако је ишло све до краја октобра месеца. Тада је број сунчаних сати био већ знатно смањен. [...] у ћелији је било хладно и влажно. И она сунчана Фиренца, која је изгледала вечна и непромењива, бивала је све даља, сивља и хладнија.” (Андрић 2012: 562)

Јунаков егзистенцијални пад праћен је „стварним” падом и одвођењем у затворску болницу. Успон унутар простора затвора узалудан је успон, а свака еманација сунчеве свјетлости завршава, последице пламена наде, у сурвавању у трагику егзистенције.

По истом принципу временско-просторно-свјетлосно је организована и прича *Искушење у ћелији 38* (1924), коју Жанета Ђукић Перишић хронолошки ставља након приче *У ћелији број 115*. Из таме ћелије стражар затвореника проводи до канцеларије за испитивање. Пут је испуњен успоном и отварањем различитих препрека („Кренуше ходником у ком су већ горела светла. Успеше се уз двоје степенице. Четири пута је стражар отворио и затворио разна врата од

железних решетака. Онда још три степенице и пета железна врата, па се нађе у ходнику суднице” (Андрић 2012: 55)), да би се осуђеник коначно нашао у узвишеном, осунчаном простору свјетлости: „Кроз прозоре без мреже и решетака улазило је много светлости [...]. Соба је била пуна јаке дање светлости [...]” (Андрић 2012: 56) Све то јунака-затвореника позива у сфере слободе, призива сјећања на жену (етерична Јелена); он се сав губи у свјетлости, стапа се с њом губећи свијест. Оно за чиме вапи јесте да га премјесте „на сунчану страну” (Андрић 2012: 56). Но, осунчаност узвишеног простора, осјећај слободе и мисао на жену, укидају се извођењем из суднице и враћањем, спуштањем у дно тамнице:

„Када га је стражар извео, ходници су били пуни таме и кратких одблесака светлости по поду и зидовима. Они су силазили низ степенице. Једна за другим, затварала су се железна врата док не сиђоше у дуги приземни ходник, у ком кораци одјекнуше кратко и тупо.” (Андрић 2012: 56)

Дакле, и ова прича формира се на динамизацији затворског простора у смјеру вертикалног успона, свјетлосне наде и потоњег пада који потврђује песимистички концепт хронотопа тамнице.

У рукопису сачувано поглавље/прича/текст *Проклета историја* (1933–1934), инкорпорирано у реконструисани роман *На сунчаној страни*, даје причу о породици Салцер, смјештену у Трст пред сами почетак Великог рата. Овај текст не третира Галуса, али обликује Постружника, који је овдје дат као неко ко манипулише цијелом породицом и упропаштава је. Прича у цјелини не актуелизује превише појавне просторно-временске елементе, па преко њих ни идејне, али се јавља микрохронотоп узвишене тачке – виле над Трстом у којој породица живи: „на доглед мора, на једној узвисини [...] била је њихова вила [...]” (Andrić 2017: 148) Та узвишена освијетљена тачка, наравно, преобратиће се у своју супротност, будући да се ту дешава распад породице и низ трагедија. Примјера ради, ту се педофил Постружник, у амбијенту обогатеном морским и соларним квалитетима, приближава дјевојчици – кћерки Салцерових: „Обгрливши дете рукама, он јој је пред очима држао велики морнарски доглед, уперен на морску пучину, и поучавао је како да га навије према своме виду.” (Andrić 2017: 173) Штавише, варљиви и краткотрајни тренуци породичне идиле (која заправо не постоји) дати су у овој узвишеној тачки у тренутку сунчевог заласка:

„Кад су деца ушла у собу, Ирена је стајала поред прозора. [...] Била је обасјана руменим сјајем сунца које је залазило негде у мору. Усправна, улепшана сумраком и сјајем, деци се чинило да њихова јединствена мајка никад није била лепша и величанственија.” (Andrić 2017: 165)

Сумирајући, можемо рећи да се хронотоп Трста, премда приморски, сасвим идејно надовезује на песимистички генерички хронотоп континента. Кроз приче/поглавља упорно доминирају простори дна, таме и мрачних временских секвенци, из којих се јунак настоји докопати узвишених, *љетњих* простора свјетлости (који пак асоцирају на рајски хронотоп мора – Адена), да би сваки покушај у коначници био осуђен на пропаст. Док неке јунаке дефинишу хронотопи таме, протагониста се обликује на сукобу хронотопа таме и хронотопа мора. Ипак, јужни простори свјетлости остају недостижна чежња, а тама дна тријумфује. Хијерархијски гледано, ту су препознатљиви микрохронотопи (тамница – мрачно дно, узвишена тачка – осунчана висина) усмјерени вертикалном схемом успона/пада, и док су неки од текстова формирани на бази једног микрохронотопа, други, развијенији, подразумевају кохабитацију микрохронотопа, па и дијалогизам: песимизам копна – оптимизам мора. Будући да се овакве структуре понављају кроз већину ових прича, а менталним схемама у једну цјелину укључују и оне слабије развијене тршћанске текстове, и да као такве обликују јунака-идеју, сасвим је очекивано да је овај скуп прича препознат као потенцијално романескно јединство. За разлику од тријумфа песимизма на локалитету Трста, Дубровник ће у Андрићевим причама донијети израженију нестабилност, односно релативност доживљаја свијета.

VII 2. Дубровник

Историјски, хронолошко-просторни опсег неколико Андрићевих прича је позносредњовјековни, раноренесансни Дубровник, дакле, историјски засићен хронотоп линеарног прогреса, потпуно супротан надвремености Андрићевог хронотопа мора (о чему ће тек бити ријечи). Контраст Босна – Дубровник доминира овим текстовима (в. Бојовић 2017; Šimudvaras 2017: 303; Тошовић 2023: 281–313), те као такав говори да је овдје посриједи примарна дихотомија копно – приморје, а не копно – море, јер ћемо касније видјети какву улогу само море, ослобођено сваке *материјалне* примјесе цивилизације, игра у Андрићевом опусу. Ова конфронтација (Босна – Дубровник) блиска је, по начину организације, хронотопском дијалогизму између Трста и Адена у тршћанском циклусу, или и пријератног и ратног Београда у причама смјештеним у овај град. Иначе, посебну пажњу односу Босне и Дубровника, у контексту криолско-калидемског (хладно–топло) односа, али исто тако и просторности, посвећује Бранко Тошовић, истичући притом за нас важно запажање како је сукоб простора, заправо сукоб јунака који те просторе представљају (в. 2023: 282, 295), што је изразито хронотопски поглед на однос простора и јунака.

Дражеслав, писар босанског изасланства у Дубровнику, у причи *Предвечерњи час* (1961), овако дефинише приморце:

„Да, такви су мање-више сви ови становници приморских градова. Вешти, хладни, узносити у својој недостижности, као да из ове слане водурине, разливане у нељудским количинама, из ових разјапљених видика и безочног, неподношљивог сунчевог жара црпу магичну снагу и чаробну лакоћу које се не могу ни купити ни отети ни научити.” (Андрић 2012: 565)

Овај одломак је изузетно важан, јер показује како елементи у различитим идејним склоповима постају своја супротност. За нерасположеног и болесног Дражеслава, у прољећном дану без сунца (!), јер ово је његова фокална тачка, море је *водурина*, видик *разјапљен*, а сунце *безочно*. Штавише, узвишена тачка на којој се налази кућа босанског изасланства на *спеченој* је земљи, у кршу, на *нелијепом* мјесту. Међутим, лекар који му је у посјети даје дефиницију индивидуалног доживљаја вријемепростора, изузетно важну са аспекта идеје хронотопа:

„Вараш се, каже, све је исто у свету око тебе. А главна промена је у теби. Не ваља ти црна цигерица. Натекла је и задебљала. Ето, то је! Због тога ти све црно видиш.” (Андрић 2012: 564)

И заиста, појава сунца у вријеме заласка мијења и статус узвишене тачке и цијелог широког видика са градом и морем (чиме се у Андрићевој прози топоним Дубровника утемељује као изразито амбивалентан локалитет):

„Црвени сунчев залазак, тамо негде на мору, пробио је облаке и изненада обасјао цео град посредним, загаситим сјајем. [...] Није му се враћало у кућу чији су прозори били мрачни. Овде је свежије и светлије. Свежина је мирисна, последња светлост још мало ружичаста. А нечег као музика има у предвечерњој тишини. Њишући се лагано, заједно са отвореним крилом капија, Дражеслав је мислио. У ствари, леп је овај крај и добро је ово благо поднебље, нису тако рђави ни људи [...]. Још ћу зажалити за свим овим кад се, за који дан, вратим у Босну и нађем међу својима.” (Андрић 2012: 565)

И прича *Вејавица* (1968/1969), такође са Дражеславом као актером, понавља неухватљивост, несталност дубровачког зимског вријемепростора, будући да се јутарњи снијег

и вијавица (хладноћа, одсуство свјетлости) нагло преображавају у дневно сунце. И овдје се активира узвишена тачка са које, у тренутку заласка, јунак гледа преображени град:

„Оставши сам, Дражеслав је закључио хартије и изашао пред кућу, одакле се могао видети доњи део града... [...] Ваздух је благ, вртови као умивени у предвечерњем сјају. И последња травка се исправила, ослободила и добила свој стари свагдањи изглед. Листови на поморанцама и лимуновима светлуцају као ситна огледала. [...] Све изгледа срећно и мирно... [...] Такав је ово град, или таквим се бар Дражеславу чини, док га посматра са овог места, у сумрачном часу овог заморног дана.” (Андрић 2012: 592)

Дакле, док се на континенту са сумраком гаси свака нада, овдје је све далеко амбивалентније (тек ће Андрићеве изразито морске приче донијети разрешење ове двојности).

И *Два записа босанског писара Дражеслава* (1963) третирају примарно однос планина – приморје, а не однос копно – море. Први запис (I) даје простором одређену природу приморца:

„Ово је врста водоземаца. Живећи кроз нараштаје на копну и на мору, и њихов начин мишљења, и њихов говор, и све што за себе и око себе стварају и чине – све је то постало двојако, двосмислено и дволично.” (Андрић 2012: 575)

Други дио (II) даје колебљивост јунака између родне планине и примамљивог приморја – широких простора који обећавају нови живот („Све нам изгледа као да смо могли постати нешто друго.” (Андрић 2012: 576)). Међутим, напетост остаје неразријешена, трагични циклус непрекинут:

„Тако, док гледаш заморну, сиву босанску голет, чезнеш за Југом и кајеш се због својих брзоплетих и погрешних судова о мору и Приморцима. И, ето, сад си помало, а болно, странац у свом родном крају због којег си се, тамо доле, у пределима под блажим небом, исто тако осећао усамљеним туђинцем. Тако нас живот, колебљиве и недоследне, обмањује, заноси и разуверава. Тако нас копно и море додају једно другом, и мрве и троше и глачају, без циља и видљива смисла.” (Андрић 2012: 577)

Сусрет (1965) слика писара Дражеслава у вријеме варљивог дубровачког прољећа, како се загледао и у лијепу Дубровчанку. У ноћној загледаности у свјетиљку у узвишеној кући над градом, Дражеславу се Дубровник чини простором среће („На мору је овај град и на прагу отвореног великог света!” (Андрић 2012: 582)), а Дубровчанка се јавља сва у свјетлосним квалитетима:

„Све је било као данас после подне, ниједна ситница није изостала, али све издигнуто негде високо, свечано и значајно, окупано сјајем каквог тамо није било. Све је трајало много дуже, јер су покрети били успорени, а ретке речи продужене, све у неком дивном пространству без граница и времену без мере.” (Андрић 2012: 582)

Дакле, посриједи су елементи свјетлости, надилажење временске пролазности и материјалне ограничености. Међутим, све то овдје је тек варка, будући да са гашењем свјетиљке „изгоре у исти мах и цео приказ са тараце, заједно са мислима које су га пратиле” (Андрић 2012: 582).

Као што се могло видјети кроз анализу Андрићевих дубровачких прича, на идејном плану, само приморје, у непрестаној амбивалентности, иако афирмативније од таме залеђа, не обезбјеђује избављење од пакла континенталног песимизма. Тек ће сусрет с морем које се претапа у небо бити коначни сусрет са једином постојећом вјечношћу у Андрићевој прози. Другим ријечима, помирења копна и мора нема нити може бити (в. Шеатовић 2020: 86–96);

спасење долази тек када се надиђу све категорије (материјалне, историјске, менталитетске) цивилизације и уплови у вјечно трајање плаветнила.

У погледу хронотопске организације, посриједи су карактеристични микрохронотопи (узвишена осунчана тачка, градско дно), док провијавање истих структура и истог протагонисте кроз више текстова говори о макрохронотопском карактеру и ове цјелине Андрићеве прозе. Штавише, познато је да је сам Андрић размишљао о писању романа о босанском средњовјековљу, или пак својеврсне „дубровачке хронике” (в. Бојовић 2018: 49; Тошковић 2023: 283), чији би дио, а можда и протагониста, био управо писар Дражеслав.

VII 3. Цариград

Цариград је мјесто радње једног дијела приче *Смрт у Синановој текији*, али се ситуација одвија, врло јасно истакнуто, у оној страни текије која не гледа на море, већ на улицу – као микрохронотоп континенталног пакла. Стога актуелизовање Истанбула у овом случају не игра никакву улогу у анализи овог топоса у спрези континента и мора. Као локалитет растрзан између пакла копна и радости мора, Цариград се појављује у *Проклетој авлији* (1954). Прича је смјештена у османски период, мањим, оквирним дијелом у босански католички манастир, у којем влада зимски мир, а највећим дијелом у Цариград, који се даје кроз реминисценцију о затвору – Проклетој авлији (Deposito), те, периферно, кроз причу о Ћамилу и Џем-султану, и у Смирну и на Медитеран генерално. Међутим, једино су манастирски и затворски простор подробније разрађени у дјелу. На хронолошком плану, османски Истанбул јесте вријемепростор гдје се, у казамату, могу сусретати најразличитији етнички, конфесионални и социјални слојеви велике империје која већ полако пропада: криви и недужни, хришћани и муслимани, блудници и политички затвореници и сл.

На пољу појавности, затвор је затворен, стрми простор, потпуно одвојен од града:

„Петнаестак приземних или једноспратних зграда, грађених и дограђиваних у току многих година, повезаних високим зидом, затварају огромно, издужено и стрмо двориште посве неправилна облика.” (Андрић: 1978 4: 17)

Затвор је простор без вегетације (в. Андрић: 1978 4: 17), често засићен непријатним мирисом трулежи и нечистоће (в. Андрић 4: 1978: 23). Веома важно – то је простор са којег се не види море, већ једино недостижно небо:

„Сам положај Проклете авлије био је чудан, као срачунат на мучење и веће страдање затвореника. [...] Из Авлије се не види ништа од града ни од пристаништа и напуштеног арсенала на обали испод ње. Само небо, велико и немилосрдно у својој лепоти, у даљини нешто мало од зелене азијске обале с друге стране невидљивог мора, и тек понеки вишак непознате џамије или џиновског кипариса иза зида. Све неодређено, безимено, и туђе. Тако човек странац има стално осећање да је негде на неком ђаволском острву, изван свега што је до тада значило за њега живот, а без наде да ће га скоро угледати.” (Андрић: 1978 4: 22)

Појавна темпоралност и овдје узима нарочито вријеме заласка сунца, који је, на стрмини Авлије, тренутак посљедњег дневног ужитка на сунцу, иза којег долази тама и загушљивост хелија у ноћи:

„По црвенкастој светлости на небу и на ретким вршцима кипариса иза високог зида видело се да сунце нагло залази тамо негде на другој страни невидљивог града. Једно време и цело двориште било је пуно руменог одсјаја, али се брзо празнило као нагнут, четвртаст суд, и све се више пунило сенком првог сутона.

Стражари су угонили хапсенике у ћелије, а они су, као непослушно и раштркано стадо, бежали испред њих и склањали се у удаљене крајеве дворишта. Ником се није напуштао дан ни одлазило у спорне собе. Било је и вике и удараца.” (Андрић: 1978 4: 49)

На плану темпоралности у идејном, егзистенцијалном смислу, *Проклета авлија* носи концепт песимистичког циклуса: прича о сукобу браће понавља се, прича о Ћамиловој драгани и њеној мајци такође је циклична. Сходно томе, и сама Авлија, као мјесто на којем се, у необичном сусрету различитих људи, испредају приче које потврђују неумољивост цикличне трагике, и сама је, као затворен круг, идеална просторна слика – парадигма таквог доживљаја времена и егзистенције:

„Једне пуштају, други долазе на њихово место, а то се и не примећује. Сви су споредни и неважни. Авлија живи сама за себе, са стотину промена, и увек иста.” (Андрић: 1978 4: 105)

У таквом простору доживљаји времена су ипак различити, што и поред гласног песимизма отвара простор извјесној полифонији:

„Док ови цариградски ситни и крупни хапсеници сматрају Проклету авлију као део свог живота, и тако се и понашају, дотле ова двојица [затвореници из Бугарске, Б. М.] стварно и не живе, него само ту бораве и трају, а живот им је остао тамо у Бугарској.” (Андрић: 1978 4: 44)

О томе да различити јунаци различито доживљавају вријемепростор видимо и у односу нешто оптимистичнијег фра Петра и песимистичног Ћамила. И док фра Петар констатује:

„Пораним ја тако, у саму зору, и једва чекам да се врата отворе. Изађем из оног смрада и оне тјескобе, умијем се на чесми, па сједнем и уживам, док још није поврвио онај народ из својих ћелија. А какво је свитање у Стамболу! [...] Небо порумени па сиђе на земљу; има га за сваког, за богата и за сиромаша, за султана и за роба и хапсеника.” (Андрић: 1978 4: 112)

Ћамил одговара: „За мене је – каже – а поноћ а зора, све исто. Нема сванућа.” (Андрић: 1978 4: 113)

Не треба изоставити из вида чињеницу да фра Петар долази из фратарског циклуса Андрићевих прича, које носе дозу хумора и животног оптимизма којим се покушава надићи трагика егзистенције. По истом принципу по којем сарајевско дно у приповијеткама *Напаст* и *Проба* није уклопиво у песимистичку доминанту Андрићевих сарајевских прича, и овдје се Петров доживљај егзистенције у временско-просторно-свјетлосном контексту затвора и Цариграда разликује од доживљаја других. Наиме, након што, ослобођен, напушта Истанбул, он гледа град и диви се његовој љепоти и трајању, са јаким вертикалним усмјерењима (све заједно блиско хронотопу стварања):

„Те ноћи је фра Петар са азијске обале, где је требало да се прогнаници искупе пре поласка, видео први и последњи пут Цариград у свој његовој сили и лепоти. – Ваздух је био млак и сладуњав. Човек се осећао збуњен и изгубљен међу две десетине сапутника. Ноћ без звезда и месеца. А пред њима се целом једном страном мрачног видокруга дизао вечерњи Стамбол, налик на ватромет који је застао у полету. Био је рамазан и на мунарама свих џамија горели су кандилји трепћући као правилна сазвежђа изнад безбројних градских светлости. Већина затвореника је лежала оборене главе. Неки су већ лежали. Фра Петар је једно време гледао то што је дању Стамбол, а што се сада ноћу моћно и изазовно пропиње као искричав талас пут невидљивог неба, у бескрајну ноћ. (Колико је

требало да се ужегу толика светлила? Ко ће их икад моћи погасити?) Изгледало му је да ту нема нигде места за Проклету авлију [...].” (Андрић: 1978 4: 117)

Дакле, он је тај који, за разлику од других који спавају или гледају у земљу, посматра величанствени град, љепоту створену људском руком, љепоту која има накану, иако не и могућност, вјечног трајања. Притом је занимљиво, ријетко за Андрића, да је ноћ искориштена у оваквом, афирмативном контексту. Таква разноликост погледâ на временско трајање и егзистенцију у овом дјелу усмјерава га ка полифоном романескном облику, будући да је посриједи дијалогизам, бахтиновски речено – јунакâ-идејâ.

У погледу хронотопске хијерархијске организације, имамо типичне микрохронотопе (тамница, небо, море, стрмина и др) који организују шире, сижејно јединство приче. Но, овдје се, као и у многим другим Андрићевим хронотопским цјелинама, види да је сваки вријемепростор спектар индивидуалних доживљаја истог. Та идејна полифонија у истим појавним временско-просторним околностима, својствена је, видјели смо у претходним поглављима, и другим Андрићевим дјелима, нарочито оним романескног опсега (погледи колективитетâ на трајање, егзистенцију у *Травничкој хроници*, па и у *Омерпаши Латасу*, личне судбине и опште трајање у роману *На Дрини ћуприја*).

VII 4. Између копна и мора: закључак

Андрићеви текстови који конфронтирају временско-просторне комплексе копна и мора показују и знаковите сличности, али и примјетне разлике. *Проклета авлија*, у којој се јавља лик фра Петра (као представник Андрићевог *ведрога* – фратарског тематског круга), песимизам цикличне трагике (сам затвор) дијалогизира не са вјечним трајањем у морском бескрају, већ са приморским градом (Истанбул) који се јавља у величанствености своје љепоте. Сходно томе, овдје се понајвише може говорити о стваралачком комплексу који се конфронтира трагици песимизма, а не о мору.

Дијалогизам трагике копна и афирмативности мора израженији је у скупини текстова који су препознати као недовршени роман *На сунчаној страни*, као и у циклусу Андрићевих дубровачких прича, са протагонистом Дражеславом. У оба случаја посриједи је оштар и недовршен дијалог између тегобе континента и привлачности мора. Циклус о босанском писару Дражеславу одликује се и израженим релативизмом, гдје се вријемепростор не прелама различито само кроз различите јунаке, већ се, врло изражено, и унутар самог протагонисте испољавају различити доживљаји спацијално-темпоралног комплекса, а преко њега и егзистенције саме.

Насупрот поменутих текстова, прије свега и циклуса о Дражеславу, у којима се море јавља тек као једна од могућности, Андрићеве морске приче, у градацијском развоју, даће нам коначну слику о томе како вријемепростор мора гради специфичан хронотоп који даје афирмативан одговор на проблем временског трајања у простору и људску судбину у томе.

VIII МОРЕ – БЕЗИМЕНИ СМИСАО

Одавно је у науци примијећено да се, у тематском смислу, насупрот Андрићеве *тамне* прозе, јављају *свијетле приповијетке* које, својеврсном пантеистичком ведрином, дају смисао људској егзистенцији: „[...] оне уздижу природне ствари и њихову једноставну лепоту и мистику, и постављају их на место ишчезлог божанства као праву и једину тајну света.” (Вучковић 1966: 211)

Уопштено гледано, овакав однос према кључном питању смисла и пута егзистенције почива на јединству супротности (смрт – живот; тама смрти – свјетлост живота), не у хришћанском линеарном кретању ка есхатону, већ у својеврсном митолошком враћању у јединство супротности, ка првобитном тоталитету свијета:

„Пре свега, човеково дубоко незадовољство сопственом датом ситуацијом, оним што се назива положај човека у свету. Човек се осећа растрзаним и подвојеним. Тешко му је да потпуно проникне у природу те подвојености, јер се понекад осећа одвојеним од 'нечег' моћног, потпуно другачијег од себе, а некад се, пак, осећа одвојеним од једног ванвременског 'стања' које није кадар да дефинише, о којем нема никаквих прецизних усмена, али којег се сећа у најдубљој унутрашњости сопственог бића: првобитног стања у којем је постојао пре Времена, пре Историје. [...] На крају, жеља да се поврати то изгубљено јединство навела је човека да замисли супротности као комплементарне аспекте јединствене реалности. Почев од таквих егзистенцијалних искустава, насталих из потребе да се трансцендирају супротности, артикулисале су се прве теолошке и филозофске спекулације. Пре него што су постали филозофски појмови у правом смислу речи, Једно, Јединство, Тоталитет били су заправо носталгије које су се објављивале у митовима и веровањима и уздизале у обредама и мистичким техникама.” (Eliade 1996: 90)

Задати смјер нашег истраживања усмјерава нас ка томе да, у већ назначеном превазилажењу трагике индивидуалне егзистенције у утапању у пантеизам природе у једном броју Андрићевих приповиједака, обратимо пажњу на контекст свјетлости и простора – прије свега мора⁵⁰, као и хронолошког, појавног и идејног временског оквира.

Море је простор у којем је, негдје у даљини, обећани утопијски хронотоп Атлантиде (в. Јовић 2016: 338) – среће и раја. Штавише, море је топос поновног рођења, и још важније за наше истраживање – лиминална тачка од конкретног ка апстрактном (в. Gerbran, Ševalije 2013: 585). Сходно томе, а у конфронтацији са до сада обрађиваним Андрићевим генеричким цјелинама, хронотоп мора поништава све елементе препознатог песимистичког континенталног хронотопа, као и све амбиваленције лиминалног, приморско-копног комплекса, будући да је ријеч о остварењу циља (ширина, свјетлост, сунце, слобода) који се у песимистички конципираном континенталном хронотопу осујећује: „[...] кад год се сам аутор буде нашао или радњу својих проза сместио на обалу мора, на јужно море, пред очи читалаца навреће слике пуне сунца и његове чаробне енергије.” (Митровић 2009: 93) Исто тако, аспекти ангажованог и стваралачког комплекса, као својеврсна утјеха у паклу континенталне материјалности, сада се, у етеричној слободи, показују излишним.

Уго Влаисављевић, на основу теоријских поставки Карла Шмита, тумачећи Андрићеве морске теме, море дефинише као простор који не потпада под категорије подјела, граница,

⁵⁰ Када се конкретизује, топос мора код Андрића је увијек, директно или наслућено, заправо Медитеран, могли бисмо рећи чак ближе – Јадран. Стога га критика с правом назива „дубоко медитеранским песником” (Митровић 2009: 82).

мјерења, дијелења; морем не влада ниједан закон (за разлику од копна), море је, то је веома важно, један јединствени елемент (в. Влаисављевић 2022: 121–130). Осим тога, море је, наспрам копна, оно што је митско наспрам реалног, овоземаљског; оно је пут ка својеврсној метафизици (в. Влаисављевић 2022: 127–133). Визуелно, плаветнило мора стапа се са плаветнилом неба, што прати идеја превазилажења трагике оностраног у вјечности ононостраног трајања. „Море се узима као отјелотворење и Мјера физичког свијета, али истодобно оно је Граница и симбол трансупстанцијације физичког у духовно и човјечјег у божанско.” (Grčević 2002: 193) Доживљај мора као смирујућег топоса утапања у праискон носи и квалитете повратка у стање мајчине утробе, у сигурни и умирујући, исконски прাপростор: „Море је материнско, вода је чудотворно млеко; [...] на обалама су набрекле дојке које ће свим створењима давати масне атоме. Оптимизам је обиље.” (Башлар 1998: 153)

На плану идејне темпоралности – дакле, питања егзистенције, нема сумње да је крај, смрт, нестанак оно што обиљежава и овај хронотоп, али директан сусрет са ширином мора и свјетлошћу одагнава сваки призивок бола, патње и песимизма – уз поглед на море смрт је логична и прихватљива, штавише лијепа и смислена у својој нужности. „Свет остаје онакав какав је одувек био: довољан, сам себи, неуништив, вечит. Време све односи, спира, и све изравнава и зацељује.” (Ostojić 1977: 281) Такво море, у којем се догађа јунаково „трансцендирање према празнини” (в. Вучковић 2011: 116), постаје код Андрића својеврсно метафизичко пространство (в. Roganović 2018: 111), у којем се одвија „прожимање човека космичком хармонијом” (Деретић 2007: 1076). Андрић управо о таквом мору говори својевремено и у својим писмима:

„Јер море је највеће што човјек може да види и осјети, оно, као смрт и заборав све лијечи и све докончава. Оно је једино у стању да исправи криву Дрину која се зове наш живот.” (Андрић 2000: 286)

Андрићев доживљај мора, које је увијек, било именовано, било наслућено, оно Средоземно (иако то само по себи није кључно за нашу тему, будући да је свака конкретност у функцији крајње универзализације), близак је концепту Албера Камија исказаном у есеју *Средоземна мисао*. Везујући за континент (Њемачку) све оно идеолошко и историјско, Ками на другој страни истиче Медитеран као природни, свјетлосни простор у којем се побјеђују разне идеолошке стеге и детерминисаност историјског временског тока (в. Kami 1971: 291–293).

На свјетлосном плану, насупротив тренутачне/краткотрајне и у коначници лажне/обмањујуће епифаније свјетлости у песимистичном хронотопу, овдје имамо спасоносно, трајно озарење свјетлошћу. На пољу појавности овдје више не говоримо о смјенама дана и ноћи, свјетлости и таме, зиме и лjeta – свјетлост је свеприсутна доминанта.

Одлике овог хронотопа су, могли бисмо рећи, самоћа јунака, сусрет с морем и промишљање о егзистенцији (в. Шеатовић Димитријевић 2016: 107–108). У својеврсном пантеистичком етеризму појединац (ове јунаке Светлана Шеатовић назива Андрићевим „соларним бићима” (Шеатовић 1 2020: 13)) се спасава од трагике бесмисла, што је блиско ономе што Гастон Башлар назива преображајем „који ће од нашег бића направити мање земаљско, а више ваздушно биће, биће које се лакше изобличава и мање је блиско јасним облицима” (Башлар 2001: 117).

Осим усмјерења ка вјечном, трајном, ка небу и свјетлости, преко мора, овај комплекс носи и дубинску естетску компоненту, те стога не зачуђује што се овакво понирање у трајање препознаје и као „савршенство као вечност” (Шутић 1994: 48). Естетска компонента хронотоп мора приближава хронотопу стваралаштва, што је и очекивано, будући да оба носе афирмативни дух трајања.

VIII 1. Загледаност

Први пут спецификум мора⁵¹ у односу на копно, и у просторном и у свјетлосном виду, у Андрићевој прози⁵² се јавља у причи *Створење* (1925), гдје се двије генерације мушкараца једне сарајевске породице, сукцесивно, заљубљују на мору. Посриједи је напуштање, барем тренутачно, линеарних временско-просторних опсега (мало)грађанског живота у граду на копну, и својеврсно ураћање у временску празнину и слободу карневалског времена које се остварује у топосу мора: „Ми кад изађемо на море неминовно починимо какву глупост.” (Андрић 2012: 78) Иако овдје још увијек немамо развијен хронотоп мора као вријемепростора својеврсне сотериологије, идеја мора као избављења од копнене линеарности већ је нешто што наговјештава касније уобличени Андрићев хронотоп мора.

Бајрон у Синтри (1935) такође је један од ранијих Андрићевих текстова који се у цијелости бави магијом мора (истина, то море и тај учинак југа претходно се био јавио у *Заносу и страдању Томе Галуса*, али као један од два комплекса, на крају поражен тријумфом таме и песимизма). Овдје пак први пут сусрећемо узвишену тачку са које се сагледава море као свјетлосни, а све су прилике и егзистенцијални бескрај, истовремено се сусрећући са женом – симболом радости:

„Додир са њом, у сећању, лечио га је и чувао од свих сусрета, од жена, и од живота самог. А у нарочито срећним тренуцима, за сутона на морској пучини, дешавало се чудо, истинско, необјашњиво и неописиво: зелени брег у Синтри претварао се у небеску светлост без краја, његово хромо трчање у безгласни дуги лет, а сва чулна грозница тога сусрета у чист подвиг духа без болне свести и границе.” (Андрић 2012: 179)

Стога се и овај текст може узети као пролегомена Андрићевог хронотопа мора, будући да су жена и егзистенцијални смисао двије доминанте његове морске тематике.

Иако је *Тренутак у Топлој* (1963) сврстан у домен Андрићеве медитативно-путописне прозе, у науци је већ примијећена његова приповиједна природа (в. Делић 2017: 104). Топла је топос у којем се, у хронолошким координатама 19. вијека и временском исјечку осунчаног дана, у идејном смислу, „крије сав живот света, прошли, садашњи и будући” (Андрић 1981: 231). Још увијек дјечак и ученик, Његош ту, загледан у море, доживљава спознајну моћ тог јулским сунцем осунчаног топоса, те бива обogaћен сазнањем о истовјетности и вјечности свега у свијету (в. Андрић 1981: 232), што говори о кохабитацији елемената вријеме – простор – свјетлост, а све у сврху пантеистичког афирмативног доживљаја свијета.

Осунчани безимени предио мора избавља јунака од кошмара о људском паду и трагици егзистенције (*Легенда о побуни* (1968/1969)):

„А јутрос, у праскозорје летњег дана, пробудио сам се нагло из кошмарног сна у ком се, после толико година, јавило сећање на отровну, аветињску легенду из детињства. Скочио сам са постеље и отрчао до прозора. Ту сам, као човек који се спасава, нагло и бучно подигао ролетну, и одједном се нашао пред лицем морске

⁵¹ Каткад се ствара утисак да је овај доживљај мора, тј. пантеистичке сотериологије искључиво дио Андрићеве позне фазе (в. Бандић 1996: 70, 72), али то не треба гледати тако, јер је нпр. његов есеј *Летећи над морем* рано написан. Дакле, то је један од паралелних токова његове мисли.

⁵² Неке приче смјештене су у приморски простор, као *Робиња* (Херцег Нови) и *Љубави* (приморски град на југу Француске) из збирке *Кућа на осами* (1976), али оне ниједним елементом не припадају овом хронотопу. Каткад је осунчани топос мора, приморске тачке, тек сцена за догађаје и контемплације које немају везе са доминантом мора коју примјећујемо у Андрићевој прози. Такав је случај са причом *Игра* (1956), гдје се са уводне слике морског видика са осунчане терасе ресторана прелази на опсервацију покрета ногу жене за сусједним столом.

пучине на којој је блештао висок златан стуб правог сунчевог одблеска. Поздравио сам га радосно, као истински знак спасења.” (Андрић 2012: 594)

Јелена, жена које нема (1962) је прича комплексне структуре и, слично као и *Пут Алије Берзелеза*, будући триптих (*Од самог почетка*, *На путовању*, *До дана данашњег*), у погледу елемената вријеме – простор – свјетлост функционише сложено и специфично.

Први дио приче – *Од самог почетка*, даје соларни карактер Јелени, везујући је за просторе дана и љета.⁵³ Оваквом одређењу супротстављају се хладни и тамни зимски мјесеци, у којима је привиђење Јелене готово па хтонског карактера. Други дио – *На путовању*, динамизован је хронотопом пута и сунчаним просторима који доносе Јелену.⁵⁴ Путовање као негација просторне одређености („не бих могао казати где сам”), која је код Андрића углавном трагична, надопуњује се постепеном релативизацијом материјалног под снагом сунчеве свјетлости:

„Вагонски прозор узалуд је хватао и косио све нове пределе у све новој игри светлости и облака. Све је то протицало и одлазило некуд у безобличним, течним масама.” (Андрић 2012: 569)

Међутим, и други дио триптиха окончава се песимизмом трајања у циклусу који доноси таму:

„Пролазимо кроз влажну таму и пуст, неосветљен предео. Јелена се неће више јавити. Мрак, влага. То није њен елемент. Преда мном је ноћ [...]” (Андрић 2012: 570)

Трећи дио – *До дана данашњег*, доноси преокрет: посљедње виђење Јелене, везано за море, прецизније, Цариград:

„[...] преда мном се просу девичански, обасјан предео и у њему велик и издужен, Јеленин лик у ходу. Није била нага, али одевена, као зањиханом мрежом, само пределом кроз који се кретала: таласима, трептавом светлошћу сунца и воде, младим лишћем.” (Андрић 2012: 571)

Дакле, жена, највише стремљење јунака, стопила се у трајање са вјечним трајањем природе (Како видимо у писму које јунак машта да му шаље Јелена, она је вјечно везана за море, за приморски град у којем борави: „Предлаже ми да се негде сретнемо или ме позива да свратим на дан-два у мало место на мору, где она летује.” (Андрић 2012: 573)). Уосталом, јунаку управо то вјечно трајање, које се обзнањује кроз свјетлосне периоде природе, остаје постојана нада и утјеха:

„Сад је пролеће. Опет пролеће! [...] Сви су путеви отворени. Дах је слободан. [...] Опет пролеће. Богат сам, миран, и могу да чекам.” (Андрић 2012: 574)

VIII 2. Генерална проба

⁵³ „У тишини и непомичном ваздуху летњег дана јави се однекуд неочекиван и невидљив покрет, као залутао и усамљен талас. [...] Тако она долази увек [...] Пре свега, привиђење је у вези са сунцем и његовим путем. [...] Да, она се јавља готово искључиво у времену од краја априла па до почетка новембра. Преко зиме врло ретко, а и тада опет у вези са сунцем и светлошћу. И то, како сунце расте, тако њена јављања бивају чешћа и живља.” (Андрић 2012: 566)

⁵⁴ „Чим почне да зри лето, нека снага, за коју не знам да ли долази из мене или из светова око мене, дигне ме као влага клицу пут светлости, и ја путујем, возим се, пловим, летим. Другим речима, срећан сам, јер не бих могао казати где сам. Тада се дешава, у срећним тренуцима, да се појави Јелена.” (Андрић 2012: 568)

И док су сви до сада поменути *морски* текстови заправо доживљај мора/поглед на море, неколико Андрићевих прича задире у само морско пространство, видјећемо – на врло радикалан начин. Текст *Животи* (1976), из збирке *Кућа на осами*, први је степен отиснућа у простор *морске слободе*. Ова прича, смјештена вјероватно негдје у прву половину 20. вијека, даје слику Ђеновског залива (дакле, још увијек именован топос), тј. мора као осунчаног простора у којем се поништавају материјалне датости:

„У том тренутку, понесен шумовима, гласовима, покретима на броду и обали, преламањем јаке светлости на небу изнад нас и у запењеним таласима око брода, имао сам чудан осећај да се све око мене, заједно са мношвом, помера, креће и мења. [...] Тонемо на дно и летимо увис, и бродимо, све у исти мах. Крећемо се у неком новом правцу који се не може назвати ни 'напред' ни 'назад', ни 'доле' ни 'горе'. Тако сам се неколико секунда налазио изван свих животних стања и положаја које познајемо, називамо их одређеним именима и везујемо за њих утврђене представе. Одједном је и у мојој унутрашњости, као око мене, планула нека нова светлост; у дубинама и далеким видицима које је она сада обасјавала, мени су се указала невидљива пространства и отворили далеки путеви.” (Андрић 2012: 637)

Међутим, овдје је утапање у морско-небеску надматеријалност само тренутак, готово тек причина, једва могућност, након чега се наставља *нормални* живот и повратак у свакодневицу копна. Ријеч је о хронотопу који у овој причи дијалогизира са хронотопом копна. Први свеобухватнији покушај заласка јунака у надвријеме и натпростор мора донијеће *Жена на камену*, док ће се радикални тријумф тог концепта, видјећемо, остварити тек у *Летовању на југу*.

Жена на камену (1954), у погледу хронолошког историјског исјечка, показује изражену незаинтересованост, будући да је једино што сазнајемо то да се радња одвија у годинама пред Други свјетски рат и да је смјештена уз хотел „Марина”, негдје на морској обали, за коју тек посредно можемо претпоставити да је јадранска. Дакле, типично за овај Андрићев хронотоп мора у својој потпунијој остварености, вријеме и мјесто, у односу на историјско-географске факте, постају недефинисани; стеге временских и просторних датости незаустављиво пуцају.

Но, вријемепростор се далеко више изражава појавним, свјетлосним елементима мора и неба, и то у најтоплијем периоду дана. У таквој симбиози, у том „жарком, светлом и модром миру земље, неба и мора” (Андрић 2012: 478), налази се, на узвишеној каменој плочи – медитативном подијуму,⁵⁵ и протагонисткиња приче – оперска пјевачица Марта Л. Плажа је овдје, фукоовски речено, темпорална хетеротопија (в. Bilić 2019: 185); слободно вријеме, љетње доба на топосу који је ван друштвених норми и образаца, свијет је слободе у којем се може почети контемплирати о егзистенцији, али, видјећемо, и пробно закорачити у *океан вјечности*.

И ова прича показује како море аболира континенталне категорије пад – успон, почетак – крај („без успона и пада, без мере, краја и коначног изгледа” (Андрић 2012: 480)). Ипак, морска обала није исто што и само море; на тој морској обали, изложивши тијело сунцу и погледима, јунакиња се сусреће са страхом од старења, смрти и нестајања. Спасење од тих мука нуди једино море, сажимање морског и небеског у визуелном и симболичком смислу, гдје се трагика временске пролазности замјењује вјечним трајањем упркос појединачном нестајању. Такав сусрет са смрћу аналоган је сну, па се стога у скаларном избављењу од смртног ништавила прво даје сан:

⁵⁵ Камен је ка небу усмјерен „материјални ослонац за медитацију” (Durand 1991: 107). Осим тога, камен/стијена носи симболичке квалитете снаге, трајности, стабилности (в. Bašlar 2004: 128), штавише, идеал којим се надилази земно пропадање, јер: „Припадати не земљи, већ стени, то је велики сан чије небројене трагове налазимо у књижевности.” (Bašlar 2004: 135)

„’Спавати на камену’? Шта значи ’спавати’? Шта ’камен’? – Па и то се губи у океану непостојања. Спава. Вечност. Није се пренула из кратког сна, него лако изронила.” (Андрић 2012: 486)

Но, фигуре „океан непостојања” и „изронити из сна” сада се оваплоћују у стварности, будући да ураћањем и израћањем из мора јунакиња постаје свјесна пантеистичког трајања наспрам линеарне временске ограничености:

„Осећа као велику благодат простор који је пред њом и који је привлачи. [...] Пришла је ивици стрме стене и, погнувши мало главу, дигнувши високо руке, бацила се без залета, стрмоглавце, у фином луку. [...] Кад је изронила на лицу је изнела светлу маску житког сјаја. А два отвора у тој маски била су испуњена модрим, бескрајним и вечитим небом коме је на средини цвало сунце, огњен цвет у који се не може гледати.” (Андрић 2012: 484)

Ефектима синестезије, гдје сјај посједује житкост, а очи бивају испуњене небом, јунакиња се сједињује са оним елементима простора (море, небо) и свјетлошћу, како би превазишла трагику временске ограничености и ушла у вјечност пантеистичког трајања:

„Сва је у гипком, светлом, ваздушасто лаком а непробојном оклопу, безимена, сама себи незнана. Надимају јој се мокре слабине у ритму још убрзаног даха, блесну кад се издигну и гасну кад се спусте, блесну и гасе се. Осећа се лака а велика и моћна као свет, који се вечито мења и увек је исти, мирна и срећна у окриљу доброг тренутка затишја.” (Андрић 2012: 485)

Дакле, ово је ипак тек проба, затишје; тегобе континенталне егзистенције поново ће наступити (њих више неће бити тек у потоњем *Летовању на југу*):

„Још једном идеја повратка природи књижевно је успјешно закамуфлирана у Андрићевој поетској прозној слици не посве разголићене, али обнажене жене на камену која у клинчу између нагона живота (ероса) и нагона смрти (танатоса), покушава наћи излаз у бестјелесности (епифанија, сан, сјећање, машта, одмор) и природи (морској води, сунцу, камену), а налази у промјени оптике у простору културе обликоване туђим погледима, што јој омогућује прихватити своје тијело, потврдити идентитет, постати субјект, гледати и поштовати себе баш онаквом каква јест с респектом.” (Bilić 2019: 195)

Може се рећи да тамо гдје се упутила и на трен кренула *жена са камена*, професор из *Летовања на југу*, све су прилике, иде до краја.

VIII 3. Ураћање – успење

Када је ријеч о причи *Летовање на југу* (1959), наука је већ у више радова дефинисала спознајни и за главног јунака конституишући карактер морског простора у овој причи:

„Однос човек-простор и интроспекција јунака подстакнута је утицајем климатско-географских карактеристика које покрећу процес самоспознаје. Ти процеси морају да се одвијају у самоћи и тишини под светлосним преливима и морем које укида све границе.” (Шеатовић 2 2020: 243)

Осим тога, сунце, свјетлост, како смо већ и поменули, код Андрића носе и јак естетски квалитет (в. Бандић 1996: 29), чиме се овај оптимистички хронотоп приближава хронотопу стваралаштва, што смо раније и поменули. Корнелије Квас, управо на конкретном примјеру *Летовања на југу*, идеју о јединству природе, човјека и Бога доводи у везу са Хајдегеровим

разумијевањем битка (в. Kvas 2019: 388). Уго Влаисављевић, у вези са овом причом, прелазак од копненог ка морском, а онда, преко етеричности, ка ватри свјетлости, види као превазилажење елемената, тј. њихово уједињење у пантеистичко једно (в. Влаисављевић 2022: 145–147).

Летовање на југу даје причу о професору континенталцу – Аустријанцу Алфреду Норгесу, историчару. Он са супругом долази у неименовано приморско мјесто, вјероватно јадранско, у нама непознатом хронолошком исјечку који тешко да можемо и претпоставити (као и у *Жени на камену*, чак још радикалније, просторно-временске спецификације ове врсте губе на значају). Одмах треба потцртати да приморско мјесто само по себи није (испрва) пријатно, будући да се Професор и његова супруга суочавају са спарином, али и одређеним непријатностима у односу са локалцима (тима се потврђује раније анализиран хронотоп приморског мјеста). „Светлост, сјај и отвореност простора контрастирани су мрачној, спарној затвореној просторији са почетка приповетке.” (Kvas 2019: 389) Сходно томе, спасоносно неће бити приморско мјесто, већ тек море; дакле, не људи, нити историја и цивилизација, већ управо оно што их у њиховој материјализованости надилази. Морска вода, љето и сунце су оно што препорађа. Дакле, простор мора, испрва посматран са узвишене тачке терасе, дубински мијења Професора.

На плану појавности времена, више не говоримо о тами и ноћи – овдје се све сагледава у временском исјечку осунчаног дана. Професор напушта устаљене навике свога континенталног живота, све се мање бави историјом („Али, како који дан, посао му све теже иде од руке. [...] И његов рад је све чешће и све више прекидан маштањем и занесеним посматрањем морских и небеских даљина.” (Андрић 2012: 527)) и улази у нове сфере, постајући нови човјек. Иначе, професор Норгес пише књигу – могуће о Филипу Другом (в. Шеатовић 1 2020: 41), великом владару на Медитерану.⁵⁶ Континентална чежња професора Норгеса за југом и морем могла је бити сублимирана управо у то његово научно фокусирање на Филипа Другог. Иначе, посебно је интересантно што Професор пише о Филипу Другом од Шпаније, о коме је чувену студију 1946. објавио Фернан Бродел (в. Kvas 2019: 389–390), историчар који је иначе и указивао на различите аспекте времена, тј. проблематизовао објективност хронолошког временског низа и говорио о тзв. времену дугог трајања, насупрот којег је вријеме кратког трајања. Доласком на југ/море, интересовање за писање научне студије постаје беспредметно, излишно. Чињеница да професор на мору све мање пише говори о томе да се он све више удаљава од историографског, линеарног фокуса, од прошлости, и да је све постојаније у тренутку садашњице:

„Андрићев јунак проговара језиком блиским Хајдегеровом, причајући о неухватљивој егзистенцији која измиче појмовном изражавању, али и чулном сазнању, поигравајући се са могућностима људског сазнања и искуства. Од историчара који се бави чињеницама он се неочекивано и нагло преображава у човека запитаног над тајнама егзистенције, човека који питајући се открива битак или бивствовање.” (Kvas 2019: 390)

Једноставно, протагониста је морао напустити просторе своје досадашње егзистенције и временски концепт историјског, линеарног времена у који је био поринут, како би дошао до спознаје себе (а то му омогућава једино измјештање из континента, дакле – топос мора):

„По Хајдегеру, откривање битка немогуће је остварити упућивањем на садржај који је стваран. У уметничком свету Андрићеве приповетке, егзистенцијална суштина Алфреда Норгеса ослобађа се стварносних слојева: великог града, научног рада, пријатеља и супруге. Ослобађање његовог бића остварено је разлагањем и уклањањем стварносних категорија и води до саморазумевања

⁵⁶ Светлана Шеатовић чак закључује да локалец, преображен у Филипа Другог, води Норгеса у нови, надматеријални свијет (в. Шеатовић 2 2020: 245).

битка. Хајдегер сматра да рационалној, научној спознаји света претходи човеково (само)разумевање сопственог и бивствовања уопште. По Хајдегеру, једина права чињеница је чињеница тубиства. Њој се, уметничким средствима и кроз лик професора Норгеса, приближава Иво Андрић у приповетки Летовање на југу. [...] Медитеран, море и светлост покренули су 'егзистенцијално разумевање' (Haideger 2007: 32) и померање од чињеница стварности ка чињеницама тубиства, трајно одвојивши професора од науке и стварности." (Kvas 2019: 391)

Дакле, даје нам се јасан одговор на то како идејно пулсира вријеме у овој Андрићевој причи. С једне стране имамо професора који се бави историографијом, дакле, са фокусом на линеарном, историјском времену, док се насупрот тога, у бескрају мора, остварује тријумф цикличног, у овом случају афирмативног (такав сукоб два свијета, на којем се управо гради јунак, имали смо претходно и у *Жени на камену*, а, аналогно, и у београдским причама, циклусу о Дражеславу, тршћанском циклусу и сл). Само таквим приступом доћи ће до спасоносног измирења трагике линеарног пута у смрт и цикличног концепта вјечног трајања универзалног живота.

У таквом контексту имамо двије кључне тенденције: тенденцију раста⁵⁷ и тенденцију брисања материјалних категорија. Наиме, с једне стране, Професор осјећа стални раст, вертикални пробој: „Освежен пливањем, сунцем и морском водом, он има осећање да је обучен у лаку а свечану, цветнобелу и мирисну одећу, и да цвета и расте [...]” (Андрић 2012: 526) С друге стране, у сталном кретању („море са својим птицама, бродовима, и сталним променама” (Андрић 2012: 526)), категорије мјере и каквоће постају све више ирелевантне:

„[...] затим се претвара у чудну игру, мења односе у свету који га окружује и снаге и размере његовог рођеног тела. Шта је близу, шта далеко? Шта ваздушасто, Шта течно, Шта тврдо? Шта је он, онај дојучерашњи, а шта су ове лепоте и радости које га све више испуњавају изнутра и опкољавају споља.” (Андрић 2012: 526)

Небо је крајњи циљ, јер, како каже Гастон Башлар:

„Тако сањано небеско плаветнило одводи нас у срце елементарног. Ниједна земаљска супстанца не носи тако непосредно своје елементарно својство као што то чини плаво небо. Плаво небо је заиста, у пуном значењу речи, једна елементарна слика.” (Башлар 2001: 208)

Море које се претаче и стапа са небесима једино је способно за трансформацију из материјалне трагичне вертикале у спасоносну смислену, свјетлосну вертикалу. То је једини простор на којем „земља општи са небом” (Башлар 2001: 210). Сходно томе, у овој Андрићевој причи вертикални набој у коначници се спаја са релативизацијом материје и јунак се све више уздиже ка небу:

„Море дише. Покрет се преноси на голе камене обале и обрасле планине, на облаке и модро платно неба. Све се креће и спрема да полети. [...] он припада оном што се креће. [...] Ништа се више не противи човеку. Не важи више закон

⁵⁷ Гордана Раичевић, насупрот идеја о узвишењу и одуховљењу, пут професора Норгеса види као „пут надоле: ка смрти и непостојању” (Раичевић 2017: 414). Истина, то јесте пут ка смрти и непостојању, али он није (необходно) надоле усмјерен. Ово је пут у смрт и непостојање који је безболан, који подразумева стоичку и благозадовољну помиреност са судбином појединца, судбином која више није бескрајно трагична, већ која се утапа у општи живот свијета – најидеалније имажинизираним бескрајном, осунчаном, љепотом обдареном предјелом мора и неба над морем. Раичевић истиче и Андрићево често писање о варљивости љепоте, те сходно томе и љепоту мора, сунца и неба види као варљиву, као ону која води у трагично нестајање (в. Раичевић 2022: 240). Ми пак, са идејом специфичног хронотопа мора, видимо ову љепоту као једину праву. На континенту, љепота је или трагично изневјеравала (песимистички хронотоп) или имала накану, али не и апсолутну трајност вјечног (стваралаштво), док овдје тријумфује у вјечном трајању свијета.

теже ни старе мере и оцене за раздаљину и тврдоћу предмета. Све је измењено и померено. Кад би се испео на планину која се диже изнад овог места, могао би, чини му се, угазити право у небеска пространства. [...] Море је било немирно. [...] Запењене ивице тих таласа стварале су сребрнасто степениште које је везивало обалу са небом у дну видика.” (Андрић 2012: 527)

Протагонисту приче све „позива и гони на успон и лет” (Андрић 2012: 528), и узвишена тераса, и врабац који се са ње виноу у небеса, и планина која се налази изнад терасе, но, све те елементе копна надилази море, једино које се у потпуности сједињује са небом и као такво, рушећи материјалну датост свијета, омогућава пантеистички успон у вјечно трајање:

„Море, које је у даљини изгледало стишано и глатко, све се више и бојама и облицима саображавало свечаном виду облака, неба и обала [...]. Тај сјај, то је чудесни стрми и зањихани мост по коме се човек пење без теже и без граница. [...] Све те ниже додаје вишем, тврђе мекшем и тамније светлијем. Свему томе нема краја, а почетак је неповратно заборављен. [...] праменови светлости, као покретне степенице, сами носе човека, што даље све лакше, пут неког огромног руменог прага тамо у висини; а иза њега већ се назиру нови низови зрачних и светлосних степеница које човечији ход претварају у све бржи лет без шума. Човек може далеко да иде и високо да се пење; сав се претвара у то, и у томе му је цело постојање. Иде, али крилатим ходом.” (Андрић 2012: 528)

Све просторне категорије материјалних успона и падова, као и ограничености краја, овдје се поништавају, јер урањање у дубину плаветнила мора представља успон (степенице⁵⁸) у висину плаветнила неба, које је просторна неограниченост, готово дематеријализована. Исто тако, линеарност времена поништава се вјечним трајањем, будући да је почетак кретања заборављен, а самом кретању нема краја.

Док је урањање *жене на камену* тек својеврсна *генерална проба*, овдје се пантеистичко осмишљавање људске пролазности остварује до краја. Наравно, урањање, оксиморонски речено, у вјечност смрти не даје се непосредно, нити имамо јасну потврду тога да се јунак лишава живота. Ријеч је о причи гдје се продор ирационалног, непознатог у реални свијет дијегезе догађа готово спонтано, ненаметљиво, с тим да се ирационално не потврђује децидирано, већ се уздржано јавља тек као могућност, што овакав тип приповијетке дефинише отвореним типом, тзв. алтернативном формом (в. Палавестра 1992: 90, 117, 121).

Дакле, врхунац који се достиже на крају ове приче јесте негација и просторног и временског; избављење из категорија које доносе трагику. Јунак прелази у „зрачну бестежинску честицу” (Вучковић 1966: 213), доживљава „космичко вазнесење” (Palavestra 1981: 118) – напушта (барем се таква могућност тумачења допушта, иако увијек остаје могућност простог нестанка) материјално детерминишућу спацијалност, те се утапа у вјечно трајање које не подлијеже ни варљивим пропламсајима историјских промјена, ни болном цикличном понављању неупитно трагичких функција човјековог живљења на земљи. Посриједи је, у цјелини гледано, „прича која у вртлог светлости увлачи човека до те мере да он у њој без трага нестаје” (Митровић 2009: 103). Иако критика оставља простора двојаким тумачењем Норгесовог *вазнесења*,⁵⁹ очито је да оно не носи трагику појединца, већ подразумеива блажени нестанак,

⁵⁸ Врло је занимљиво да у својим забиљешкама, у тзв. Риђој свесци, Андрић детаљно опсервира степенице, као симбол успона, намјере кретања, успона који се може „претворити у простор и слободно летење са недогледним циљем” (Андрић 1981: 204). Уосталом, и Диран степенице доводи у директну везу са крилима (в. Duran 1991: 106).

⁵⁹ „За самог Алфреда, међутим, није извесно да ли је свој последњи час доживљавао као силу трагичног удеса или као занос неке неодољиве жудње за нестанком, која можда и није друго до један од врхунских принципа самог живота.” (Милановић 2019: 301)

измирење појединца са усудом и налажење смисла у утапању у љепотом обдарено трајање цјелине.

VIII 4. Море: закључак

Раније присутна дихотомија копно – море, стидљиво присутна у неким романима и приповијеткама смјештеним на копну (*Травничка хроника*, *За логоровања*, *Свечаност*, *Омерпаши Латас*), а снажније изражена у топосима Трста (*На сунчаној страни*) и Дубровника (циклус о Дражеславу), у којима копно и море равноправно учествују и, као носиоци различитих идејновременских квалитета (који пак нису увијек објективни, већ зависе од посматрача, па се чак ломе и унутар њега самог) дијалогизирају, у Андрићевим изразито морским причама повлачи се пред доминацијом самог мора. Међутим, афирмативни пантеистички тријумф мора, у дематеријализованом успону, свјетлосном изобиљу и надилажењу индивидуалне временске пролазности у трагичном циклусу земног живота, овдје се, као што смо видјели, даје постепено: од пасивних опсервација (*Барон у Синтри*, *Тренутак на Топлој*, *Легенда о побуни*, *Животи* и др), преко „генералне пробе” (*Жена на камену*), до радикалног раскида са пролазношћу материјалног свијета (*Летовање на југу*). У погледу помињаних Диранових антрополошких структура и схема (поглавље III 2. 3. Простор код Андрића) видимо да се силазак у море остварује не као пад, већ као смирај, интериоризација, након чега долази до активирања схеме успона ка уранском и соларном. На плану хијерархијских односа, и овдје су препознатљиви карактеристични понављајући микрохронотопи (узвишена тачка са које се пружа поглед на морски *бескрај*, затим сама морска вода у којој долази до преображаја и др). Међутим, док се неки од текстова формирају само око тих морских микрохронотопа, други имају јасно организовану сижејну структуру која већ поприма макрохронотопски карактер (ту у првом реду имамо у виду *Жену на камену* и *Летовање на југу*). Као што смо и до сада говорили, идеја менталних схема повезује и оне морске приче микрохронотопске структуре, и оне макрохронотопског нивоа, на начин да препознајући идејни контекст макрохронотопске цјелине на исти начин читамо и мање, на микрохронотопском нивоу организоване (на одређеном макрохронотопском сегменту формиране) цјелине. Будући да се сижејна организација добрим дијелом понавља (континентална предисторија – контакт с морем – преображај), могло би се, барем на нивоу Андрићевог опуса, говорити о замецима једног генеричког хронотопа, који, иако није захватио тако широк спектар као песимистички хронотоп копна, ипак, у конфронтацији са њиме, игра изузетну улогу у Андрићевом дјелу у цјелини.

IX ЗАКЉУЧАК

Анализом Бахтинових дјела која се подробније баве идејом хронотопа, као и значајног броја бахтинолошких студија фокусираних на овај феномен (поглавља II 1. и II 1. 2), утврдили смо да не постоји јединствен, значењски прецизиран концепт хронотопа, већ да временско-просторни комплекс у књижевном дјелу, и код Бахтина и код проучавалаца његових идеја, укључује више праваца истраживања, у зависности од тога на који се сегмент темпоралности и спацијалности акценат ставља. Такав *карневал дефинисања хронотопа*, својеврсна читава *хронотопистика*, ставила нас је у позицију да покушамо објаснити, систематизовати и довести у везу главне аспекте временско-просторног комплекса у књижевном дјелу, тражећи притом средњи, умјерени пут између Бахтинове отворене недовршености и пријетеће разнородности бахтинолошких хронотопских студија. Притом, водећи се ријечима самог Бахтина да се сваки теоријски задатак може рјешавати само на конкретном материјалу, одлучили смо изнесене закључке примијенити на одређени књижевни опус, тачније, тим опусом их потврдити.

Историјска категорија развоја миметичности у приказивању свијета (нарочито анализирана у поглављу II 2. 7. 1) показала се, на основу анализе Бахтинових и бахтинолошких студија – релативном. Супротстављање античког романа нововјековном подразумијева два различита вида приказивања и доживљаја вријемепростора, али они нипошто нису нужно фиксирани сваки за одређену историјску епоху. Тако руски мислилац примјећује да антички роман има сличности са витешким или криминалистичким романом, док трагове модерног романа налази у неким другим античким типовима текстова, попут менипске сатире или Сократових дијалога. Ову проблематику прикладно би било објаснити аналогијама на пољу ликовне умјетности. Кретање од високе волуминозности класичне античке ликовности, преко хијератичности типичног средњег вијека, до високе мимезе реализма, па све до форми модерне и авангардне умјетности, не показује нужно неки линеарни ток од слабије ка израженијој реалистичности ликовне технике. Напротив, ријеч је о томе да је начин представљања везан (и) за идејну компоненту коју дјело носи. Примјера ради, било које препознатљиво дјело умјетности импресионизма не разликује се од античке скулптуре и реалистичке слике због тога што умјетник није био способан стварати *реалистично*, већ због тога што је имао друкчију идејну потку коју такав, *нереалистички* начин приказивања омогућује. Исто тако, ликовна дјела различитих епоха показују необичне сличности, те се, примјера ради, може говорити да је раноренесансни умјетник Пјеро дела Франческа далеки претеча кубизма, а византијска умјетност епохе Палеолога спона између некадашње антике и надолazeће ренесансе. Исти је, или барем сличан, случај и када је посриједи књижевни хронотоп у историјском пресеку: представљање вријемепростора у књижевном дјелу узроковано је специфичним доживљајем вријемепростора (свијета, егзистенције) и, као такво, може се јављати, као различито, у различитим епохама, а подударности у моделовању приказа/доживљаја свијета које сусрећемо у текстовима различитих периода можемо назвати хронотопским памћењем.

Сходно свему претходно реченом, видимо да је и питање жанра условна категорија код Бахтина. Примјера ради, антички љубавни роман ближи је витешком роману или пак народној усменој бајци неголи нововјековном европском роману, којем је, опет, сличнија античка менипска сатира. Дакле, не говоримо о једној јединственој врсти или подврсти (роман, поджанр романа, нпр.) која се досљедно појављује кроз правце и епохе, већ о моделима, начинима представљања и, истовремено, доживљаја свијета (вријемепростора), који се могу и дијахроно примјећивати, али и синхроно проучавати (поглавље II 2. 5). Кроз аналитички дио нашег рада показали смо да су, у нововјековном смислу, романескне форме далеко подобније за

хронотопски дијалог, те би то могла бити једна од разликовних специфичности романа у односу на причу (приповијетку).

Будући да се вријемепростор у књижевном дјелу на више начина односи према стварности, потребно је указати на то до каквих смо закључака дошли на том пољу. И Бахтин и метакритички радови о његовим студијама (поглавље II 2. 1) указују на то да вријемепростор дјела мора имати непосредне везе са временом и простором у којем аутор ствара, било да аутор у својим дјелима тематизује себи актуелно вријеме, било да посеже за неким исјечком историјског времена. Све то се одражава како на начин приказивања, тако и на вид креирања идејног комплекса који тај приказани вријемепростор носи. Разумијевање вријемепростора као идејног генератора у читалачком искуству зависи од низа фактора и увијек се изнова понавља у читалачкој активности сваког појединачног читалачког субјекта. Стога се може говорити и о непрестаном креирању нових хронотопа у читалачком искуству кроз вријеме.

Истраживање које смо спровели показало је да се Андрић штедро користи актуелним или историјским вријемепростором/вријемепросторима. У случајевима када његова умјетност носи изразит универзални карактер, што је свакако најчешће и случај, ти се конкретни спацијално-темпорални елементи показују релативним у универзалистичком значењу дјела; то смо могли видјети у поглављима која се тичу простора континента, прије свега Босне и њених различитих мјеста у различитим временима (поглавља IV „Тама континента”, V „Утјеха стварања”, VII „Између копна и мора” и VIII „Море – безимени смисао”). Тамо пак гдје Андрић плаћа дуг историјском тренутку и друштвенополитичком диктату, ту је универзалност стишанија, а вријемепростор конкретан и без израженије тенденције да се понавља у другим временским или просторним координатама (поглавље VI „Хронотоп(и) Београда”). Свакако да је читање и тумачење тог дијела Андрићевог опуса подложно различитим приступима читалаца/тумача, прије свега с обзиром на временску и идеолошко-политичку дистанцу у односу на раздобље када она настају.

Будући да смо примијетили да се историјско-топографска конкретност углавном релативизује значењском универзализацијом, временско-просторна појавност најистрајније се манифестује у препознатљивим, симболички, значењски потентним елементима сваке од ових категорија (поглавља II 2. 1, II 2. 7, II 2. 9). Једноставно речено, одређени појавни елементи простора и времена носе изразити симболички потенцијал (поглавље II 2. 9. 1) и као такви јављају се као упечатљиви маркери, својеврсни корелативи којима се јасније преноси порука између аутора и реципијента. Примјера ради, временски периоди зоре, сумрака, кишне јесени, бујног прољећа или сунчаног лjeta изазивају препознатљиве асоцијације, као што и простори дома, собе, моста, тамнице, узвишења, дна и томе слично морају породити у свијести читалаца карактеристичне когнитивне процесе. Томе у прилог иду и Бахтинови примјери хронотопâ (пут, дворца, провинцијски град, праг и сл.), који по правилу нису везани за конкретан хронолошко-топографски комплекс, а и кад јесу (нпр. француски провинцијски град у Балзаковим романима), они, осим конкретне, имају и општију, универзалнију примјену. Притом, у вези са хронотопима треба рећи и то да се просторни појавни елементи у временском току мање или више динамизују, формирајући догађајност (поглавље II 2. 9. 2).

Уколико се такви спацијални и темпорални елементи понављају у опусу одређеног аутора, или пак у књижевности уопште, утолико њихова амблематичност и значењски потенцијал бивају снажнији и упечатљивији. Такви елементи, као и од њих сачињени шири комплекси (читава наративи смјештени у одређени вријемепростор сачињен од мањих вријемепростора), могу се посматрати као својеврсне меморијске схеме (поглавље II 2. 6), тј.

когнитивни обрасци похрањени у свијести читалаца/аутора. Тако ће препознатљиви визуелни временско-просторни комплекси порађати препознатљиве идејне слојеве дјела.

На конкретном опусу који посматрамо – Андрићевој прози – појавност времена и простора манифестује се, доминантно, у јасним хронолошким оквирима: то су Босна, Београд, Трст, Цариград, Дубровник и друга мјеста, у прецизним историјским периодима (османско доба, аустроугарски период, Други свјетски рат и др.). Међутим, неке од прича просторно су магловите, попут непостојеће вароши Осатице, док читав један комплекс, онај морски, у својим најзаокруженијим текстовима (*Летовање на југу*), остаје и просторно и временски историјско-географски неодређен. Понављање логике на различитим локалитетима показује, у највећем дијелу Андрићевог опуса, универзалност тих просторно-временских конкретизација, чиме се, како смо већ и рекли, са конкретних топонима и временских исјечака крећемо ка универзалним типовима (поглавља III 2. 3. и III 2. 4).

На темељу уводне хипотезе и детаљном анализом Андрићевих прича и романа, дошли смо, по овом питању, до сљедећих резултата. Прва велика генеричка цјелина (поглавље IV) одређена је копненим просторима, доминантно (премда не и једино) Босном. У хронолошко-топографском смислу, то су или *мирна* времена османске и аустроугарске управе (у којима су израженије личне драме појединаца), или преломни историјски тренуци (када је изражен и усуд колектива/колективâ), попут доласка конзула у Босну, Омерпашине мисије, затим 1804, 1878, 1914. или 1941. године. Осим мноштва прича и романа *Травничка хроника*, *Омерпаша Латас* и *Госпођица*, и појединачна поглавља *На Дрини ћуприје*, самостално гледано (као поглавља-приче), спадају у ову генеричку скупину, обухватајући широк временски распон од 16. вијека до 1914. године. У оквиру континента, афирмативна слика свијета, осим кроз задужбинарство/стваралаштво/мост (роман *На Дрини ћуприја* као цјелина), оствариће се у Андрићевим друштвенополитички ангажованим причама које, у погледу временске хронологије коју тематизују, обухватају период Другог свјетског рата, раздобље Краљевине прије њега, а каткад и поратне године, али увијек у вези са Другим свјетским ратом (поглавље VI). У два корпуса текстова, који су засновани на конфронтацији копна/приморја и мора, узимају се конкретни хронолошки исјечци: период Првог свјетског рата и период позног средњег вијека (поглавље VII). Андрићево кретање од песимистичке трагике континента ка пантеистичкој сотериологији мора подразумијева, у сваком смислу, градијално помицање од временског и просторног ка надвременском и нематеријалном. Стога они *морски* текстови који још увијек представљају тек опсервацију пантеистичке моћи мора подразумијевају (показали смо то у поглављу VIII „Море – безимени смисао”) хронолошку одређеност: 19. вијек – вријеме Бајрона и Његоша (*Бајрон у Синтри*, *Тренутак на Топлој*). Потом се хронолошки временски оквири све теже могу одредити (*Животи*, *Жена на камену*), да би у коначници били потпуно ирелевантни и неодредиви (*Летовање на југу*).

У погледу локалитета, када је ријеч о песимистичком континенталном генеричком хронотопу, ту су динамизовани простори Босне (хронотоп пута) или пак конкретни градови/насеља (Сарајево, Травник, Вишеград, полуизмишљена Осатица, Београд, Олујаци и др.). Ту свакако спада и Вишеград са својом околином, онако како се он, кроз судбину сваког појединца – носиоца приче (појединачне судбине) – даје у сваком од појединачних поглавља романа *На Дрини ћуприја*. Када је ријеч о трећем великом генеричком хронотопу (поглавље VI), друштвенополитички ангажована проза доминантно је везана за топос Београда, оног под окупацијом (1941–1945) и оног међуратног. Приморски (не морски!) локалитети Трста и Дубровника, као топоса унутар којих се сукобљавају копно и море, доминирају двома Андрићевим циклусима: оним о Галусу и оним о писару Дражеславу. Као и када је ријеч о хронологији, Андрићеве *морске приче* показују исто кретање и на пољу топографије: у причама у којима се море још увијек тек контемплира, простори су конкретизовани (Синтра, Топла),

потом све магловитији (Ђеновски залив у *Животима*), да би у причама попут *Жене на камену* и *Летовања на југу* били сасвим непознати.

Но, као што смо већ и рекли, историјско-географски комплекси своде се, у већини Андрићеве прозе, на симболички препознатљиве универзалне аспекте појавности времена, простора и свјетлости (која је и временска и просторна категорија), засноване на опозицијама: дно–врх, копно–море, хоризонтала–вертикала, центар–периферија, свјетлост–тама и сл. Уз помоћ феноменолошких студија показали смо како се, динамизацијом одређених схема кретања, остварује догађајност на нивоу текста, а та догађајност у тако препознатљивом вријемепростору доноси конкретну идејност. Препознатљиво обликовање – догађајност, срж је сижејног аспекта хронотопа, будући да мањи комплекси, подстакнути динамизацијом, формирају препознатљив догађај, сиже (поглавље II 2. 7), у коначници – хронотоп вишег реда. Када се таква сижејна организација покаже као репетирајућа за одређени идејни концепт, она, видјели смо, добија још шири, генерички карактер.

У погледу односа статичности и динамичности, анализа Андрићевог корпуса показала је да у песимистичком генеричком хронотопу пут дакако одликује снажан динамизам, али је и он ритмички испрекидан статичким елементима (хан, кућа, град и сл.). С друге стране, и наизглед статични хронотопи града/насеља динамизирају се унутар себе сталним кретањима по вертикали и хоризонтали. На тај начин, на овом, појавном плану, вријемепростор показује знаковито понављање статичких и динамичких елемената: узвишене тачке, успона и пада по вертикали, дна, кретања по хоризонтали, на линији центар–периферија. Управо то понављање амортизује важност конкретних хронолошко-топографских одредница, будући да се репетицијом истих феномена у сваком од конкретних простора или у сваком од конкретних временских исјечака показује универзалност појавних аспеката вријемепростора. Другим ријечима, од чињенице да се радња приче дешава, рецимо, у Травнику из конзулских времена или у Сарајеву 1878. за њен идејни слој далеко је важнија конфигурација града (врх, дно, центар, периферија) унутар које се, у специфичним временско-свјетлосним маркерима (дан, ноћ, залазак, зора, свјетлост, тама), остварује јунак као носилац идеје, будући да се као такав остварује и у једном и у другом хронолошко-топографском исјечку. И унутар ангажоване поратне прозе, на плану појавности циркулишу исти (или слични) статичко-динамички елементи врха, дна, ноћи, дана, свјетлости, таме, вертикале и хоризонтале, с тим да ће они у овом случају бити у реализацији идејног контекста сасвим супротног оном који носи песимизам континенталне таме. У просторном сучељавању копна и мора (циклус о Галусу, циклус о Дражеславу), појавне временско-просторно-свјетлосне опозиције (врх–дно, свјетлост–тама, копно–море, приморје (град) – копно, приморје (град) – море) такође чине основу појавности вријемепростора. Генерички хронотоп Андрићевих *морских* прича (поглавље VIII „Море – безимени смисао”) исто тако укључује, поготово у иницијалној, *припремној* фази, препознатљиве просторно-временске појавне елементе, попут осунчане узвишене тачке и сл. Међутим, детерминисаност ових микрохронотопа на нивоу континента овдје се у директном контакту са морем – поништава, тако да силазак/пад/потонуће (*Жена на камену*, *Летовање на југу*) не представља понирање у трагику циклуса, већ, напротив, отвара пут ка својеврсном, морем омогућеном, успењу у сфере надматеријалног трајања. На исти начин поништавају се и свјетлосно-временски елементи појавности, будући да сада доминирају једино освијетљени, осунчани интервали обданице.

Као што смо могли видјети, временско-просторна појавност у служби је одређене идејне манифестације. Другим ријечима, одређено представљање вријемепростора доноси одређени доживљај вријемепростора – егзистенције у временско-просторним категоријама: специфична

идејност оспољава се кроз специфичну појавност (поглавље II 2. 4). На трагу Кантове идеје о томе да се све спознаје управо у спацијално-темпоралним координатама, Бахтин показује како одређени начин представљања времена и простора подразумева истовремено и специфичан начин доживљаја свијета (егзистенције, трајања у простору и времену). Примјера ради, Бахтин врло знаковито дистингуира средњовјековни и ренесансни начин представљања и, истовремено, доживљаја свијета у књижевним текстовима. Сходно томе, у хронотопским студијама овог руског мислиоца истиче се неколико видова доживљаја/идеја времена, заправо, трајања у вријемепростору (историјско, митолошко, есхатолошко вријеме), која ће у конкретним књижевним дјелима захтијевати специфичне појавне временско-просторне комплексе кроз које ће се манифестовати (поглавља II 2. 7. 5. и II 2. 7. 6). Притом, Бахтин види јунака као тачку кроз коју се идејни слој, на појавној бази, испољава (поглавље II 2. 7. 7).

На Андрићевом опусу, на бази досадашњих андрићолошких истраживања (поглавља III 2. 1. и III 2. 2), дефинисали смо два изражена идејна комплекса: егзистенцијални песимизам и оптимизам различитих видова, остварен у домену идеја о вјечности стварања, пантеистичком смислу општег живота свијета и политичкој ангажованости једног дијела његових текстова. Такви велики комплекси остварени су код Андрића, сасвим аналогно Бахтиновим типовима темпоралности, на темељу двају идејних доживљаја времена (циклуса и прогреса), при чему је сваки од два типа функционалан и на пољу песимизма и на пољу оптимизма: историјско/линеарно/прогресивно вријеме (песимистично, у домену појединачне, конкретне људске егзистенције; оптимистично, у политички ангажованим причама) и циклично, митолошко (песимистично, у контексту вјечне трагике људске егзистенције; оптимистично, у смислу пантеистичког смираја вјечног трајања свијета).

Исцрпном анализом Андрићевих текстова дошли смо до следећих закључака у погледу идејног аспекта хронотопа. Идејни садржај прве генеричке цјелине (поглавље IV), управо захваљујући претходно предоченим појавним елементима, који упорним понављањем постижу универзалност, носи потпуну доминацију егзистенцијалног песимизма, који се визуелизује у горепоменутом појавним временско-просторним категоријама дна, таме, мрака, периферије и сл. Ријеч је, заправо, о одређеним, по правилу горњим, освијетљеним, узвишеним и(ли) удаљеним појавним просторним тачкама, истакнутим у свјетлосно потентним дијеловима дана (последњи сјај сунца прије заласка, први зрак сунца у зору и сл.), који навјештавају долазак историјског прогреса, линеарног успона, ријечју, спасења из егзистенцијалног затвора скучених и тамних простора континента, да би у коначници, са нестанком свјетлосног потенцијала, поново зацарила власт таме и дна, у суштини – трагика цикличног безизлаза.

Такав идејни слој, остварен путем такве појавности, поред мноштва прича и романа *Травничка хроника*, *Омерпаша Латас* и *Госпођица*, носи и свако од појединачних поглавља романа *На Дрини ћуприја* (поглавље V 2), с тим да роман као цјелина, кроз топос моста у временском трајању, носи супротстављен идејни концепт – стварање као начин побједе над пролазношћу или барем измирења са пролазношћу. Трећи пак генерички хронотоп (поглавље VI), служећи се истим појавним елементима (врх, дно, ноћ, дан, свјетлост, тама, вертикала и хоризонтала), креира афирмативну слику егзистенције у којој је историјски прогрес загарантован, а потврду тога управо доносе узвишени и осунчани простори. У корпусу који подразумева конфронтацију копна и мора (циклус о Галусу – реконструисани роман *На сунчаној страни*, те циклус дубровачких прича), посриједи је идејна располућеност између варљиве наде коју пружа свјетлост мора и песимизма којим одише не само копно већ и приморје (тршћанско и дубровачко). Вријемепростор приморја, који је ипак још увијек копно, никада сам по себи не даје разрешење песимизма трагичног циклуса; он тек интензивније, учесталије (у односу на копно), буди идеју о морском пантеизму као спаситељском избављењу. Тек Андрићеве приче везане за море (поглавље VIII) доносе идејни тријумф пантеистичког оптимизма у којем, у трајању свијета, појединачна пролазност постаје смислена и подношљива.

Осим дихотомије појавност–идејност, представљање–доживљавање, идеја хронотопа, и код Бахтина и у бахтинологији, обременењена је и снажним релативизмом/полиперспективизмом. Наиме, Бахтинов акценат на развоју романа од унисоне монолитности ка полифонији одговара његовим ширим књижевнонаучним погледима, у којима фигурирају идеје дијалогизма, полифоније и карневалског духа (поглавље II 1. 1). Све то директно је повезано са идејом хронотопа, јер више посриједи није само идејност која се манифестује кроз појавност, већ и различит доживљај времена и простора који сваки од јунака носи у себи и оспољава у свијету дјела, остварујући у наративу идеју полифоније и дијалогизма, за Бахтина веома важних принципа. Ово сасвим одговара подстицајима које овај руски мислилац црпи из Ајнштајнове теорије релативитета, у оној мјери у којој се говори о релативности времена у зависности од позиције посматрача, тј. о паралелним свјетовима који се формирају из различитих тачака доживљаја. Бахтинолошке студије указују и на блискост ових Бахтинових идеја са Бергсоновим учењем о разлици између објективног времена и дисперзије његових индивидуалних доживљаја (поглавље II 2. 7. 4). Релативност се манифестује и на формалном и на идејном плану, будући да јунаци различито доживљавају одређене просторно-временске појавне елементе и њихове координате (просторност, трајање одређеног временског исјечка) у зависности од идејног доживљаја свијета (поглавље II 2. 7).

Имајући у виду све претходно речено, у раду смо настојали одговорити на питање како ти појавни и идејни, тачније, појавно-идејни комплекси, додатно усложњени релативитетом/полиперспективизмом, функционишу у хијерархијском смислу и каква је њихова веза унутар различитих типова прозних текстова. Другим ријечима, будући да је Бахтин нарочито истицао повезаност хронотопа са романом, у којој мјери, на ком степену се појавно-идејни концепт хронотопа у свој својој полицентричности пројављује у причама (приповијеткама), а у којој у романима.

Када је ријеч о питању хијерархијских односа и хронотопских нивоа, на бази Бахтинових и бахтинолошких студија, показали смо да постоји низ малих хронотопа (микрохронотопа) који, догађајно активирани, креирају вишу, сижејну структуру – макрохронотоп. Топоси и мотиви (базирани на конкретној појавности простора и времена), сами по себи могу припадати различитим идејним комплексима, али их управо шире, макрохронотопске схеме идејно усмјеравају. Примјера ради, топоси ријеке, бријега или камена могу носити и афирмативне и негативне конотације, зависно од ширег контекста у којем се налазе. То је поглавито видљиво у Андрићевим текстовима, гдје различити топоси/микрохронотопи, у различитим текстовима, играју различиту улогу (нпр. тамница у тршћанским причама, у *Штрајку у ткаоници ћилима*, или пак *У зиндану*; мост у *Мосту на Жепи* и у причи *Зуја*; турбе у причи *Екскурзија* и у *Травничкој хроници*; кућа/дом у поглављу о Фати Авдагиној и у тексту *О старим и младим Памуковићима* и др.). Чак и када је одређени локалитет конкретизован, он нема увијек исту функцију (нпр. микрохронотоп Латинске ћуприје у социјалним сарајевским причама из аустроугарског периода, насупрот оних које се догађају око 1878; Цариград у *Јелени, жени које нема*, *Смрти у Синановој текији* или пак у *Проклетој авлији*). Микрохронотопи креирају макрохронотоп, а он, опет, уколико показује учестало понављање, добија још шири, генерички карактер.

У теоријском дијелу нашег рада (поглавље II 2. 10), на основу Бахтинових студија и бахтинолошких текстова, прецизирали смо, за аналитички приступ корпусу, три кључна

хронотопска нивоа: микрохронотоп, макрохронотоп и генерички хронотоп. И овдје, позивајући се поново на Бахтинов став да је саоднос хронотопа готово па у сталној интеракцији, треба узети у обзир да ће свака појединачна анализа дати специфичне, за конкретан текст/текстове својствене резултате. На конкретном примјеру Андрићеве прозе дошли смо до сљедећих резултата:

У погледу саодноса микрохронотопа и макрохронотопа у оквиру песимистичког генеричког хронотопа (поглавље IV), посриједи је више препознатљивих микрохронотопа (нпр. узвишена тачка у тренутку заласка сунца; градско дно у тами и сл.), око којих се образује велики број Андрићевих прича. Ипак, знатан број приповиједака носи и шири, макрохронотопски сижејни образац у којем се укључује више микрохронотопа у статичко-динамичкој интеракцији. Примјера ради, иста логика догађајности препознаје се у: *Мари милосници* (Сарајево, 1878), *Аникиним временима* (Вишеград, почетак 19. вијека), или пак *Осатичанима* (полуизмишљена Осатица, вријеме аустроугарске окупације), при чему се, на плану појавности, макрохронотопска структура сваког од ових дјела образује на истовјетном начелу груписања микрохронотопских елемената: врх–дно, свјетлост–тама, дан–ноћ, центар–периферија и сл. И два романа којима доминира идејни концепт егзистенцијалног песимизма – *Травничка хроника* и *Омерпаша Латас*, такође се одликују истим догађајним поретком: улазак у Босну, хронотоп пута, центар (хронотоп града), силазак, дно, одлазак. Таква макрохронотопска структура, и у приповијеткама и у романима, увијек носи исти идејни образац: изненадни продор историјског времена, тј. нада у линеарни прогрес (визуелизован топосима врха, даљине, југа и темпоралним елементима дана, заласка сунца, зоре, сунчевог сјаја) – изневјеравање – побједа трагике циклуса (визуелизоване елементима дна, периферије, таме и мрака). Понављањем пак такве макрохронотопске структуре у више наврата, указује се на кретање ових макрохронотопских образаца у правцу шире, генеричке хронотопске цјелине.

И појединачна поглавља романа *На Дрини ћуприја* сасвим одговарају овом концепту, формирајући, својом репетицијом, специфичан макрохронотоп који припада песимистичком генеричком хронотопу. Међутим, овај роман је сасвим особен у Андрићевом опусу управо равноправном, двогласном хронотопском композицијом, гдје се појединачним песимистичким судбинама ритмички супротставља, на нивоу романа као цјелине, стваралачка трајност задужбине – моста. Роман *На Дрини ћуприја* има специфичан макрохронотоп, формиран на бази ритмичког конфронтација песимистичког хронотопа (појединачне судбине, углавном омеђене поглављима) и оптимистичког хронотопа стваралаштва (мост и лик Алихоце – вјечног Мутевелића, који је јунак – носилац идеје трајања – обликован простором моста у временском трајању). Сјетимо се да и они циклуси Андрићевих приповиједака који показују усмјереност ка романескном (*На сунчаној страни*, дубровачке приче) почивају на сукобу два временско-просторна концепта, с тим да они, као такви, осим тога што потпадају под *власт* песимизма, обликују једног јунака, док широка романескна форма *На Дрини ћуприје* обликује, с једне стране, трагичне јунаке унутар понављајућег циклуса, насупрот којих се формира лик Алихоце Мутевелића (*вјечног* мутевелије). У погледу микрохронотопско-макрохронотопских релација, трећа велика временско-просторно-свјетлосна цјелина Андрићеве прозе – ангажовани хронотоп Београда – показује да се и у овом случају један дио прича базира око микрохронотопа, док други дио, са устаљеним сижејним обрасцем (јунак, жртва своје супруге из вишег сталежа буржоаског Београда, у условима рата преображава се у другу личност) који се у свакој од њих понавља, показује генерички карактер. Када је ријеч о реконструисаном роману *На сунчаној страни* и дубровачком циклусу о писару Дражеславу, посриједи су, у већини поглавља/прича, догађајни обрасци који се понављају. У циклусу о младићу Галусу то је стално кретање по вертикали, у потрази са сунцем, гдје се конфронтација два временско-просторно-свјетлосна пола: тама приморског (дакле, ипак континенталног) простора у времену рата, са доминацијом топоса дна, тј. затворске ћелије, насупрот које су предратни вријемепростори мора и сунца, подстицајни, али недостижни. Босански писар Дражеслав формира се као јунак на

располућености варљивог вријемепростора приморског града (који јесте близу мора, али не носи идејне квалитете мора) и потпуно и недвосмислено континенталне родне Босне. Такво сукобљавање двају вријемепростора у оба случаја (и код Галуса и код Дражеслава) обликује специфични хронотоп у сваком од ових циклуса, који, иако у блиском контакту са приморјем/морем, и даље идејно почива у сфери континенталног песимизма. Морски циклус Андрићевих прича доноси кретање од микрохронотопских структура (нпр. узвишене контемптирајуће осунчане тачке), преко умножавања микрохронотопа (море, улазак, спуштање у море), све до *Летовања на југу*, најзаокруженије макрохронотопске структуре у овој генеричкој цјелини, коју формирају микрохронотопи: узвишене тачке, силаска/урањања/интериоризације, успења/сједињења.

Осим што смо настојали одредити и анализом потврдити хијерархијски однос хронотопа различитих нивоа, овим радом настојали смо и објаснити како хронотопи истих или различитих нивоа међусобно кохабитирају, дијалогизирају, конфронтирају се или пак складно надопуњују. Укључујући у обзир све до сада поменуте факторе (а нарочито поглавља II 2. 2. и II 2. 8), о кохабитацији/дијалогизму хронотопа можемо закључити:

1) Један вид хронотопског саодноса јесте супротстављање, дијалогизирање, примјера ради, два идејна концепта остварена у два различита појавна вријемепростора. Сваки од тих временско-просторних комплекса може доминирати једном књижевном цјелином (нпр. одређује једну приповијетку), могу продирати један у други (при чему је један и даље доминантан) или пак могу равноправно дијалогизирати (било у компарацији двају дјела, било у већим формама, рецимо, роману, у којима напореда и једнако снажно постоје).

2) Унутар ширих књижевних цјелина, попут, рецимо, романескних (мада не једино њих), могу се појављивати различити појавни спацијално-темпорални комплекси који у коначници формирају исте идејне комплексе.

3) За Бахтинов хронотоп значајна идеја полиперспективизма отвара могућност и друкчијег вида хронотопске коегзистенције: унутар једног појавног временско-просторног односа можемо свједочити идејној полифонији која подразумева различит доживљај тог, објективно гледано, јединственог вријемепростора. Шире књижевне форме, попут оне романескне, дакако да пружају више могућности за такво вишегласје (Бахтин га је, добро је познато, најистрајније уочавао код Достојевског).

Наши закључци, изведени на Бахтиновим примјерима и Андрићевом опусу који за ову прилику анализирамо, по овом питању засигурно не могу бити коначни, будући да је и сам Бахтин упозорио на потенцијалну бројност видова саодноса хронотопа. Стога треба имати у виду да ће свака хронотопска анализа одређеног корпуса, па и из ње изведена рјешења која слиједе, дати специфичан, конкретан и вјероватно непоновљив интерхронотопски систем.

Када је ријеч о континенталном генеричком хронотопу, приповијетке се обично остварују унутар једног временско-просторног оквира (нпр. Сарајево 1878) унутар којег се образује идејни концепт и у њему јунак – носилац идеје. Истина, каткад се унутар једне приче јавља више спацијално-темпоралних оквира (нпр. *Смрт у Синановој текији* – Сарајево, Зеница, Истанбул), али су они сви носиоци истог идејног озрачја које образује истог јунака (Али Деде), те су стога у савршеној симфонији, потцртавајући песимизам циклуса. Уколико се у причама јављају и појавно и идејно супротстављени хронотопи (нпр. хронотоп мора у причи *За логоровања*), они су скрајнути, тек наговијештени, недовољно активни у конституисању приповијетке. Опсежнији жанровски модели, као што је роман (*Травничка хроника*, *Омерпашиа Латас*) или роману блиске приповијетке (*Аникина времена*), показују, с једне стране,

репетицију различитих временско-просторних оквира (нпр. Травник, али и Сјеновити хан – у *Травничкој хроници*) који носе исти идејни концепт (песимистички), али и интерсубјективно дијалогизирање, конфронтирање унутар истог временско-просторног комплекса (нпр. свјетоназор босанских муслиманских кољеновића, насупрот тога како странци доживљавају свијет у *Травничкој хроници*). Такав дијалогизам није сасвим полифон, будући да наратор потцртава негативни песимистички циклус, али у сваком случају показује како широко поље романескне форме омогућује разногласје у одређеном вријемепростору. Роман *На Дрини ћуприја*, као сасвим особена структура у погледу хронотопске организације, подразумијева један појавни/хронолошки/топографски вријемепростор – Вишеград и мост у дугом временском интервалу, али се унутар тог јединственог спацијално-темпоралног оквира остварују два потпуно супротна идејна концепта, са јунацима који те различите идејне концепте носе. За разлику од *На Дрини ћуприје*, трећи генерички хронотоп, у својој потпуној остварености, почиваће на једном географском и појавном локалитету (Београду), али у два хронолошка исјечка (вријеме прије рата – вријеме рата), при чему ће сваки од њих носити засебан идејни концепт. Циклус о младићу Галусу показује јасну конфронтацију двају временско-просторних комплекса као носилаца двају идејних егзистенцијалних свјетоназора: ратни Трст и тамница вријемепростор су песимистичког циклуса; далеки, осунчани простори мора, које је јунак искусио пред сам рат, хронотоп су среће, трајања и слободе. Циклус о писару Дражеславу доноси такође два просторна пола: Дубровник и Босну, с тим да варљивост сваког од њих у коначници ипак доноси идејни тријумф песимизма. Генерички пак комплекс мора подразумијева потпуну симфонију једног и јединственог временско-просторно-свјетлосног комплекса и идејне компоненте која се кроз јунака смјештеног у такав оквир остварује. Посљедња дихотомија сукоба, она коју смо сусретали у циклусима о Галусу и Дражеславу, овдје је ишчиљела: освијетљени, дневни простори мора порађају недвојбено афирмативну идеју о егзистенцијалном смирају у пантеистичком бескрају.

Како смо већ и помињали, унутар великог генеричког хронотопа континенталне таме сусрећемо се, истина стишано, и са, у правом смислу ријечи, конфронтирајућим вријемепросторима. С једне стране, у *травничком* опусу (*За логоровања*, *Травничка хроника*), у више наврата се јавља микрохронотоп турбета, а у *вишеградској* причи *Љубав у касаб*и микрохронотоп моста, као створених свјетлосних објеката који имају интенцију вјечног трајања, чиме се супротстављају песимизму вјечног танатоса цикличне трагике. С друге пак стране, у низу приповиједака, као и у *Травничкој хроници*, *Омерпаши Латасу* и *Госпођици*, јавља се микрохронотоп југа/мора, као вријемепростор среће, свјетлости и трајања – насупрот безизлаза из таме континента. Сваки од тих микрохронотопа – и стваралаштва (моста/турбета) и мора (југа), добиће, кроз друга Андрићева дјела, равноправан статус великог хронотопа у прози нашег нобеловца.

Мост, који се стидљиво јавља у *Љубави у касаб*и, а потом тријумфује, на нивоу приповијетке, у *Мосту на Жепи*, као симбол трајања у времену и простору, означен појавним особинама узвишености и свјетлости у тренутку заласка, процвјетаће као једна од двије доминанте, ако не и идејно најдоминантнија макрохронотопска структура, у роману *На Дрини ћуприја*. Наиме, насупрот појединачних поглавља, у којима тријумфује песимизам циклуса и трагика појединачне егзистенције у таквој поставци постојања у времену и простору, мост се ритмички понавља, означен појавним елементима узвишености, бјелине и освијетљености, као естетски изузетно дјело човјека којим се настоји побиједити бесмисао појединачне пролазности и постићи неки вид вјечног трајања. Такав статус моста најизраженије се остварује тек у широкој романескној форми, у којој се његова таква функција ритмички понавља, обликујући тако не само идеју, већ и јунака, носиоца идеје – Алихоџу – *вјечног* Мутевелића.

Сумарно гледано, може се рећи да на нивоу приче, углавном, више микрохронотопа конституише један макрохронотоп, док се конфронтирајући хронотопи могу јављати тек

спорадично, као субординирани. Оне приповијетке које су у науци већ препознате као замеци могућих/недовршених Андрићевих романа (*На сунчаној страни*, дубровачки циклус), показују укрштање великих, супротстављених хронотопских комплекса. Самим тим, развијеније, романескне структуре омогућују сложенији макрохронотоп, организован од више хронотопа (било да имамо посриједи идејну полифонију у једном вријемепростору, било да се конфрнтирају и појавно и идејно различити вријемепростори, било да различити појавни спацијално-темпорални комплекси потврђују исти идејни оквир). Уколико се одређене структуре понављају кроз дјела, оне добијају генерички карактер, будући да их детектујемо као значењске корелативе у различитим текстовима.

На основу теоријских поставки разрађених у првом дијелу, и андрићолошких студија сагледаних у другом, кроз трећи дио нашег рада, сматрамо, успјели смо доказати четири претпостављене генеричке цјелине Андрићеве прозе. Ријеч је о специфичним временско-просторним комплексима, организованим на више или мање конкретним хронолошко-топографским реалијама (конкретни историјски периоди, конкретни локалитети), у препознатљивим појавним временско-просторним и свјетлосним координатама (врх, дно, свјетлост, тама, дан, ноћ и сл.), у статичко-динамичким смјенама (копно, море, успон, пад, центар, периферија, сјевер, југ и сл.). Такви концепти носиоци су идејних доминанти, прије свега, питања постојања – дакле, егзистенције у времену и простору. Ти велики комплекси појединачно доминирају низом Андрићевих дјела, у неким од њих се стишаније суочавају, док у појединим, превасходно романескним формама, својом конфронтацијом, дијалогизмом, представљају суштину дјела.

За крај, треба скренути пажњу и на то да, унутар корпуса који смо посматрали, у опсег поменутих генеричких хронотопа нису ушла сва дјела која су носила неке од аспеката спацијалности или темпоралности о којима говоримо. Примјера ради, више прича које су историјско-географски смјештене у Сарајево 19. вијека (*Проба*, *Напаст*, приче социјалне тематике и сл.), не спадају у континентални генерички хронотоп о којем говоримо, јер не носе препознатљив песимистички концепт егзистенције. Исто тако, појавно и свјетлосно упечатљиве вишеградске приче о Ћоркану не припадају генеричком континенталном хронотопу, јер подразумијевају једну специфично афирмативну слику егзистенције страну доминанти Андрићевих континенталних прича; низ прича смјештених у топос Београда не припадају препознатом хронотопу Београда. Осим тога, интензитет хронотопске препознатљивости варира од дјела до дјела. У неким од текстова идејност се оспољава кроз врло изражене свјетлосне, просторне и временске аспекте појавности. У другима пак, попут, рецимо, *Госпођице*, појавни маркери су добрим дијелом стишани, мада ипак присутни.

Након што смо изнјели закључке до којих смо дошли у овом раду у цјелини, потребно је још једном потцртати да посезањем за Бахтиновом идејом хронотопа и њеном примјеном на Андрићев прозни корпус хронотопска истраживања на његовом опусу нипошто нису заокружена. Друкчији приступ, заснован на другим фокусима и приоритетима, породиће, сасвим у Бахтиновом и бахтинолошком духу, нове увиде и нова аналитичка рјешења. Стога можемо рећи да редови који остају за нама, поред анализе теоријске проблематике вријемепростора, доносе тек један од могућих хронотопских приступа Андрићевом прозном дјелу и као таквог га треба и посматрати.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

- Abot (2009): Potrer Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Андрић 1 (1978): Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић 2 (1978): Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић 3 (1978): Иво Андрић, *Госпођица*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић 4 (1978): Иво Андрић, *Проклета авлија*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић 5 (1978): Иво Андрић, *Омерпаша Латас*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић 6 (1978): Иво Андрић, *Жеђ (Приповетке 2)*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић 7 (1978): Иво Андрић, *Знакови (Приповетке 4)*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић 8 (1978): Иво Андрић, *Уметник и његово дело (Есеји 2)*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић (1981): Иво Андрић, *Свеске*, Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана, Скопје: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založba Словеније, Мисла.
- Андрић (1994): Иво Андрић, *Писац говори својим делом*, уредник Радован Вучковић, Београд: БИГЗ, СКЗ.
- Андрић (2000): Иво Андрић, *Писма (1912–1973)*, приредио Мирослав Караулац, Нови Сад: Матица српска.
- Андрић (2012): Иво Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: ЗУНС.
- Andrić (2017): Ivo Andrić, *Na sunčanoj strani*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Andrić (2018): Ivo Andrić, *Znakovi pored puta, Sveske, Omer-paša Latas, Kuća na osami*, Beograd: Laguna.
- Bandić (1963): Miloš I. Bandić, *Ivo Andrić, zagonetka vedrine*, Novi Sad: Matica srpska.
- Бандић (1996): Милош Бандић, *Скупоцене пристрасности – Иво Андрић и мале књижевне форме*, Нови Сад: Прометеј.
- Батинић (2019): Александра Батинић, Од хетеротопије до неместа – *На сунчаној страни неместа Иве Андрића*, у: *Andrićeva sunčana strana*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (19 – 100)
- Bahtin (1967): Mihail Bahtin: *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit.
- Bahtin (1978): Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.

- Bahtin 1 (1989): Mihail Bahtin, Oblici vremena i hronotopa u romanu, u: *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Bahtin 2 (1989): Mihail Bahtin, Ep i roman, u: *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Bahtin (1992): Mihail Bahtin, Roman o vaspitanju i njegov značaj u istoriji realizma, *Polja*, br. 395–396, Novi Sad: Kulturni centar. (30–32)
- Бахтин (1994): Михаил Бахтин, Постављање проблема романа о васпитању, *Кривови*, год. 8, бр. 31/32, Сремски Карловци. (25–27)
- Бахтин (1995): Михаил Бахтин, Време и простор у Гетеовим делима, *Кривови*, год. 9, бр. 33/35, Сремски Карловци. (3–17)
- Башлар (1998): Гастон Башлар, *Вода и снови: оглед о имажинацији материје*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Bachelard (2000): Gaston Bachelard, *Poetika prostora*, Zagreb: Ceres.
- Башлар (2001): Гастон Башлар, *Ваздух и снови: оглед о имажинацији кретања*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Bašlar (2004): Gaston Bašlar, *Zemlja i sanjarije volje: ogled o imaginaciji materije*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Bašlar (2006): Gaston Bašlar, *Zemlja i sanjarije o počinuku: ogledi o slikama intimnosti*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Bemong, Borghart (2010): Nele Bemong, Pieter Borghart, Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflection, Application, Perspectives, in: *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope*, Gent: Academia Press. (3–16)
- Библиографија (2011): *Библиографија Иве Андрића*, Београд: Задужбина Иве Андрића, Српска академија наука и уметности, Библиотека Матице српске.
- Biderman (2004): Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato.
- Bilić (2019): Anica Bilić, Andrićeva *Žena na kamenu* u kozmičkom solariju, u: *Andrićeva sunčana strana*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (183–199)
- Блуменберг (1999): Ханс Блуменберг, *Свјетлост као метафора истине: у пред-пољу обликовања философских појмова*, Никшић, Подгорица: Друштво филозофа и социолога ЦГ, Октоих.
- Бојовић (2017): Злата Бојовић, *Иво Андрић и Дубровник*, Вишеград: Андрићев институт.
- Бојовић (2018): Злата Бојовић, Андрићево поимање старог Дубровника: Дубровачка хроника, у: *Дело Иве Андрића*, Београд: САНУ. (49–55)
- Božić (2017): Jelena Božić, Tipski projekti srpskopравославних crkava u vrijeme austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini, u: *Glasnik Udruženja arhivskih radnika Republike Srpske*, god. 9, br. 9, Banja Luka: Udruženje arhivskih radnika Republike Srpske. (97–112)
- Бонецкая (2016): Наталья Бонецкая, *Бахтин глазами метафизика*, Москва, Санкт Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
- Брајовић (1993): Тихомир Брајовић, Андрићев хронотоп, у: *Летопис Матице српске*, год. 169, књ. 451, св. 1, Нови Сад: Матица српска. (71–81)

- Brlenić Vujić (1981): Branka Brlenić Vujić, *Prostor i vrijeme unutar Proklete avlije*, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића. (389–405)
- Влаисављевић (2022): Уго Влаисављевић, Мито-поетика елемената и феноменологија мора: Карл Шмит и Иво Андрић, у: *Феноменолошка читања Андрића*, Нови Сад: Адреса. (118–156)
- Вујновић (2004): Станислава Вујновић, Хронотоп летовања на југу код Андрића и Мана, у: *Књижевна историја*, Београд: ИКУМ. (229–242)
- Вучковић (1966): Радован Вучковић, Пантеизам у Андрићевим приповеткама, у: *Савременик*, год. 12, књ. 24, свеска 8–9, Београд: Рад. (211–219)
- Vučković (1977): Radovan Vučković, „Svetle” pripovedačke vizije, у: *Kritičari o Ivi Andriću*, Sarajevo: Svjetlost. (158–171)
- Вучковић (2002): Радован Вучковић, *Андрић, историја и личност*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Вучковић (2006): Радован Вучковић, *Андрић – паралеле и рецепција*, Београд: Свет књиге.
- Вучковић (2011): Радован Вучковић, *Велика синтеза о Иви Андрићу*, Београд, Ниш: Алтера, Филозофски факултет у Нишу.
- Гвозден (2008): Владимир Гвозден, Хронотоп – седамдесет година касније, у: *Теорија, естетика, поетика – зборник радова у част проф. др Милосава Шутића*, Београд: Институт за књижевност и уметност. (169–183)
- Гвозден (2011): Владимир Гвозден, Хронотоп, у: *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, Б. Стојановић-Пантовић, М. Радовић и В. Гвозден (уредници), Нови Сад: Академска књига. (440–441)
- Гвозден (2022): Владимир Гвозден, Време, простор и приповедач у *Травничкој хроници* Иве Андрића, у: *Феноменолошка читања Андрића*, Нови Сад: Адреса. (43–85)
- Gerbran, Ševalije (2013): Alen Gerbran, Žan Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stilos art, Kiša.
- Grubačić (2019): Slobodan Grubačić, Andrićeva studija o zvonu, у: *Andrićeva sunčana strana*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (339–354)
- Grčević (2002): Franjo Grčević, *Simbolizam, ekologija, eshatologija*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Делић (2011): Јован Делић, *Иво Андрић – мост и жртва*, Нови Сад, Београд: Православна реч, Музеј Града Београда.
- Делић (2017): Јован Делић, Петар, камен, луча и море. Десети Андрићев текст о Његошу, у: *Иво Андрић, Вечна присутност Његошева*, ур. Јован Делић, Вишеград: Андрићев институт. (101–112)
- Деретић (2007): Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam Book.
- Durand (1991): Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, Zagreb: Biblioteka „August Cesarec”.
- Drakulić (2016), Nataša Drakulić, Ponavljanje i ciklično kretanje u Andrićevim Znakovima pored puta, у: *Andrićevi znakovi*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut

für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (171–184)

Dukić, Marušić (2019): Davor Dukić, Patricia Marušić, Motiv sunčeve svjetlosti u ranom djelu Ive Andrića: neki semantički aspekti, u: *Andrićeve sunčana strana*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (275–288)

Đukić Perišić (2012): Žaneta Đukić Perišić, *Pisac i priča, stvaralačka biografija Ive Andrića*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Ђукић Перишић (2017): Жанета Ђукић Перишић, *Кавалер Светог духа: о једном недовршеном роману Иве Андрића*, Нови Сад: Академска књига.

Đukić Perišić 2 (2017): Napušteno gradilište, predgovor u: Ivo Andrić, *Na sunčanoj strani*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Ђукић Перишић (2022): Жанета Ђукић Перишић, *Небо над Београдом: Андрић и престоница*, Београд: Vukotić media.

Eko (2017): Umberto Eko, Les semaphores sous la pluie, u: *O književnosti*, Beograd: Vulkan.

Elijade (1996): Mirče Elijade, *Mefistofeles i androgin*, Čačak: Dom kulture Čačak, Umetničko društvo „Gradac”.

Emerson, Morson (1990): Caryl Emerson, Gary Saul Morson, *Mikhail Bakhtin, Creation of Prosaics*, Stanford: Stanford University Press.

Zoran (1984): Gabriel Zoran, Towards a Theory of Space in Narrative, in: *Poetics Today*, vol 5, no. 2, Durham: Duke University Press. (309–335)

Јаковлева (1981): Наталья Яковлева, Художественное время в произведения Иво Андрича, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића. (165–174)

Jandrić (1982): Ljubo Jandrić, *Sa Ivom Andrićem*: Sarajevo: „Veselin Masleša”.

Јеремић (1993): Љубиша Јеремић, Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама, у: *Глас из времена: огледи и критике*, Београд: БИГЗ.

Jeremić (1977): Dragan Jeremić, Traganje za harmonijom, u: *Kritičari o Ivi Andriću*, Sarajevo: Svjetlost (233–260)

Јеремић (1979): Драган М. Јеремић, Човек и историја у књижевном делу Иве Андрића, у: *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: САНУ. (131–163)

Јовић (2008): Бојан Јовић, Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа, у: *Теорија, естетика, поетика – зборник радова у част проф. др Милосава Шутића*, Београд: Институт за књижевност и уметност. (155–168)

Јовић (2016): Бојан Јовић, Вода као елемент утопијског хронотопа, у: *Aquatica*, Београд: Балканолошки институт САНУ.

Јунг (1996): Карл Густав Јунг: *Човек и његови симболи*, Београд: Народна књига, Алфа.

Кадиевић (2007): Александар Кадиевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд: Грађевинска књига.

Kami (1971): Alber Kami, *Pobunjeni čovjek*, Zagreb: Zora.

- Караулац (2006): Мирослав Караулац, *Андрићеве куле и градови*, Нови Сад: Матица српска.
- Katnić Bakaršić (2006): Marina Katnić Bakaršić, M. M. Bahtin – vizionarski teoretičar dijalogizma i karnevalizacije, u: *Suvremena tumačenja književnosti*, Sarajevo: Sarajevo Publishing. (128–147)
- Квас (2016): Корнелије Квас, *Границе реализма*, Београд: ЗУНС.
- Квас (2017): Корнелије Квас, Осећање и мишљење у Андрићевој *Госпођици*, u: *Andrićeva Gospođica*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige d.o.o., nmlibris. (223–236)
- Kvas (2019): Kornelije Kvas, Simbolika svetlosti u Andrićevoj pripovetki Letovanje na jugu, u: *Andrićeva sunčana strana*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (387–399)
- Kvas (2022): Kornelije Kvas, Zeko: poetika prostora, u: *Andrićeva pripovijetka*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd, Sokobanja: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, Mnlbris, Opština Sokobanja, Narodna biblioteka „Stevan Sremac” Sokobanja. (305–318)
- Keunen (2000): Bart Keunen, Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.2 (2000): <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss2/2/>
- Keunen (2010): Bart Keunen, Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time, in: *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope*, Gent: Academia Press. (35–56)
- Koljević (1983): Svetozar Koljević, *Pripovetke Ive Andrića*, Beograd: ZUNS.
- Кољевић (1995): Никола Кољевић, *Андрићево ремек-дело*, Бања Лука: Глас српски.
- Korać (1989): Stanko Korać, *Andrićevi romani ili svijet bez boga*, Zagreb: Prosvjeta.
- Крњевић (1978): Вук Крњевић, Андрићева ћуприја наде, у: *Књижевност*, год. 33, књ. 56, св. 10, Београд: Просвета. (1717–1726)
- Лешић (2010): Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Ladin (1999): Jay Ladin, Fleshing Out of Chronotope, in: *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York: G. K. Hall & Co. (212–236)
- Lešić (2011): Andrea Lešić, *Bahtin, Bart, strukturalizam: književnost kao spoznaja i mogućnost slobode*, Beograd: Službeni glasnik.
- Лотман (2004): Јуриј Лотман, *Семиосфера: у свету мишљења: човек, текст, семиосфера, историја*, Нови Сад: Светови.
- Милановић (2019): Бранко Милановић, *Књига о Андрићу*, Бања Лука: АНУРС.
- Милосављевић (1992): Петар Милосављевић, Хронотоп романа На Дрини ћуприја, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 40, 2, Нови Сад: Матица српска. (229–240)
- Митровић (2009): Марија Митровић, Други Андрић, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 26, Београд: Задужбина Иве Андрића. (73–106)

- Митровић (2018): Борјан Митровић, Тријумф хтоничног у Омерпаши Латасу, у: *Андрићев Латас*, Грац, Букурешт, Бања Лука, Београд: удружени издавачи. (439–454)
- Митровић (2020): Борјан Митровић, Андрићев хронотоп Сарајева, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, година XXXIX, свеска 37. (205–224)
- Михаиловић (1971): Борислав Михајловић, *Књижевни разговори*, Београд: СКЗ.
- Mitchell (1980): William Mitchell, Spatial Form in Literature: Toward a General Theory, in: *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3, Chicago: The University of Chicago Press. (539–567)
- Mladenović (2017): Svetlana Mladenović, *Hronotopi u velikim romanima Vilijema Foknera iz ciklusa o Joknapatofi*, doktorska disertacija odbranjena na Filološkom fakultetu u Beogradu.
- Nemec (2016): Krešimir Nemec, *Gospodar priče: poetika Ive Andrića*, Zagreb: Školska knjiga.
- Ože (2005): Mark Ože, Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti, Beograd: XX vek, Krug.
- Олах (2013): Кристијан Олах, Метафизичка ђуприја, у: *Андрићева ђуприја*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (457–473)
- Ostojić (1977): Karlo Ostojić, Andrićevo prevazilaženje apsurdna, u: *Kritičari o Ivi Andriću*, Sarajevo: Svjetlost. (281–287)
- Пајовић (2016): Стефан Пајовић, Природа хронотопа места, у: *Летопис Матице српске*, год. 192, књ. 497, св. 4, Нови Сад: Матица српска.
- Palavestra (1981): Predrag Palavestra, *Skriveni pesnik – prilog kritičkoj biografiji Ive Andrića*, Beograd: Slovo ljubve.
- Палавестра (1992): Предраг Палавестра, *Књига о Андрићу*, Београд: БИГЗ, СКЗ.
- Пелеш (1981): Гајо Пелеш, Простор и вријеме у Андрићевим хроникама, у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића. (57–64)
- Penčić (1975): Sava Penčić, Bahtinovo učenje o hronotopu, u: *Umjetnost riječi*, god. XIX, broj 2–4, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. (227–238)
- Пенчић (1978): Сава Пенчић, Време-простор романа, у: *Књижевне новине*, год. XXX, бр. 572, Београд: НИП „Књижевне новине”. (1–5)
- Pervić (1977): Muharem Pervić, Pripovetke Iva Andrića, u: *Kritičari o Ivi Andriću*, Sarajevo: Svjetlost. (121–135)
- Perić (2012): Vesna Perić, Anikino vreme i Mentin prostor: Bahtinovi pojmovi hronotop i hronotop susreta u Andrićevoj prozi i filmskim adaptacijama, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, Београд: ФДУ. (195–205)
- Петровић (1994): Сретен Петровић, Рефлексије о естетичким идејама Иве Андрића, у: *Андрић у светлу естетике*, Београд: Светови, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност. (72–81)
- Петровић (2014): Вук Петровић, Полифонија и хронотоп у Травничкој хроници, у: *Андрићева хроника*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (409–428)

- Петровић (2019): Вук Петровић, Символика светлости у роману *На Дрини ћуприја*, у: *Andrićeva sunčana strana*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (553–574)
- Пијановић (2001): Петар Пијановић, *Поетика гротеске*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Prins (2011): Džerald Prins, *Naratoški rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Radunović (2012): Dušan Radunović, *Rani Bahtin*, Beograd: Službeni glasnik.
- Раичевић (2017): Гордана Раичевић, У потрази за професором Норгесом: *Летовање на југу Иве Андрића*, у: Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. XLII-1, Нови Сад: Филозофски факултет. (411–425)
- Раичевић (2022): Гордана Раичевић, *Добра лепота: Андрићев свет*, Нови Сад: Академска књига.
- Resta (2017) Katerina Resta, *Geofilozofija Mediterana*, Beograd: Geopoetika.
- Roganović (2018): Vladimir Roganović, *Andrić u Herceg Novom*, Beograd, Herceg Novi: Balkankult, Opština Herceg Novi.
- Селимовић (1979): Меша Селимовић, Између Истока и Запада, у: *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: САНУ.
- Стојменовић (2014): Виолета Стојменовић, *Хронотопи и карневализација у романима Дона Делила*, докторска дисертација, одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду.
- Стојнић (1986): Мила Стојнић, Функционисање времена у Андрићевој прози, *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. 5, бр. 4, Београд: Задужбина Иве Андрића. (224–232)
- Татаренко (2017): Ала Татаренко, Сунце и Месец у свету јунака модернистичког романа: *Дневник о Чарнојевићу М. Црњанског и На сунчаној страни И. Андрића*, у: *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali*, Alessandria: Edizioni dell'Orso. (183–198)
- Timčenko (1980): Nikolaj Timčenko, Umetničko i hronološko vreme u Travničkoj hronici, u: *Travnik i djelo Ive Andrića, zavičajno i univerzalno*, Sarajevo: Veselin Masleša. (353–364)
- Tokin, Vasić Rakočević (2014): Marina S. Tokin, Branislava V. Vasić Rakočević, Hronotop trećeg sveta u romanu Travnička hronika Ive Andrića, u: *Andrićeva hronika*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige (575–584).
- Томић (1982): Даринка Томић, Андрићеве и Гиљфердингове свјетлости, у: *Андрић и Травник*, Београд: Музеј Града Београда.
- Tošović (2019): Branko Tošović, Andrićev romanoid *Na sunčanoj strani, u: *Andrićeva sunčana strana*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige. (19–100)
- Tošović (2022): Branko Tošović, Andrićev(sk)o pripovjedno Sarajevo, u: *Andrićeva pripovijetka*, Branko Tošović (urednik), Graz/Grac, Banjaluka, Beograd, Sokobanja: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, Narodna bibioteka „Stevan Sremac”. (459–551)

- Tošović (2023): Branko Tošović, *Andrićeva kriipoetika*, Beograd: Čigoja.
- Угреновић 1 (2015): Александра Угреновић, У одсуству мајстора: домети и достигнућа бахтинологије (I), у: *Књижевна историја*, год. 47, бр. 155, Београд: ИКУМ. (251–270)
- Угреновић 2 (2015): Александра Угреновић, У одсуству мајстора: домети и достигнућа бахтинологије (II), у: *Књижевна историја*, год. 47, бр. 156, Београд: ИКУМ. (279–299)
- Užarević (2011): Josip Užarević, *Möbiusova vrpca. Knjiga o prostorima*, Beograd: Službeni glasnik.
- Урошевић (2002): Хилда Урошевић, Функција светлости у Андрићевом роману Омерпаша Латас, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд: Задужбина Иве Андрића. (167–194)
- Fraj (1991): Nortrop Fraj, *Mit i struktura*, Sarajevo: Svjetlost.
- Fuko (2005) Mišel Fuko, Друга места, у: *Hrestomatija*, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija. (28–36)
- Холквист (2002): Майкл Холквист, Диалог историје и поезије, у: *Михаил Бахтин: Pro et Contra*, том 2, Санкт-Петербург: Русский Христианский гуманитарный институт. (229–276)
- Holquist (2010): Michael Holquist, The Fugue of Chronotope, in: *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope*, Gent: Academia Press.
- Џацић 1 (1995): Петар Џацић, *Митско у Андрићевом делу*, Београд: ЗУНС.
- Џацић 2 (1996): Петар Џацић, *О Проклетој авлији*, Београд: ЗУНС.
- Џацић 3 (1996): Петар Џацић, *Иво Андрић – есеј*, Београд: ЗУНС.
- Шеатовић Димитријевић (2016): Светлана Шеатовић Димитријевић, 'Понори од сјаја' Андрићевих јунака, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 33, Београд: Задужбина Иве Андрића. (107–128)
- Шеатовић 1 (2020): Светлана Шеатовић, *Андрић и Јадран*, Вишеград: Андрићев институт.
- Шеатовић 2 (2020): Светлана Шеатовић, Андрић, Ками и Томас Ман – смрт, светлост и самоћа, у: *Андрић и европске књижевности*, Вишеград: Андрићев институт. (241–250)
- Шево (2016): Љиљана Шево, Осврт на архитектуру православних цркава у Босни и Херцеговини од 1878. до 1918. године, у *Савремене рецепције културног наслеђа Аустро-Уграске у Босни и Херцеговини*, Сарајево: Национални комитет ICOMOS у БиХ. (39–46)
- Šimudvarac (2017): Mario Šimudvarac, Dražeslavov zapis o Gradu: Dubrovnik u djelima Ive Andrića, у: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 55 (1), Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU. (299–314)
- Scholz (1998): Bernhard F. Scholz, Bakhtin's Concept of "Chronotope": The Kantian Connection, *The Context of Bakhtin, philosophy, authorship, aesthetics*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Шутић (1994): Милосав Шутић, Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике, у: *Андрић у светлу естетике*, Београд: Светови, Задужбина Иве Андрића, Институт за књижевност и уметност. (29–71)

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Борјан Митровић рођен је 1990. године у Сарајеву. Основне и мастер студије србистике завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву (300 ECTS), док је основне студије историје умјетности (180 ECTS) завршио на Филозофском факултету Универзитета у Сарајеву. Носилац је Плакете Универзитета у Источном Сарајеву. Добитник је стипендија Фонда „Др Милан Јелић“ (Влада Републике Српске) и Фонда „Михаило Пупин“ (Чикаго, САД). Боравио је на студијским усавршавањима и програмима академске размјене на Националном и каподистријском универзитету у Атини (2012, 2022), Пушкиновом институту у Москви (2016), Универзитету у Јањини (2017/2018), Универзитету у Катовицама (2023) и универзитету у Гранади (2024). Током љетњег семестра 2023. године радио је као предавач српског и грчког језика на Универзитету у Поатјеу. Такође, испред Универзитета у Поатјеу, учествовао је као предавач на међународном мастер програму: Research Methodology in European Modern Languages and Literatures (2023, 2024). Објавио је више научних радова из науке о књижевности и историје умјетности. Учествовао је на научним конференцијама у Србији, Републици Српској, Хрватској, Румунији и Француској. Био је сарадник на пројекту израде *Енциклопедије Републике Српске* (2019–2022), *Лексикона библијске херменеутике* (2022), као и на пројекту „Дигитализација српског књижевног наслеђа ијекавског изговора“ (2024). Запослен је као виши асистент на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора _____ Борјан Митровић _____

Број досијеа _____ 17032/Д _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Појам хронотопа и саоднос времена, простора и свјетлости у прози Иве Андрића

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Борјан Митровић

Број досијеа 17032/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Појам хронотопа и саоднос времена, простора и свјетлости у прози Иве Андрића

Ментор проф. др Корнелије Квас

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Појам хронотопа и саоднос времена, простора и свјетлости у прози Иве Андрића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.