

Игор М. Симановић¹

Универзитет у Бањалуци

Филолошки факултет

Студијски програм српског језика и књижевности

АНДРИЋ И КЈЕРКЕГОР: ИРОНИЈСКО ОБЛИКОВАЊЕ ЛИКА АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА (СА СТАЛНИМ ОСВРТОМ НА СОКРАТА)

Апстракт: У раду се анализира Андрићева рана приповијетка Пут Алије Ђерзелеза (1920) из перспективе филозофских поставки данског филозофа Серена Кјеркегора, који се редовно узима као један од битнијих узора који су, у одређеној мјери, утицали на формирање његовог књижевног опуса. С обзиром на то да се до сада углавном тај утицај препознавао и показивао на Андрићевим поетским збиркама (Ех Ponto, Немири), што је и сам писац истицао као неспорну чињеницу, овдје се настоји тај оквир сродности са Кјеркегором показати и на прозном првијенцу, који је фактички открио и најавио Андрићев огромни стваралачки потенцијал. Конкретно, иронијска транспозиција фолклорног лика Алије Ђерзелеза темељи се на Кјеркегоровој капиталној расправи – О појму ироније (са сталним освртом на Сократа), при чему се не испушта из вида ни Или – или. Дакле, овдје није ријеч о томе да се Кјеркегор механички учита у Андрићев текст, већ да се, у маниру праве компаратистике, омогући шире сагледавање везе између два мислиоца, повезана врло блиским начином исказивања властите визије свијета и човјекове егзистенције у њему, што је резултирало врхунским књижевним јунаком.

Кључне ријечи: иронија, Сократ, Иво Андрић, Серен Кјеркегор, Алија Ђерзелез, маска, напетост, дезинтеграција.

¹igor.simanovic@ff.unibl.org

Увод: Андрић и Кјеркегор

Однос Иве Андрића и Серена Кјеркегора у нашој књижевнокритичкој литератури, која се првенствено бавила пишчевим духовним формирањем и многобројним узорима који су се укључивали у постепено обликовање Андрићеве оригиналне књижевне визије свијета и човјека у њему, препознат је и назначен. Полазећи од чињенице да је Андрић дошао у додир са Кјеркегором још прије Првог свјетског рата,² те да Андрићеви биографи, редом, понављају податак да је филозофска расправа *Или – или* вјерно пратила писца кроз тамничке дане: 'У Сплиту, када је ухапшен, иследник – неки млад Бечлија, дозволиће му да пошаље послужитеља да му из пансиона где је био одсео, донесе нешто одеће и књига. У тај завежљај, који му је опремила у затвор, газдарица ће му ставити насумце и те две књиге које су се нашле на столу – Кјеркегорово *Или ... или*. Из сплитског затвора, где су им обично одузимали књиге, захваљујући доброј вољи једног стражара, Андрић ће успети да извуче ово дело из магацина, где су им држали одузете ствари, и од њега се неће више одвајати током свих својих наредних тамница' (Karaulac, 1980:p.112).³ Много већи проблем представља дефинисање нивоа утицаја који је Кјеркегор извршио на Андрића. Како је и сам наводио, Кјеркегор је засигурно утицао на његове ране поетске збирке, *Ex Ponto* и *Немире*,⁴ али је сматрао преувеличаним ставове критичара који су његово духовно формирање покушали чвршће везати за Кјеркегора, инсистирајући на томе да су 'народна свест и епика' много више утицали на њега. Посебно је Андрић категоричан кад је ријеч о томе да Кјеркегор суштински није утицао на његово прозно стварање: 'Моје је уверење да је овај Данац

²Радован Вучковић упозорава на погрешност става да је Андрић први Југословен који је открио Кјеркегора, наводећи чланак Пере Слијепчевића *Лав Толстој*, из 1912. године (дакле, двије године прије Андрићевог рада о Матошу), гдје се пореде велики руски писац и дански филозоф (Вучковић, 2011:р.47). У студији *Рани Андрић*, Мирослав Караулац подсећа на чињеницу да се почетком вијека у Њемачкој објављују Кјеркегорова сабрана дјела, те да Андрић 1913. године међу књигама које набавља долази и до Кјеркегоровог *Или – или*, 'у два тома, штампано у Јени, веома лепо опремљено и спаковано у картонску кутију' (Karaulac, 1980:р.111).

³Колико су књиге у том тешком периоду живота значиле Андрићу, и сам је неријетко потврђивао: 'Мене су у мариборском казамату књиге спасиле. Да није било њих, ко зна како бих поднео тамницу' (Jandrić, 1982:р.87).

⁴'Што се мене тиче, не бих могао оповрћи тврдњу да нека места у *Ex Ponto* и *Немирима*, у којима се говори о стрепњи и страху душе, нису настала под извесним утицајем Кјеркегора. Али, ја сам осетио меру и време кад се треба ослободити тог утицаја. [...] Кјеркегор је одговарао мојој младој души. То је сасвим извесно, као што се мора признати да је он извршио одређен утицај на моју рану поезију. Ваља имати на уму да је Кјеркегор тада био у моди и веома омиљен код младих интелектуалаца' (Jandrić, 1982:pp.439–440).

и данас ближи песницима него прозним писцима. То је ваљда стога што се Кјеркегор бави одређеним стањима душе, а кад је душа у питању, ту песницима морамо скинути капу' (Jandrić, 1982:p.439). Иако овдје покушава да повуче прилично ригидну границу између поетског и прозног опуса, дистанцирајући Кјеркегора од овог другог, Андрић ниједног тренутка не пориче чињеницу да управо данском филозофу дугује 'расуђивање о страху, стрепњи и премоћи зла' (Jandrić, 1982:p.439). Чини се да овдје долазимо до једне контрадикторности: ако нема потребе да посумњамо у Андрићев став кад је ријеч о утицају ових мотива на поетско обликовање раних збирки, како их је могуће искључити из прозних тематско-мотивских склопова у каснијем стваралаштву, а притом је савршено јасно и очигледно њихово присуство? Осим тога, врло је симптоматичан и Андрићев став кад је ријеч о угледању на друге писце, а што опет стоји у супротности са претходним раздвајањем Кјеркегоровог утицаја на прозни и поетски дио његовог књижевног дјела: 'Што се угледања тиче, мислим да су утицаји нужни и да нема писца који се није *снабдео* код неког узора. То је природно. У свему томе треба имати на уму да је књижевност својина света и да оно што је настало врши снажан утицај на стварање и будућа дела. Ја нисам против тога да се писац послужи позајмљеном, односно туђом метафором, описом, дијалогом, па чак и техником писања. Не треба замерити књижевнику на томе, јер нема тог писца у чијој реченици неће строг критичар открити утицај других писаца. Још једном ћу вам рећи: није то никаква срамота! Грех је бити слаб писац!' (Jandrić, 1982:p.131)⁵

Колико се Андрић *снабдио* Кјеркегором, вјероватно и несвјестан присуства кјеркегоровске филозофске осјећајности у *Путу Алије Ђерзелеза*?

С обзиром на то да је приповијетка *Пут Алије Ђерзелеза* хронолошки најближа настанку *Ex Ponta* и *Немира*, не изненађује Вучковићев став да не треба 'сувише оштро подвајати ни Андрићев приповедачки рад од песничког, особито не кад је у питању прва његова штампана приповетка [...]' (Вучковић, 2011:p.121), те без обзира на то што је ријеч о лирским дневничким записима, с једне стране, и причи о муслиманском епском јунаку с друге, ове три књиге треба посматрати у јединству, јер '*Ex Ponta* и *Немири* значили су директно лирско одсликавање песникових субјективних расположења и немира, а *Пут Алије Ђерзелеза* њихову приповедачку и иронијску објективизацију' (Вучковић, 2011:p.122). Даље, Вучковић јасно уочава и сличности у погледу употребе

⁵ Колико овдје проговара Гете (на кога се Андрић неријетко и позива), и његово увођење појма *свјетске књижевности* (weltliteratur), односно схватање књижевности као система, гдје се све појаве посматрају и прихватају у међузависности, као дио једног јединственог развојног процеса!

изражајних средстава, као и у композиционом избору триптиха који води до психолошке катарзе, како субјективне тако и катарзе јунака приче Алије Ђерзелеза. Међутим, занимљиво је да, иако у тексту о *Ex Pontu* непрекидно успоставља релације према Кјеркегору, у анализи *Пути Алије Ђерзелеза* Радован Вучковић ни на једном мјесту не функционализује ово јако добро запажање о блискости три рана Андрићева дјела, иако се, несумњиво, бројни закључци с лакоћом могу препознати и у структури приповијетке. Тако ће уочити да у *Ex Pontu* Андрић слиједи филозофску оријентацију која се наслања на Кјеркегора, а манифестује се 'у њеном захтеву да се о стварима мисли из перспективе искустава појединачне егзистенције, а не у општим формулама' (Вучковић, 2011:р.129); даље, блискост између Андрића и Кјеркегора препознаје и у његовом схватању модерног човјека као 'бића у ћорсокаку, са којим је живот дошао у крајност' (Вучковић, 2011:р.131); Кјеркегор у стилу и презентацији идеја 'обележава пут од непосредно-емотивне перцепције доживљаја тескобе и резигнације' до трансценденталног оптимизма, а млади пјесник не трага за коначним рјешењима већ 'осећа тескобу личне егзистенције и варира тек могућности изласка из ње' (Вучковић, 2011:р.134); коначно, сви облици резигнације субјекта у *Ex Pontu* – меланхолија, страх и самоћа – свој коријен црпи из кјеркегоровске осјећајности (Вучковић, 2011:рр.136–139).⁶ Још ако узмемо у обзир и општи Вучковићев став о односу Андрића према Кјеркегоровој филозофији парадокса, која му је морала бити јако блиска управо због 'осетљиве и болне резигнације над властитим бићем и неком врстом меланхоличног, у духу католицизма одгајаном, медитирања над понором живота, у који се уплиће субјективни доживљај као превасходан' (Вучковић, 2011:рр.48), чини се потпуно оправданим поставити питање: због чега сви ови елементи нису препознати као кјеркегоровски темељи Андрићевог књижевног обликовања фолклорног лика Алије Ђерзелеза, а претходно се, врло зналачки, указало на иманентно јединство *Ex Pontu*, *Немира* и *Пути Алије Ђерзелеза*?

Илустрације ради, наводимо један цитат из *Или* – или који савршено осликава позицију Андрићевог Ђерзелеза: 'Када се паук баца доле са чврсте тачке у свој понор, види стално празан простор пред собом, где не може наћи чврст ослонац за ноге, ма колико се батргао. Тако пролазимо и ја; видим пред собом

⁶ Наравно, сви ови елементи код Андрића су трансформисани, што опет одговара његовом изразито зрелом поимању угледања: 'Није лоше угледати се, само човек у томе треба да зна меру и да вазда има на уму свој пут и своје опредељење. Није никаква срамота угледати се на овог или оног писца, на ово или оно дело. И Гете је то признао Еккерману. Али, још једном ћу Вам рећи, треба у прави час осетити кад се морате ослободити туђег утицаја и сами испливати на обалу' (Jandrić, 1982:р.122).

само празан простор, и што ме вуче напред, понор је који лежи иза мене. Овај живот је преокренут и ужасан да се не може издржати' (Kierkegaard, 1990:p.26). Чини се да је блискост у осјећајности, стилу и начину исказа толико изражена, да би се овај Кјеркегоров цитат могао пресадити у Андрићеву приповијетку, а да притом не изгуби ништа на својој функционалности, из простог разлога што врло сликовито исказује све елементе кјеркегоровске осјећајности претходно евидентиране у Вучковићевој анализи.

Овдје нам није намјера да претходно издвојене аспекте, који недвосмислено упућују на Кјеркегорове филозофске оквире, посебно разматрамо, из простог разлога јер су их скоро сви тумачи *Пути Алије Ђерзелеза* препознавали, иако, скоро у правилу, нису имали у виду повезницу са извориштем. Радован Вучковић, нажалост, није искористио своје сјајно запажање, али је указао на могућност разумијевања неких битних, чворишних тачака обликовања лика Алије Ђерзелеза, из перспективе кјеркегоровске иронијске филозофске концепције, гдје расправа данског филозофа *О појму ироније са сталним освртом на Сократа* представља полазну и темељну тачку промишљања.⁷

I. Проблем ироније – Кјеркегор према Хегелу

Кјеркегорова магистарска теза (тада еквивалентна докторској дисертацији), *О појму ироније са сталним освртом на Сократа*, одбрањена 1841. године, несумњиво представља један од темељних радова за разумијевање ироније. По нашем мишљењу: кључни рад за схватање функционализације сократовске ироније у књижевном тексту.

Општеприхваћено је да Кјеркегор, начелно, стоји у опозицији према Хегеловој филозофији. Овдје се нећемо посебно бавити питањем Кјеркегоровог оспоравања одређених Хегелових ставова о Сократу. Ипак, несумњиво је да Кјеркегорово поимање иронијског не може бити одвојено од Хегела, већ је с њим снажно спрегнуто, што и сам Кјеркегор директно исказује: 'Но, очигледно је да Хегел означава тачку преокрета у разумевању Сократа. Због тога ћу почети с Хегелом и завршићу с Хегелом, и с једне стране нећу обратити пажњу на његове претходнике пошто су они, уколико су нешто значили, своје потврђивање налазили у његовом схватању, а с друге стране нећу се бринути за његове настављаче, пошто њима у поређењу са Хегелом припада ипак само условна вредност' (Kierkegor, 2020:p.228).

⁷ Књига је преведена код нас тек 2020. године, што је у великој мјери искључило могућност да се иронијски аспекти књижевно-умјетничке транспозиције лика Алије Ђерзелеза покушају сагледати и из ове перспективе.

Изнесећи став да се слобода самосвијести, као израз бесконачне субјективности, огласила у Сократу и кроз њега, Хегел је Сократов принцип препознао у настојању да човјек до истине долази сам од себе, ‘да он у самом себи има да нађе шта је његова намена, шта је његова сврха, шта је крајња сврха света, шта је истинито, оно што постоји по себи и за себе’ (Hegel, 1964:p.41).⁸ Сократов метод спознаје развио се као дијалектичка форма која је природно слиједила и подржавала ту интенцију, а иронија као суштина те методе, по Хегелу, није само њен дух, него одражава слободу мислеће личности и представља слободан простор дијалошког мишљења, а ту негдје темељи се и сама филозофија, у збуњености свијести у њој самој.⁹ Сократова иронија има субјективан облик дијалектике – ‘дијалектика представља образложење ствари, иронија је на-

⁸ Иако овдје свјесно заобилазимо поимање ироније као реторичке фигуре, јер би нас то непотребно одвукло од примарне намјере рада, лако је уочити блискост у промишљању: ‘Што се тиче шала, будући да су, како се чини, од неке користи у споровима и, будући да треба, као што је Горгија с правом говорио, противникову озбиљност ниподаштавати шалом, а шалу озбиљношћу, то смо у *Поетици* рекли колико их је врста, од којих једне слободном човеку пристају, а друге не пристају, како би свако могао одабрати шалу која је у складу с његовим карактером. Иронија је ближа широкогруднијем карактеру но лакрдија, јер у првом случају човек прибегава шали и смеху ради самога себе, док у другом случају то чини због других’ (Aristotel, 2017:p.1419b). Такође, Аристотел у *Никомаховој етици* начин односа према духовитостима одређује према ‘унутарњим кретањима карактера’, гдје несумњиво ‘постоји разлика између начина шаљења слободног човека и роба, образованог и необразованог’ (Aristotel, 2003:p.89). Ако бисмо указали на неке битне тачке у одређењу феномена ироније, једно од кључних је Бергсоново, јер стоји у темељу свих каснијих теоријских ставова. Говорећи о могућностима комичке транспозиције, Анри Бергсон уочава супротност између реалног и идеалног, која се изводи или у правцу хумора (када ћемо ‘потанко описивати оно што јесте, правећи се да верујемо као да би баш тако требало да буде’), или у правцу ироније, гдје ‘ћемо истаћи оно што треба да буде, претварајући се да верујемо да је то управо оно што постоји. [...] Иронија се појачава кад се заносимо идејом о добру коју би требало остварити: зато се иронија може појачати изнутра, док не постиже на неки начин, речитост под притиском’ (Bergson, 1995:p.61). Тако, Женету преостаје да се наслони на Бергсона, и сагласи да иронија функционише као чињенична антифраза (очигледно лажна негација чињенице), а хумор као аксиолошка антифраза (антифраза вриједности), али га ипак надграђује у једној битној тачки. Наиме, док хумор, по Женету, ‘увек жели да буде шаљив’, иронија ‘нема понекад ништа шаљиво’, због чега ‘је увек полемичког карактера’ (Женет, 2002:p.216). Женет је опрезан и нема намјеру да иронију потпуно ослободи *подмијеха*, јер, потпуно исправно, сматра да је некад тешко разлучити да ли је нека досјетка иронична или хумористичка. Међутим, пребацујући тежиште на нужно *полемички карактер ироније*, чини се да проналази једну битну дистинкцију. Управо полемички карактер ироније можда је њена кључна одредница када је ријеч о функцији ироније у књижевном тексту, која је увијек спрегнута са одређеним контекстом, јер ниједан текст не може бити ироничан сам по себи.

⁹ ‘Оно чиме филозофија уопште мора да почне то је збуњеност коју она производи себе ради; у све мора да се сумња, све се претпоставке морају напустити да би се оне поново задобиле као нешто појмом произведено’ (Hegel, 1964:p.61).

рочити начин понашања особе према особи. Оно што је он тиме желео да издејствује састојало се у томе што је требало да се други изјасне, да изложи своја основна начела. И из свакога одређеног начела, или на основу његовог разлагања, он је изводио супротност онога што је дотично начело изражавало; то јест он не тврди ту супротност насупрот оном начелу или дефиницији, већ узима ту одредбу па на њој самој показује како се у њој налази њена властита супротност' (Hegel, 1964:p.54).

На основама које је поставио Хегел, свакако дијелом и полемички према њему, Кјеркегор успоставља своје разумијевање сократовске ироније које, као почетну и крајњу консеквенцу има став да је *Сократово постојање иронија*, а да његов сазнајни метод не одређује дијалектика форме питања, већ *дијалектика која полази од ироније, враћа се иронији и бива ношена иронијом* (Kjerkegor, 2020:p.133). Јер, на примјеру Платонових дијалога *Гозба*, *Федон*, *Протагора* (којима се даје примат у односу на Ксенофана) Кјеркегор дубински, детаљно пропитује Сократов метод и закључује да Сократова намјера којом се пита није спекулативна, тј. да његова намјера није да добије одговор који је испуњен и богат значењем, односно одговор који претпоставља неку пуноћу; Сократ пита 'не ради одговора, већ да би се питањем исказао привидан садржај, а потом иза себе оставила празнина', у чему се, насупрот *спекулативном* поступку, исказује *ироничан*, а у коме се управо 'испољавала Сократова нарочитост' (Kjerkegor, 2020:p.41). Или, како то већ Кјеркегор сликовито приказује: 'Попут Самсона, Сократ се хвата за стубове који носе знање, па све руши у ништа незнања' (Kjerkegor, 2020:p.45).¹⁰

Свакако да промишљања из једне овакве студије, по нама најбоље и најцјеловитије о феномену ироније, није лако обухватити на једном мјесту. Међутим, чини се да то овдје није неопходно: битно је препознати оне аспекте ироније које Кјеркегор нуди као појмовно одређујуће, а који се функционализују у правцу наше анализе. Тако, када промишља сократовску иронију у дијалогу *Гозба*, Кјеркегор издваја три њена аспекта на којима се вриједи зауставити, а који воде ка разумијевању процесуалности ироничног поступка: маска – напетост – дезинтеграција: 'Но, суштина је ироније да никада не скине маску, а с друге стране је исто толико суштинско да се маска протејски мења; [...] Забрабуњеност и тајанственост, коју она по себи има, отворено телеграфско саобраћање (иро-

¹⁰ Неке Кјеркегорове слике, написане у намјери да се иронија што пластичније представи, заиста су оригиналне и занимљиве. На примјер: 'Ироничар је вампир који је ономе који воли исцао крв и притом га расхладио, уљуљао у сан и мучио немирним сновима' (Kjerkegor, 2020:p.55). Или констатација да Сократ 'не љушти кору да би дошао до језгра, него истискује језгро' (Kjerkegor, 2020:p.50).

ничар, наиме, стално мора да буде разумљен из даљине), бесконачна симпатија коју претпоставља, пролазан али неописив тренутак разумевања који у истом моменту бива потиснут стрепњом неразумевања – све то окива неразмрсивим везама. [...] Даље, пошто је за ироничара битно да никада не изговара идеју као такву него само да је површно наговести, једном руком да узима оно што другом даје, да идеју поседује као приватно власништво, онда тај однос тиме, наравно, постаје још напетији. Тако се тихо у индивидуи развија она болест која је управо онолико иронична колико и свака друга исцрпљеност, па се индивидуа најбоље осећа када је најближа својој дезинтеграцији' (Кјеркегор, 2020: pp. 54–55). Јасно је да се Кјеркегор овдје наслања на претходно цитиран Хегелов став, али га у битном и проширује. Очигледно, иронија не постоји уколико нема *напетости* унутар самог појма који се мисли: искључивање те напетости представља свођење појма на једнозначну форму у коју се не може исказати сумња. Иронија је дијалошког карактера, претпоставља сумњу и полази од ње: иронија је у самом темељу *мишљења*, јер *мишљење* не може бити понављање, већ пропитивање општеприхваћеног и канонизованог.¹¹ Иронија је по својој природи амбивалентна: она руши и поништава, али с интенцијом да на том темељу изнова изгради и породи. Уколико нема те амбивалентности, не може се говорити о иронији, као најинтелигентнијем облику комике, јер се искључује њен коначни циљ: спознаја. Без спознаје, као крајње тачке којој иронија тежи, иронијско поимање свијета подводи се под бројне спекулативне моделе пародије и сарказма, који немају ту снагу, јер не воде ка постварењу самосвијести.

II. Иронијско обликовање lika Алије Ђерзелеза

За разумијевање иронијског поступка у грађењу lika Алије Ђерзелеза, а гдје је одражен сократски метод у правцу *маска–напетост–дезинтеграција*, како га Кјеркегор изводи у његовој суштини, нужно је непрекидно имати у виду Андрићеву ауторску позицију. Иво Андрић је мајстор књижевног поступка, несумњиво један од највећих у историји свјетске књижевности: процес иро-

¹¹ 'Зато иронија кружи, тка, али и одмах пара своје ткање, као што и Пенелопа кружи увијек парајући оно што је исткала, како би се заштитила од просаца. [...] тако и Сократу површинско кружење иронијског ткања служи да стрпљиво укаже на сунце једне дубље (позадинске) истине' (Arsović, 2012: p. 281). У критичкој рецепцији Андрића већ је препознат елемент Андрићевог наративног поступка демитологизовања Ђерзелезовог lika, у: Драгомировић, Д. (2012) Хронотоп пута и сусрета у Андрићевим приповијеткама *Пут Алије Ђерзелеза* и *Јелена, жена које нема*, *Годишњак Друштва чланова Матице српске у Републици Српској*, 2/2012, 241–256.

нијске детронизације и дезинтеграције фолклорног lika Алије Ђерзелеза то савршено показује. Дакле, овдје нам није намјера да понављамо већ изречене ставове о Андрићевој транспозицији фолклорног lika у књижевноумјетнички, нити о иронијској објективизацији. Не доводећи у сумњу до сада изречено, интенција је да се, стављањем фокуса искључиво на иронијски аспект, те инсистирајући на блискости са Кјеркегором, промишљање о приповијесци прошири у правцу разумијевања иронијског као чистог сократског манира вођења јунака до властите самосвијести: фокус је искључиво на разоткривању Андрићевог *модела* грађења lika.

На почетку приповијетке, након стварања почетног оквира и евидентирања ликова који се скупљају у хану на обали ријеке, као на већ припремљену позоришну сцену, Андрић уводи главног јунака, Алију Ђерзелеза. У том тренутку Андрићева *иронијска маска* идеално је прилагођена епској слици свијета из кога јунак израња,¹² али и потпуно потчињена њој. Јер, кад прије описа епског јунака, свог утопљеног у јуначки епски амбијент, потпуно стопљеног са коњем, као и скоро побожног страхопоштовања оних који га дочекују, Андрић изговори да је пјесма 'ишла пред њим', он врло прецизно и јасно одређује властиту почетну стваралачку позицију која нимало не одступа од фолклорне. Доводећи себе, прецизније властити однос према предмету причања на ниво усменог ствараоца и његовог односа према предмету пјевања, Андрић између себе и Ђерзелеза успоставља стваралачку дистанцу карактеристичну за фолклорни оквир. Дефинишући темељне жанровске црте епа, односно епског схватања свијета, Бахтин је ауторску оријентацију оног који изговара епску ријеч означио као оријентацију 'човека који говори о њему недоступној прошлости, поклонички став потомка. Епска реч је по свом стилу, тону, карактеру сликовности, бесконачно далеко од речи савременика о савременику, упућене савременицима [...]. И певач и слушаца, иманентни епу као жанру, налазе се у истом времену и на истом вредносном (хијерархијском) нивоу, али приказивани свет јунака налази се на сасвим другом и недостижном вредносно-временском нивоу, одвојеном епском дистанцом. Између њих посредује национално предање' (Bahtin, 1989:pp.445–446).

¹² О специфичностима фолклорног lika Алије Ђерзелеза, као и о аспектима Андрићеве књижевне трансформације, видјети: Krnjević, Hatidža, Đerzelez Alija u usmenoj tradiciji i u pripovesti Ive Andrića, u: Krnjević, H. (1980a) *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Nolit, Beograd, 165–185; Krnjević, Hatidža, Đerzelez Alija – između epskog trijumfa, u: Krnjević, H. (1980b) *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Nolit, Beograd, 186–208. Иако се ауторка практично не бави питањем ироније, ови радови су добри и врло корисни због прецизне и тачне анализе разлика и сличности између епског и Андрићевог јунака.

Стављајући на себе маску фолклорног ствараоца, те прихватајући Ђерзелезову епску *остољеност*, гдје се његов унутрашњи свијет не види већ је потпуно изједначен са вањском епском љуштуром кроз коју се не продире, већ се поклонички прихвата, Андрић у уводној слици креира максималну стваралачку дистанцу између себе и свог јунака. Потпуно је уклоњен индивидуални однос и лично гледиште, а ауторски став изједначен са колективном представом о Ђерзелезу. Ова дистанца омогућује Андрићу да створи довољан одмак од предмета свог интересовања, и под *кринком* оног који само евидентира предање о јунаку, почне да *раскринкава* његову нутрину, при чему је субјективни однос заклоњен.¹³ Андрић нема намјеру да подучава и паметује, већ у сократовском маниру показује да ‘површинско кружење иронијског ткања служи да стрпљиво укаже на сунце једне дубље (позадинске) истине. Оно што је дубоко, воли маску’ (Arsović, 2012:p.281).

У сагласности са Кјеркегоровим ставом да прави ироничар никада не скида маску, али да се она протејски мијења, постепено, наизглед и даље незаинтересовано, Андрић почиње да деформише фолклорни лик и устаљене епске обрасце, тако што јунака из епске прошлости урања у савремени животни оквир у коме идеализоване епске представе губе своју вриједност, трансформишући и властиту ауторску позицију: ‘Ако посматрате догађај на истом вредносно-временском нивоу са вама самима и вашим савременицима (па према томе, и на основу личног искуства и маште) – значи чините радикалан заокрет, прекорачујете из света епа у свет романа’ (Bahtin, 1989:p.446).

Чим раздвоји Ђерзелеза од коња, једна од битних димензија епског јунака бива одузета, јер сада се види ‘да је необично низак и здепаст и да хода споро и раскорачено као људи који нису навикли да ходе пјешнице’, та да су му руке ‘несразмјерно дуге’; у разговору је невјешт, ‘сваки час му је недостајала ријеч, као што то бива код људи од дјела, и онда би ширио своје дуге руке и кружио прецрним очима, као у кунића, у којима се није разликовала зјеница’ (Andrić, 1976:pp.10–11). Дезинтеграција почетне слике је почела: Андрић иронијски пропитује Ђерзелеза, кружи око њега, помало разбија ту недодирљиву и општеприхваћену епску љуштuru, производећи јасну *напетост* унутар самог лика, а која ће кулминирати појавом Венецијанке. У том тренутку, из те *унутрашње напетости* исказује се *амбивалентност* лика Алије Ђерзелеза, који ће код Андрића, додуше, остати *славан*, али истовремено постати *несрећан* и

¹³ Не треба испустити из вида да се Андрић овдје наслања на велику традицију у свјетској књижевности: у истом маниру велики Еразмо исписује *Похвалу Лудости*; Шекспир својим јунацима неријетко навлачи маске како би се разоткрила и спознала истина.

смјешан, вјечито разапет између своје епске херојске снаге и моћи, а опет трагичне људске неспособности и немоћи да досегне оно што је свима доступно. Занимљиво је једно Кјеркегорово размишљање о природи фолклорних јунака: 'Основна песничка снага целокупне народне књижевности испољава се, између осталог, у томе да је довољно снажна жеља њених јунака. У поређењу с тим је жеља људи нашег доба уједно грешна и досадна јер они желе што жели ближњи. Народна књижевност је потпуно свесна тога да ближњи поседује исто толико мало што она тражи као она сама. Али где њена жеља постаје грешна, она је тако вапијућа да мора потрести човека. Ту се не може ништа од трезвених прорачуна вероватноће' (Kierkegaard, 1990:p.25).

Задивљујућа је Андрићева прецизност: он врло добро зна да почетну ауторску фолклорну оријентацију не може напустити тек тако, напречац, и да је нужно колективну представу о Ђерзелезу рашчинити опет кроз визуру других ликова, с којима се стапа његов ауторски глас. Оно почетно страхопоштовање, 'пуно удивљења и поштовања', такође се *дезинтегрише*: од тренутка 'кад је сишао с коња, као с неког пиједестала, поче да се губи страх и респект, и као да се изједначио с осталима, почеше му прилазити и започињати разговор', до тога да је 'за неколико дана посве ишчезао чаробни круг око Ђерзелеза; један по један, приближавали су му се ови бјелосвјетски људи с несвјесном жељом да се с њим изједначе, или да га подреде себи' (Andrić, 1976:pp.10–11).

Иронијски, сократски оквир више је него очигледан: од почетне позиције стваралачке инфериорности према епском јунаку прво га треба *изједначити* са собом, а потом га *потчинити* како би се његова свијест отворила и учинила спремно да се у њој *породи* истина. Завршну тачку *иронијске дезинтеграције*, испровоцирану директним сусретом са недостижном љепотом Венецијанке, означава тренутак кад се Ђерзелез 'занио и, наравно, постао смјешан. Грађани и скитнице су му одмах стали прилазити с те слабе стране' (Andrić, 1976:p.10).

У Бахтиновој методологији изучавања романа смјеховно начело позиционира се као кључни елемент разарања дистанце и успостављања зоне непосредног контакта са незавршеном савременошћу, као нужна етапа у развоју научноспознајног и умјетничко-реалистичког стваралаштва: 'Управо смех уништава епску и уопште сваку хијерархијску (вредносно-удаљавајућу) дистанцу. У даљинској слици предмет не може бити смешан; он мора бити приближен да би постао смешан; [...] Смех поседује изванредну моћ да приближи предмет, он уводи предмет у зону блиског контакта где се он може непосредно опипати са свих страна, превртати, изврнути наопако, загледати од врха до подножја, [...]. Смех разгони страх и пијетет пред предметом, пред светом, чини

га предметом блиског контакта и тиме припрема његово апсолутно слободно изучавање. [...] У бити, то је детронизација, то јест управо извлачење предмета из даљинског плана, разарање епске дистанце, напад и рушење даљинског плана уопште' (Bahtin, 1989:pp.455–456). Управо у сократовском дијалогу Бахтин препознаје први жанр који је истовремено одразио рођење научног схватања и нове умјетничкопрозне романескне слике: '[...] стапање смеха, сократовске ироније, читавог система сократовских приземљавања са озбиљним, високим и први пут слободним истраживањем света, човека и људске мисли. Сократов смех (пригушен до ироније) и Сократова приземљавања (читав систем метафора и поређења преузетих из приземних сфера живота – заната, свакодневице и сл.) приближавају се и фамилијарно окрећу свету, да би га без бојазни и слободно изучавали' (Bahtin, 1989:p.458).¹⁴

Андрићев иронијски поступак овиме је окончан и заокружен, досљедно, без остатка: Кјеркегорова иронијска основа ишчитана из сократовског дијалога, *маска – напетост – дезинтеграција*, савршено је функционализована у правцу разарања епске дистанце. Сада, када је Ђерзелезова епска љуштура разбијена; када његова доминантна ослоњеност узмиче пред аналитичким, проницљивим, истраживачким погледом, који има интенцију да продре унутра и на површину изнесе ону најдубљу и најскривенију, чини се и најболнију, егзистенцијалну тајну; када су оквири епског поимања свијета поништени реалношћу која не трпи узвишено; Андрић увјерљиво потврђује своју изборену стваралачку књижевноумјетничку оријентацију у наредна два дијела приче, слободно се крећући кроз лавиринте Ђерзелезове свијести. Без обзира што ће Ђерзелез начелно и даље носити епску ауру типичну за усмену предају, у наставку Ан-

¹⁴ Иако не узима директно у разматрање теоријске аспекте ироније, све што Бахтин успоставља као принципе свог критичког система води ка *иронијском схватању свијета*, онако како га је Сократ утемељио, а Хегел и Кјеркегор препознали и експлицирали. Јер, карневалски поглед на свијет, као једна од кључних премиса Бахтиновог књижевнотеоријског концепта, био је „супротан свему што је готово и завршено, свему што је тежило да буде окамењено и вечно, тражећи израз у динамичним и променљивим ('протејским') живим и игривим формама. Све форме и симболи карневалског језика прожети су патосом промена и обнове, као и сазнањем о веселој релативности владајућих истина и моћи“ (Bahtin, 1978:p.18). Такође, бавећи се жанровским карактеристикама романа Достојевског, које, по њему, полази од карневалске развојне линије, Бахтин анализу усмјерава ка *сократовском дијалогу* који, по њему, има карневалску основу: „Само Сократово откриће дијалогске природе мисли и истине претпоставља карневалску фамилијаризацију односа између људи који су ступили у дијалог, и укидање свих дистанци међу њима; још више, оно претпоставља фамилијаризацију односа према самом предмету мисли, ма колико он био висок и значајан, и према самој истини“ (Bahtin, 1967:p.197). На темељу оваквог разумијевања, Бахтин не оклијева да *сократовску иронију* означи као *редуковани карневалски смијех*.

дрићеве приче треба га посматрати искључиво као *књижевног јунака*, јер једном изречена истина о *славном и смијешном* јунаку, до које се дошло поступком иронијске дезинтеграције, више се не може поништити успостављањем нове епске дистанце. У рецепцији читаоца, који је, посљедично, наслањајући се на промјену Андрићевог ауторског става, изашао из позиције фолклорног слушаоца и поклоничког прихватања истине као чињеничног факта, иронијска детронизација Алије Ђерзелеза и истина која из ње произилази нужно заклања уводну, засљепљујућу епску слику јунака. Читалац је сада већ припремљен за сусрете са Земком и Катинком: јасно је да у Ђерзелезу обитава нешто много снажније и јаче од његове епске снаге и моћи, што не може да побиједи, нити да му се опхрва. Различит ситуацијски оквир суштински не може утицати на промјену ауторске позиције, нити читалачког односа према лику: све је успостављено и дефинисано у првом дијелу приче. Касније се само варира већ *раскринкана* Ђерзелезова трагикомична личност, чија је судбина да остане *несрећан, славан и смијешан*, сâм 'са својим смијешним гњевом и сувишном снагом'. Завршна слика код Јекатерине, једине до које 'се иде право', показује до које границе је Андрић спреман да 'гурне' свог јунака и колика је супротност између уводне и тренутне стваралачке перспективе, односно између улазне и излазне слике Алије Ђерзелеза. Док му је глава положена у Јекатеринино крило и док га она милује, Ђерзелез као да сабира властито биће у неразмрсив чвор: 'И још се једном јави мисао с којом је сто пута заспао, нејасна, никад докраја домишљена, а увредљива и јадна мисао: зашто је пут до жене тако вијугав и тајан, и зашто он са својом славом и снагом не може да га пређе, а прелазе га сви гори од њега? Сви, само он, у силној и смијешној страсти, цио свој вијек пружа руке као у сну. Шта жене траже?' (Andrić, 1976:p.32).

Умјесто снажног епског јунака који *дјела*, и у том дјелању сажима смисао властите егзистенције, на крају преостаје слаби и збуњени човјек који *мисли*, а управо овај тренутак искрене запитаности над самим собом и треба прихватити као мучан и тежак почетни корак досезања властите самоспознаје.

Управо то је оно чему иронијска дезинтеграција коначно и смјера.

Извлачећи свог јунака из затвореног и недодирљивог епског простора, те проводећи у правом сократовском маниру процес иронијске детронизације, Андрић бриљантно и увјерљиво изграђује слику *модерног човјека*, чија борба се, умјесто према вани, усмјерава унутра и води у оквиру властите самосвијести, као тешко разрјешив скуп сумњи, питања и недоумица.

Извори

1. Andrić, I. (1976) Put Alije Đerzeleza, u: Andrić, I. (1976) *Znakovi*. Sabrana djela Ive Andrića, knjiga osma, Svjetlost – Mladost, Sarajevo.

Литература

1. Вучковић, Р. (2011) *Велика синтеза*. Ниш, Београд, Алтера, Београд – Филозофски факултет.
2. Драгомировић, Д. (2012) Хронотоп пута и сусрета у Андрићевим приповијеткама *Пут Алије Ђерзелеза и Јелена, жена које нема, Годишњак Друштва чланова Матице српске у Републици Српској*, 2/2012, 241–256.
3. Aristotel (2003) *Nikomahova etika*. Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
4. Aristotel (2017) *Retorika*. Beograd, Štampar Makarije.
5. Arsović, Z. (2012) *Sokrat: melodija filozofije*, Beograd, Fedon.
6. Bahtin, M. (1967) *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd, Nolit.
7. Bahtin, M. (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd, Nolit.
8. Bahtin, M. (1989) *O romanu*. Nolit, Beograd.
9. Bergson, A. (1995) *Smeh*. Beograd, Lapis.
10. Ženet, Ž. (2002) *Figure V*. Novi Sad, Svetovi.
11. Jandrić, Lj. (1982) *Sa Ivom Andrićem*. Sarajevo, Svjetlost.
12. Karaulac, M. (1980) *Rani Andrić*. Beograd, Prosveta – Sarajevo, Beograd, Svjetlost.
13. Kierkegaard, S. (1990) *Ili – ili*. Sarajevo, Svjetlost.
14. Kjerkegor, S. (2020) *O pojmu ironije sa stalnim osvrtom na Sokrata*. Beograd, Dereta.
15. Krnjević, H. (1980) Đerzelez Alija u usmenoj tradiciji i u pripoveci Ive Andrića. U: Krnjević, H. (1980) *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd, Nolit, pp. 165–185.
16. Krnjević, H. (1980) Đerzelez Alija – između epskog trijumfa. U: Krnjević, H. (1980) *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd, Nolit, pp. 186–208.
17. Hegel, G. V. F. (1964) *Istorija filozofije* 2. Beograd, Kultura.

Igor M. Simanovic
University of Banja Luka
Fakulty of Philology

ANDRIĆ AND KIERKEGAARD: THE IRONICAL
FORMATION OF THE CHARACTER OF ALIJA ĐERZELEZ
(WITH CONSTANT REFERENCE TO SOCRATES)

Summary

This paper analyzes Andrić's early short story *The Journey of Alija Đerzelez* (1920) from the perspective of the philosophical framework of the Danish philosopher Søren Kierkegaard, who is often considered one of the significant influences that, to some extent, shaped the formation of his literary corpus. Given that this influence has primarily been recognized and demonstrated in Andrić's poetry collections (such as *Ex Ponto*, *Nemiri*), which the author himself emphasized as an indisputable fact, the aim here is to extend this connection with Kierkegaard to his prose debut, which effectively revealed and anticipated Andrić's immense creative potential. Specifically, the ironic transposition of the folkloric character Alija Đerzelez is based on Kierkegaard's seminal work *On the Concept of Irony* (with constant reference to Socrates), while also not overlooking *Either/Or*. Therefore, the focus is not on mechanically imposing Kierkegaard's philosophy onto Andrić's text, but rather, in the manner of proper comparative studies, to facilitate a broader understanding of the relationship between the two thinkers, connected by their very similar ways of expressing their own vision of the world and human existence within it, which ultimately resulted in a remarkable literary hero.

► **Keywords:** Irony, Socrates, Ivo Andrić, Søren Kierkegaard, Alija Đerzelez, mask, tension, disintegration.

References

1. Aristotel (2003) *Nikomahova etika*. Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
2. Aristotel (2017) *Retorika*. Beograd, Štampar Makarije.
3. Arsović, Z. (2012) *Sokrat: melodija filozofije*, Beograd, Fedon.
4. Bahtin, M. (1967) *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd, Nolit.
5. Bahtin, M. (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd, Nolit.
6. Bahtin, M. (1989) *O romanu*. Beograd, Nolit.
7. Bergson, A. (1995) *Smeħ*. Beograd, Lapis.

8. Dragomirović, D. (2012) Hronotop puta i susreta u Andrićevim pripovijetkama *Put Alije Đerzeleza i Jelena, žena koje nema*, *Godišnjak Društva članova Matice srpske u Republici Srpskoj*, 2/2012, 241–256.
9. Hegel, G. V. F. (1964) *Istorija filozofije* 2. Beograd, Kultura.
10. Jandrić, Lj. (1982) *Sa Ivom Andrićem*. Sarajevo, Svjetlost.
11. Karaulac, M. (1980) *Rani Andrić*. Beograd, Prosveta – Sarajevo, Beograd, Svjetlost.
12. Kierkegaard, S. (1990) *Ili – ili*. Sarajevo, Svjetlost.
13. Kjerkegor, S. (2020) *O pojmu ironije sa stalnim osvrtnom na Sokrata*. Beograd, Dereta.
14. Krnjević, H. (1980) Đerzelez Alija u usmenoj tradiciji i u pripoveci Ive Andrića. U: Krnjević, H. (1980) *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd, Nolit, pp. 165–185.
15. Krnjević, H. (1980) Đerzelez Alija – između epskog trijumfa. U: Krnjević, H. (1980) *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd, Nolit, pp. 186–208.
16. Vučković, R. (2011) *Velika sinteza*. Altera, Beograd – Filozofski fakultet, Niš, Beograd.
17. Ženet, Ž. (2002) *Figure V*. Novi Sad, Svetovi.

Преузето: 27. 8. 2025.
Корекције: 16. 9. 2025.
Прихваћено: 17. 11. 2025.