

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

V 2014 9



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Сузана Р. Лаловић
 Универзитет у Источном Сарајеву
 Педагошки факултет у Бијељини

УДК 821.163.41.09
 DOI 10.7251/fil14092051

АЛИЈА ЂЕРЗЕЛЕЗ У СВЈЕТЛУ КАРНЕВАЛА

Апстракт: У раду се разматра приповијетка Пут Алије Ђерзелеза у свјетлу теорија о хумору Михаила Бахтина, Луиђија Пирандела и Александра Бошковића. Као доминантни план књижевне структуре посредством којег је хуморно остварено у приповијецу издваја се лик Алије Ђерзелеза. У његовој физичкој карактеризацији доминира гротеска, а стварање атмосфере као подлоге за изградњу лика у знаку је карневализујуће ослобођене свијести и дијалошког општења који доводе до демитизације јунака, подвргавајући га прво амбивалентном карневалском смијеху, а затим и рефлексиви о његовим узроцима.

Кључне ријечи: Алија Ђерзелез, теорије о хумору, карневализација, смијех.

1. Увод

Прва „права“¹ приповијетка коју је Иво Андрић објавио била је *Пут Алије Ђерзелеза* (1920). О њој је у нашим критикама много говорено и углавном су сва разматрања ишла за оцјеном да емоције у приповијецу осцилирају између трагике и комике, то јест да је јунак представљен трагикомично, а да главни удио у стварању таквог утиска има гротеска. Приповијетка је композиционо састављена из три симетрична дијела – *Ђерзелез у хану*, *Ђерзелез на путу* и *Ђерзелез у Сарајеву* – и они представљају три градацкијска акта Ђерзелезове узалудне потраге и пада. У првом дијелу приповијетке недостижни идеал жене оличен је у младој Венецијанки, жени која ни по чему не одговара Ђерзелезу, у другом дијелу

његов пад је додатно појачан тиме што му се и пут до обичне Циганке затвара, да би у трећем, послје неуспјеха и с „кауркињом“ Катинком, завршио у постели једине жене до које се „иде равно“, сарајевске проститутке Јекатерине.

Грађу за ову причу Андрић је нашао у епским народним пјесмама и легендама, које у митском свјетлу приказују Ђерзелеза, углавном као неустрашива и повремено својеглава јунака.² Типолошко одређење ове приповијетке, ако за

² У народним пјесмама Ђерзелез је приказан како на коњу прескаче Дрину, како у незнању дијели мегдан с Марком Краљевићем и побратими се с њим, како убија сестру само због поноса и јуначког имена, како болује рањен. Пјесме о Алији Ђерзелезу објављене су углавном у оквиру друге књиге Вукових пјесам под редним бројевима 91, 92. и једна у четвртој књизи под редним бројем 59, у Милутиновићевој збирци (104, 148, 149) и у првој збирци Косте Хермана под бројевима 1, 4, 8. По мишљењу Хатице Крњевић (1980), предлог за Андрићевог Ђерзелеза највјероватније су биле легенде и пјесме које је сакупио Коста Херман. Занимљив детаљ представља то што је у једној од ових легенди Ђерзелез приказан као коњушар Гази Хусрефбега, који је млад али ћелав, због чега силно пати (види Крњевић 1980: 175–177).

¹ Постоји неколицина Андрићевих прозних текстова објављених прије *Пути Алије Ђерзелеза* које је критика, углавном, означавала пјесмама у прози, као што су *Поподне*, *Жена од слонове кости*, *Прича из Јапана*, итд. Ипак, језгро нарративности које је видљиво и у таквим остварењима било је оправдање Жанети Ђукић Перишић да их уврсти у издање *Сабраних приповедака* Ива Андрића (2008).

полазиште имамо тезу да је фолклорна књижевна традиција литерарна традиција, односно да је Андрић пошао од познатог књижевног предлошка, може бити и пародија,³ јер је свако мијењање и преиначавање основе какво је начинио и Андрић управо то.

С овом приповијетком Андрић се нашао на истим полазиштима као и Томас Ман – „да се митско може изразити хумором“ (Копман 1996: 68), односно да се легенда може приближити и критички освијетлити увођењем реалистичке подлоге у којој карневализујућа⁴ потка представља основ преко којег се сагледава главни јунак, а посредно и целокупан систем вриједности и кодекс понашања чији је он носилац. Андрићев Ђерзелез је из легендарног свијета задржао свој изглед и поимање стварности, а донекле и начин понашања, али сада је то у потпуној опреци са спољашњим свијетом и јунаковим стремљењима, не више херојским, већ дубоко људским. Овдје се, према томе, први пут појављује лик Алије Ђерзелеза готово потпуно ослобођен од предања, његова изградња се ослања на искуство и слободно измишљање. Сам наслов приповијетке је, такође, могуће сагледати у хумористичко-пародијском кључу ако се има на уму да је јунак из завршеног епско-легендарног свијета у којем хронотоп пута подразумева догађаје чија сврха је усмјерена на опште добро – ослобађање, освајање – пребачен у свијет непосредне реалности, а његов пут је интимистичка потрага човјека за испуњењем.

Спуштање, приземљавање и очовјечење епског јунака постигнуто је најприје обликовањем хумористичког карактера Алије Ђерзелеза, које се у овој

приповијетци заснива на типском полазишту „дертлија“, „севдалија“.⁵ Све акције главног протагонисте усмјерене су на задовољење великог нагона усамљеног човјека за љепотом и љубављу,⁶ а карневализујућа маса има функцију медијатора који ту црту демаскира.

Комично произлази из диспропорције у изгледу јунака и његових жеља и објеката на које су те жеље усмјерене. Тиме се наглашава карикатурално-типична црта Ђерзелезовог карактера, која бива подвргнута подсмјеху масе.

⁵ Владимир Дворниковић је у књизи *Карактерологија Југословена* (1939), између осталог, посветио нарочиту пажњу изучавању поријекла и тонова осјећајности човјека балканског простора. У дијелу књиге насловљеном *Психологија севдаха, дерта и жалбе – Југословенска туга* он каже: „Сам еротизам као један од свеопштих и најдубљих животних нагона не представља још никакву карактерну и психичку особину, али значајем и зрачењем својим у обиму целокупног душевног живота он постаје карактерном, боље карактерогеном особином“ (Дворниковић 1939: 384). Дворниковић сматра да је музика најпотпунији израз човјекових осјећања, а да је основни музички израз балканског мелоса севдалинка, следствено томе он закључује да је и темперамент тог човјека темперамент севдаха, да управо он испољава право човјека ових простора, онаквог какав је. Аутор даље запажа да тај темперамент (темперамент севдаха) има два „психолошка нагласка, динамички, чезнутљиви, страстан. Севдах, – и пасивни, резонантни: жал, жалба, дерт, туга“.

⁶ На више мјеста Андрић наглашава ову Ђерзелезову црту, а нарочито је она упечатљива у епизоди са Земком, када он, видјевши је, губи сваку присебност: „Ђерзелез сједи и гледа, топи се и шири руке – збогом памети! – понижело га весеље и љепота и оне димије од џамбаса што лепршају као барјак и мијешају се са врховима борова и с ведрим небом. Као да се његовој жалости прохтјело да се сва одједном прометне у обијест и весеље“ (Андрић 2008: 18). Такође, то је истакнуто и ауторским коментаром о Ђерзелезовом „заборављању себе“ у трећем дијелу приповијетке када он угледа Катинку: „Као и увијек кад би угледао женску љепоту, он изгуби у тили час сваки рачун о времену и истинским односима, и свако разумијевање за стварност која раставља људе једне од других“ (Исто: 20).

³ „Пародирање је стварање *детронизираних двојника*, заправо исти 'свет окренут наопачке'“ (Бахтин 2000: 116).

⁴ „Транспоновање карневала на језик литературе ми и називамо њеном карневализацијом“ (Бахтин 2000: 11).

Епска потка само још снажније потцртава несклад с лирском димензијом Берзелезовог лика, он се објављује као декомпоновано биће изложено подсмјеху пука који више не препознаје и не сматра релевантним правила епског постојања. Због тога Берзелез дјелује ексцентрично и анахроно с тачке гледишта карневализујуће стварности.

Специфичан хумор који налазимо у овој приповиједи ишчитава се пак из међуодноса различитих елемената који доводе до дијалогског општења на нивоу приче – у првом реду подразумијеваног епског кодекса и система вриједности чији је носилац главни протагониста, карневализујуће подлоге у којој се сагледавају његове акције и приповједачевог става који карактерише дух супериорне симпатије да иза сваког Берзелезовог поступка тражи човјека као мјеру ствари.

Хумор у овој приповиједи анализирамо имајући у виду теорије Михаила Бахтина, Луиђија Пирандела и Александра Бошковића. Заједничко овим теоријама је то што хумору приписују квалитете као што су амбивалентност и контемплативност, а посљедње двије и емоционално исходиште, док смјех хуморизма сматрају најредукованијим обликом смјешног који у својој бити носи прије свега „деконструктивно-продуктивну функцију“ (Перишић 2010: 133).

2. Пирандело, Бахтин и Бошковић о хумору

Луиђи Пирандело⁷ износи поставку да се трагично и комично међусобно прожимају у хуморизму, те да се може

⁷ У свом чувеном есеју *Хуморизам* (1908) Пирандело покушава повезати комично и хумор једним заједничким термином, којим је овај есеј и насловио. Ипак, он истиче да је комично – запажање противног, док је хумор – *скоро-ла-осјећање* противног које долази послјеге рефлексије о узроку смјешног несклада (Пирандело 1963).

говорити о некој врсти катарзе путем смјеха хуморизма у којем се називу и „болна страна весеља, и смјешна страна људске боли“ (Пирандело 1963: 17). По његовим ријечима, хуморизам је једини начин да се савладају несводљиви елементи неке грађе и учине кохерентним. Због ове особине смјех хуморизма има субверзивну и подривалачку функцију да „разлаже, демистифицира, другим ријечима – да де-конструира, да стргне маску, да збаци реторичку одору“ (Роић 1989: 135).

Иако директно не употребљава термин хумор, Бахтин⁸ у карневалском смјеху⁹ налази готово истовјетне особине које подразумијевамо под смјехом хуморизма. Према Бахтину, једна од основних одлика карневала¹⁰ јесте при-

⁸ Своје основне ставове о смјеху и његовој улози у историји културе Бахтин је најдоследније изнио у књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* (1978). Он сматра да је смјеховно виђење свијета подједнако важно колико и озбиљан поглед, ако не и важније, јер кроз смјех се тај свијет преиспитује: „Смех има дубоко значење погледа на свет, он је један од најбитнијих облика истине о свету у његовој свеукупности, о историји, о човеку; он је посебно универзално гледање на свет, које види свет друкчије, али не мање (ако не и више) битно но *озбиљност*“ (Бахтин 1987: 80).

⁹ Захваљујући својој амбивалентности, смјех прочишћава свијет од „догматизма, једностраности, окошталости, од фанатизма и категоричности, од елемената страха и застрашивања, од дидактичности, од наивности и илузија, од рђаве једностраности и једнозначности, од глупе бучности“ (Исто: 138).

¹⁰ Иако није баш у потпуности одређено, највероватнија претпоставка је да ријеч карневал потиче од латинских ријечи *carnem levare* или *carnelevarium*, што би у преводу значило „одстранити месо“ или „лишити се меса“ („Carnival“, *Encyclopedia Britannica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/96363/Carnival>, 23. 6. 2013). Сматра се да је Италија колијевка карневала и да он свој настанак дугује хришћанству, мада неки подаци указују на то да је карневал постојао и у вријеме паганске религиозности у виду римских сатурналија и баханалија које су у вези с грчким дионизијским свечаностима. Углавном је везиван за

суство смијеха који је „дубоко контем- плативан и универзалан“ (2000: 116), а сам карневал се дефинише као вид универзалне народне слободе којим је изражено народно супротстављање важећем, официјелном свијету с његовим правилима, нормама и хијерархијом.¹¹

Свијет карневала захтијева и карневалска правила, а то су: „специфична празничност без страхопоштовања, потпуно ослобађање од озбиљности, атмосфера једнакости, слободе и фамилијарности, смисао погледа на свет својствен непристојностима, лакрдијашка устоличења – свргнућа, весели карневалски ратови и туче, пародијски диспути, повезаност кржаве кавге с порођајем, афирмативне клетве“ (Бахтин 1987: 271).

Дефинишући хумор као емоцију која представља један од начина прихватања живота са свим парадоксима и неправилностима и неку врсту компромиса са стварношћу,¹² Бошковић у хумор уврштава и негативна осјећања, која се увиђају, али успијевају потиснути, те у први план излази хуморно осјећање попут игре, ослобођено

средњи вијек и подразумијева слављење живота пред скори пост.

¹¹ У вези с оваквом концепцијом смијеха и карневала стоји и Бахтинова концепција непрестаног и незавршеног дијалога који се стално одвија. С тим у вези, Бахтин у науку уводи још један појам, а то је полифонија. Полифонија или „говорна разноликост романа“ односи се на вишегласје као основну одлику језика и дискурса. Он сматра да је све непрестано у дијалогу, а да се на фону те непрестане полифонијске дијалогичности смијех јавља као опрека свему дефинитивном и завршеном. Карневал и хумор воде ка полифонији, односно одликује их полифонична концепција истине. Полифонија се у карневалу остварује тако што је карневал сам по себи свијет у свијету. Све оне су ту у карневалу ради преиспитивања истине.

¹² „Нешто је грешка, али се плашим и не могу да се дистанцирам – овај став води до беса и негативних емоција; нешто је грешка, али могу да се дистанцирам – овај став води до хумора и естетског разумевања.“ (Бошковић 2006: 75).

сврсисходности и утилитарности. Зато Бошковић у хумор укључује и гротеску, као најредукованији облик хуморног, који омогућава сагледавање неке појаве из њених контрадикторних аспеката, што истовремено значи да с гротескним хумор постаје прихватање негативних емоција.¹³

3. Карневализација и Ђерзелез

Гротескно је у приповједну структуру Пута Алије Ђерзелеза уклопљено посредством карневала, а Андрићу је послужило као тематска метафора за конфузију, дезинтеграцију, страх и губитак перспективе који настају рушењем цјеловитости митског свијета и јуначког кодекса понашања. Нарочито је у овом смислу ефектан други дио приче, у којем је, убацивањем епизоде с браћом Морић, Андрић спојио три историјска тренутка у једној тачки приповједног времена, при чему је позиција приповједача једнака дјечјој перспективи, у којој се свијет мјери према себи, а која је својствена и правом хуморизму. Из ове перспективе легендарни ликови објављују се само као обични смртници, без епског ореола и пијетета.

Први дио приповијетке – Ђерзелез у хану – за локус збивања има мали хан¹⁴

¹³ Бошковић као примјер наводи следеће искуство: „Ово је ужасна сцена или такав контраст боја и предмета да изазива језу, али ћу допустити да то искуство доживим“ (2006: 645).

¹⁴ Говорећи о мјесту на којем се карневал најприродније могао упражњавати, Бахтин наводи: „Централна арена могао је да буде само трг, јер је карневал по својој идеји *општенародан* и *универзалан*, у фамилијарном контакту треба да учествују сви“ (Бахтин 2002: 123), али затим додаје да се усљед промјена у друштву мијењало и мјесто карневализације: „И друга места радње (наравно, сижејно и реално мотивисани), уколико само могу бити места сусрета и контакта разних људи – улице, таверне, цесте, купатила, бродске палубе и сл. – добивају допунско карневалско-тржно осмишљење (узасав натурализам с којим су приказани; универзална карневалска симболика не плаши се никаквог натурализма)“ (Исто: 123).

код вишеградске ћуприје. У хану је доста путника, разноликог свијета. Свако од њих кренуо је вођен својим путем и властитим пословима, а зауставила их је градња моста и чекање да се путеви оправе. Андрић нам прво слика атмосферу у хану, стварајући карневализујућу подлогу за увођење главног протагонисте. Разнолику „чељад која су запела на свом путу“ (Андрић 2008: 15)¹⁵ чине арачлије, крешевски фратри, грчки калуђер, Венецијанци с лијепом, младом женом, Србин из Пљеваља са сином, Арнаути, „један сумњиви индивидуум који се казује хоца из Бихаћа“ (15), један Мостарац и један Фочак који продаје ножеве, те мноштво Цигана. Карневалска атмосфера додатно је потенцирана чулним и аудитивним сликама које треба да појачају утисак веселе карневалске распуштености и растуће чулности – „Цио је хан заударо шталама и браветином, јер су се у дну авлије сваки дан клали овнови, а коже им се сушиле, разапете по зидовима“ (15). Ухваћен у тренутку докности када се заборавља на официјелну страну живота и када попуштају разумске стеге, разнолики свијет се препушта нагонској страни живота – „повоздан се чује само шала, смијех пљесак, глас шаргије, дефа или зурне, роктање и цика путене и беспослене чељади“. (15) Затим се у овако изграђену атмосферу уводи Берзелез. У посебном пасусу, једноставном обавјештајном реченицом – „Међу посљедњима је стигао Берзелез“ (15) – Андрић завршава уводни дио приповијетке.

Берзелез се, међутим, разликује од остатка свијета у хану, има квалитет више у односу на остале – „Пјесма је ишла пред њим“ (15). У објективну, карневализовану стварност, бива убачен јунак из народне легенде. Берзелез до-

лази легендарно, а дочекује га ћутање „пуно удивљења и поштовања“ (15).

У првој слици Берзелезовог доласка у хан легендарни ореол јунаков још увијек бива нетакнут. Он, крвавих очију, јаше раванлуком на бијелу коњу, сав у златном чевкену. Прве знакове јунакове детронизације с митских висина и благе карикатуралности јунаковог изгледа која нагиње ка гротесци назначене су у симболичној слици Берзелезовог силаска с коња: „Кад сјаха и пође према капији видјело се да је необично низак и здепаст и да хода споро и раскорачено као људи који нису навикли да ходе пјешице. Руке су му биле несразмјерно дуге“¹⁶ (15). У првој слици имамо легендарног јунака, у другој само обичног човјека. Ратник и коњ чине јединствен идентитет, силаском с коња тај идентитет бива нарушен.

Берзелезова деградација проведена је даље у смиреном реалистичком маниру. Андрић карикира његов карактер стављајући га у ситуације којима је као епски јунак потпуно невичан и рушећи сваку дистанцу између јунака и карневализујуће масе. Укидајући социјално-хијерархијске баријере између Берзелеза и оних који га окружују, писац укида и страх и респект према јунаку. „Сад кад је сишао са 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“ (15), митски ореол бива нарушен, Берзелез бива спуштен у раван стварности, његова јуначка мјера бива сведена на људску. Берзелез радо разго-

¹⁵ Сви цитати из приповијетке у даљем тексту узети су из књиге *Сабране приповетке* (2008) Иве Андрића, коју је приредила Жанета Ђукић Перишић.

¹⁶ „Комика није скривена у физичкој нити у духовној природи човјековој, већ у оном њиховом међусобном односу у коме физичка појава показује недостатке духовне природе. Када њихова спољашњост на извјестан начин изражава њихову суштину. Одатле се може извући закључак да је смех казна природе за инфериорност која је дубоко запретана у бићу човека, да би изненада била откривена.“ (Проп 1984: 35).

вара, али је у говору невјешт и наноси на арнаутски. Епски јунак је створен за акцију, не за причу, његову недораслост ситуацији Андрић дочарава између осталог и тиме што стално инсистира на његовој немогућности да се изрази ријечима и искаже кроз причу. Кад би му недостајала ријеч у говору, „ширио би своје дуге руке и кружио прецрним очима, као у кунића“ (15), свакога часа се у говору помагао рукама, његова прича о љубави је муцава, нејасна и смијешна, а Фочаку, који ће и удесити читаву лакрдију с њим, уноси се у лице, „казујући више рукама него ријечима“ (16).

У таквој атмосфери опште фамилијаризације (митски јунак с људима пије, једе, пјева и коцка се) за неколико дана посве ишчезава заштитни епски ореол око Ђерзелеза, „један по један приближавали су му се ови бјелосвјетски људи са жељом да се с њиме изједначе или да га подреде себи“ (15).

Прве знакове смијеха налазимо у слици када Ђерзелез први пут угледа Венецијанку, постигнуто је то представљањем његове немуште, исконске гестикулације – ударање руком по колџу уз кашаљ и занесено узвикивање „Аман“, које бива употпуњено ауторским коментаром „Ђерзелез се занио и, наравно, постао смијешан“ (15). У потпуности сачињен по епском обрасцу, Ђерзелез не зна за претварања својствена остатку његовог друштва. Показавши своју, људску, нагонску страну, своју слабост у друштву с другима, Ђерзелез постаје предмет њиховог исмијавања. Гротескно, карневалско, тјелесно, којим се на спољашњи план пресликава интензитет унутрашњих преживљавања, постиже се и сталним описима Ђерзелезових физиолошких процеса: „Распао се и ознојио, па сједи међу мјештанском момчади и ханским гостима, пред њим сир и ракија; они се смјењују, одлазе и долазе, а он без престанка пије, наређује и пјева, криво и ниско, својим

тешким и предубоким гласом“ (15–16). Како расте пијана атмосфера проткана музиком и пјесма споља, тако расте и Ђерзелезова страст изнутра. Са сваким гутљајем пића, сваким прогутаним залогајем и сваком проговореном ријечју Ђерзелез све више пада у занос, али и у очима свјетине око њега – „Алчаци се ругају с њим без имало страха и обзира (...), а Ђерзелезу се чини да му душу вуче и да ће, сад на, издахнути од превелике снаге или превелике слабости“ (16).

Ускоро се сав хан тресе од смијеха, а шала са Ђерзелезом и његово потпуно срозавање достиже кулминацију у лакрдији коју му приређују Фочак и Мостарцац, а која је сасвим уређена по карневалском обрасцу (елементи усточицења – свргнућа, весели мегдан, поруга кроз похвалу, непристојности). Ђерзелезова опсесија је у потпуности прочитана, на Мостарчев приједлог да се јабука баца, па ко је прије дохвати онога и дјевојка, Ђерзелез као човјек од акције, који живи док се за нешто бори, одмах прихвата: „одмах ђипи на ноге, омахну око себе спреман да се бије, да трчи или баца камена, не знајући више шта ради ни зашто ради и сав пресрећан да је дошао час кад ће снага да проговори“ (16). Хуморни несразмјер произлази из несклада између циља којем се тежи, а то је љубав (макар и она тјелесна) оличена у њежном тијелу Венецијанке, „танке Влахиње у широкој хаљини од зелена сомота с малом главом изнад оковратника од крзна“ (18), и средства којим се тај циљ покушава достићи, а то је груба сила. Епском Ђерзелезу, физички нескладном, невичном у говору и пјевању, ненавикнутом на хипокризију и ласкање, она једино и преостаје. Тај хуморни несклад поентиран је симболом Ђерзелезове љубави – на дирек бива објешена о конач увела црвена јабука. У општем веселу јунак губи сваку мјеру и бива лутак на конопцу којег покреће унутрашња ватра, а управља злурада руља. Подру-

гљиво се гуркајући, свјетина се припрема да гледа Берзелезов мегдан – општу комедију. Овдје срећемо и неке преваходно реалистичке моменте хумористичког приказивања: Фочак засукује рукаве опонашајући Берзелезов наступ, а „Берзелез се раскопчао и главу повекао чеврмом, па дошао још здепастији и мањи“ (16). Даље на снази имамо пародизацију Берзелезових јуначких карактеристика, постигнуту употребом језичких форми преузетих из јуначке пјесме: „Лети Берзелез као крилат, а Фочак се након два-три корака зауставио и тапће ногама на мјесту, као кад варамо дјецу и трчимо тобоже за њима. Берзелез трчи као да земљу не дира, Фочак тапше рукама, а гледаоци се савијају од смијеха. Пљесак, вриска и смијех. – Ха, Берзелезе! – Ачкосум, магарче! – Ха, потеци, Берзелезе, соколе! – Аферим, кењчино!“ (16).

Андрић је Берзелезу одузео гипкост мисли и говора, али му је оставио епску снагу.¹⁷ Епски јунак узима дио истине за цијелу истину и покушава да живи по њој, тако нам дјелује гротескно, а истина коју је прихватио показује се као лаж – он носи у себи епски систем вриједности и сматра да му као јунаку припада најбоље, а баш због тога испада смијешан. Несклад између изгледа и идеје о себи овдје је основни извор смијеха. Идући за Проповом класификацијом, ову врсту хумора назваћемо подсмјешљивим смијехом, који се јавља увијек када физичко начело заклони духовно.¹⁸

¹⁷ „Гледајући тај прозор, затворен, хладан и загометан, као женски поглед и људско срце, диже се у њему свом снагом већ заборављен гњев и јад; и у безумном прохтјеву да убија и вријеђа, па ма кога, он диже руку с длакавом шаком пут тога прозора и махну њом, растварајући пеницу као да баца клетву. – Кучко! Кучко!“ (17).

¹⁸ Проп ту наводи примјер Гогољевих трбоња и истиче да је једна од основних особина Гогољевог стила умјерена употреба изражајних средстава комике: „Гогољеве трбоње нису исувише дебели, што не слаби, већ, напротив, појачава комични ефекат“ (1984: 43).

„Даљина и одстојање“ (16) отријезнили су Берзелеза. Мрк и тежак док се ваља према њима, он „бијесно и неодољиво зажеље кауркињу, да је види, да је има, да зна на чему је, или иначе да побије и поломи све око себе“ (16). Међутим, врата за женом се затварају, чује се кључ, а Берзелез је поражен и схвата то.

У другом дијелу приповијетке налазимо већ начетог, ћутљивог и немирног Берзелеза, „и што је ријетко бивало, Берзелез није могао да једе!“ (18). Помало уморан и замишљен, он не може да схвати нити да прихвати да га Венецијанка није хтјела. Разлоге налази изван себе, помишља да није могла због различите вјере, а разлог свог превеликог заноса види опет у њеној кривици, јер га је изазивала и није се покрила. У том смислу битна је епизода с калуђером од кога тражи потврду својих слутњи. Ова епизода уједно представља успоравање у карневализујућем поступку, извјесни застој, гдје се ствари враћају на уобичајени хијерархијски поредак. То је потенцирано калуђеровим зазором од необичног путника, а у овој епизоди јаче је потцртана Берзелезова типска црта, замишљен је и начет, пита се о разлозима одбијања. Престрашен „што се срео овако доцкан с оволиким Турчином“ (17), калуђер као да погађа Берзелезове мисли и, у полуулагивачком тону, општим мјестима народне мудрости, о божјој промисли у свему, па и кад је у питању узимање припадника различитих вјера, успијева да умири Берзелеза, док на Берзелезово питање зашто се кауркиње не покривају, вајкајући се одговара: „Ето тако у нас таки адет, шта ли. Ко ти зна; женска ћорава посла. То ми калуђери не знамо, немамо жена па не знамо“ (17).

Ујутро Берзелеза буде Циганке које су се умивале испод млинова, прскале водом и, уз вриску, шибале врбовим границима. Био је Ђурђевдан, а Берзе-

лез се нашао у друштву два Морића, распикућа, зулумћара и свакојако перверзних индивидуа. Поступак Ђерзелезовог пада и у другом дијелу је остварен идентичним средствима и готово на идентичан начин као и у првом дијелу приповијетке, с тим што је много мање смијеха и много више сабласног у приказивању главног јунака. Тако Ђерзелез у свом лудом лову на Земку личи на утвару или зомбија: „Распасао се, па му спадају и борају се чакшире, а ионако кратке ноге му изгледају још краће и још дебље; отпасао му се појас од ибришима вишњеве боје па се вуче за њим, поливен ракијом и умрљан пепелом. Једва се држи на ногама, кривуда и смјера час лијево, час десно“ (19).

Карневализујућа подлога присутна је овдје у виду циганског дернека. Атмосфера је до пуцања засићена чулним: пуно је ватри, свјетла, бубњевеи туку, крнете и шаргије ударају, коло не престаје, играју боје шарених циганских хаљина у којима превладава црвена; пило се, јело, трчало, смијало, ваљало и без престанка пјевало.

Андрић уводи Земку, Циганку око које се врти цијели догађај. Она је била већ по трећи пут пуштеница. Бјелопута за разлику од осталих Циганки, необично лијепа и свјесна тога, она ужива у утиску који на мушкарце оставља њена појава на љуљашци у ваздуху. Док је гледа како се тако слободна њише у ваздуху изнад њега, Ђерзелез пролази слатка тјескоба и језовита стрепња. Ситуација је још више проткана хумором и пародијом увођењем народне пјесме: *Разбоље се Ђерзелезе, // аман, аман*, коју су јунаку спјевале сребреничке Циганке док је лежао болестан од ране задобијене у још једном љубавном походу, „кад је доходио Нурибеговој кћери под прозор“ (19). Све се завршава гротескном сликом Ђерзелезовог лова на Земку, у којој пијан и уморан од трчања, док му и она

неповратно измиче, пада у подножје потока „скотрљавши се као клада“ (19).

У трећем дијелу приповијетке Андрић до краја иронички раскринкава Ђерзелезову јалову потрагу, прво описом његових авантура тога љета: „Несрећан, славан и смијешан, тако је обишао Ђерзелез по царевине. О његовим доживљајима тог љета зна се веома мало; и он сам их је одмах заборављао. Чуло се само да је починио многе лудости због удовице једног ушћупског трговца и да га је огулила нека Јеврејка што је ходила с чалгицијама из Селаника“ (20).

Брзо је заборављао своје недаће, а срећемо га како „опаљен и лак у силној снази“ (20) долази у Сарајево пред Рамазан. Случај га је навео да, идући између Кршле и Турбета, на једним авлијским вратима угледа дјевојку „у свијетлим димијама и црвеној јечерми“ (20). „Видећи је онако младу и пуну као грозд, он није могао ни начас да посумња у своје право: потребно је само да руку пружи“ (20), међутим, дјевојка је одмах спазила Ђерзелезов поглед и, једним покретом зграбивши старицу за руку, ушла у авлију. Као и много пута прије тога Ђерзелез се нађе пред бијелом плохом затворених авлијских врата као испред непремостивог зида који га је дијелио од жене и само изусте: „Видиш!...“ (20). Сутрадан сазнаје да је ријеч о Катинки, кћери Андрије Пољаша, дјевојци чија је љепота опјевана у пјесмама, али која је исто тако несрећна због те необичне и велике љепоте којом ју је природа обдарила: „Она је често поваздан плакала не знајући куд ће са животом и са својом проклињаном љепотом, питајући се шта је то на њој ’безобразно и турско“ (21), што залуђује мушкарце и доводи у опасност њене укућане. „Дешавало се, последије бурних вечери, кад би аскери или сарајски момци врискали и накашљавали се испод прозора и ударали на врата, да би је мајка, ни криву ни дужну,

грдила и у чуду се питала 'у кога се уметну' да је рад ње град луд и кућа немирна' (21). Дјевојку су коначно, да би се смирили, одвели и склонили из куће. Берзелеза то доводи до потпуног краха: „Надимао се од гњева. Не моћи до те Влахиње; никад не моћи! И не моћи никог убити и ништа разбити! (Нови вал крви заплусну.) – Или да ово није варка! Да њега не магарче? Каква је ово шала опет? И какве су то жене до којих се не може као ни до Бога?“ (22).

Разарајући митску истину, Андрић је у лику Алије Берзелеза открио истину о човјеку, његовој сложености и изнијансираности његовог психичког живота. Берзелез тако постаје савремени јунак у коме су до тачке пуцања сукобљене његова слика о себи са сликом коју други имају о њему. На тај начин Андрић „наоружан својом оштроумном интуицијом показује колико се изглед људи као друштвених бића разликује од интимног бића њихове свијести“ (Пирандело 1963: 26) и освједочава се као прворазредни хумориста.

4. Закључак

Карневализација је послужила Андрићу да се нека важна питања о човјеку, његовом положају у савременом свијету и психолошкој страни људске природе из свијета филозофских идеја пренесу у свијет непосредног, конкретног чулног контакта ликова и догађаја. Фамилијаризација је нарушила цјеловитост епског кодекса вриједности и митског погледа на живот, док је редуковани смијех ту да означи и потцрта смјену поретка у свијету и истина о том свијету. У лику Алије Берзелеза откривају се скривене стране људске природе, његова нагонска страна и потреба за љубављу и љепотом. У случају приче о Алији Берзелезу писац стоји испод линије легенде и мита који су изграђени за поље његових активности – то је, заправо, Берзелезово семантичко поље. Иступивши

из њега и, будући сведен на линију реалног постојања, односно бивајући сведен на људску мјеру, он постаје смијешан и тужан. Његов пут није пут достојанствених и узвишених јуначких подвига и херојске славе, то је пут несрећног човјека модерног сензибилитета. Његова потрага завршава се у наручју давнашње познанице, сарајевске проститутке Јекатерине, једине жене до које се иде право. Трагајући за унутарњом претпоставком видљивог, Андрић је показао колико се то видљиво разликује од онога што га је у бићу изазвало.

Извори

1. Андрић, Иво (2008), „Пут Алије Берзелеза“, *Сабране приповетке*, приредила Жанета Ђукић Перишић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Литература

1. Bahtin, Mihail (1978), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković), Beograd: Nolit.
2. Bahtin, Mihail (1989), *O romanu* (preveo Aleksandar Badnjarević), Beograd: Nolit.
3. Bahtin, Mihail (2000), *Problemi poetike Dostojevskog* (prevela s ruskog Milica Nikolić), Beograd: Zepter book world.
4. Bergson, Anri (1920), *O smehu* (preveo S. Džamonja), Beograd: Izdavačka knjižara S. B. Cvijanovića.
5. Bošković, Aleksandar (2008), *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
6. Дворниковић, Владимир (1939), *Карактерологија Југословена*, Београд: Просвета.
7. Кајзер, Волфганг (2004), *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад: Светови.

Сузана Р. Лаловић

8. Копман, Хелмут (1996), „Хумор и иронија код Томаса Мана“, *Реч*, Београд, јануар 1996, год. 3, бр. 17.
9. Крпјевић, Натиџа (1980), „Ђерзелез Алија у усменој традицији и у приповеци Иве Андрића“, *Живи палимпсести или о усменој поезији*, Београд: Nolit, 165–185.
10. Леовац, Славко (1979), *Приповедач Иво Андрић*, Нови Сад: Матица српска.
11. Pirandello, Luigi (1963), *Humorizam* (preveo Vladimir Rismondo), Split: Novinsko-izdavačko preduzeće „Slobodna Dalmacija“.
12. Prop, Vladimir (1984), *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada.
13. Roić, Sanja (1989), „Један појам тражи теоретичара: прилог поновном читању Пиранделлова огледа о ’Humorizmu’“, *Republika, časopis za književnost, umjetnost i javni život*, Zagreb, god. XLV, siječanj–veljača, br. 1–2: 131–139.

ALIJA ĐERZELEZ AS ANDRIĆ'S HUMOROUS CHARACTER

Summary

This paper deals with the short story *The Trip of Alija Đerzelez*, in light of theories of humour by Mikhail Bakhtin, Luigi Pirandello, and Aleksandar Bošković. The character of Alija Đerzelez stands out as a dominant literary structure plan through which a humorous effect is achieved in the story. There is a grotesque in his physical characterisation, and creating an atmosphere as the basis for building a character is marked by carnivalisation of liberated consciousness and dialogue communication that lead to the de-mythologising of the main character by subjecting him to the ambivalent carnival laughter first and then to a reflection on its causes.

sulalovic712@gmail.com