

ТРАНСМУТАЦИЈА СИМБОЛА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА О ТОМИ ГАЛУСУ

У оквиру Андрићевог прозног опуса посебно место заузима круг приповедака о Томи Галусу, односно фрагменти недовршеног романа *На сунчаној страни*. Специфичност ових прича огледа се у томе да су писане у лирском кључу, у великој мери друкчијем од Андрићеве касније одређености за епско. Њихово место је стога прелазно, и оне представљају мост између раних поетских проза и главнине ауторовог стваралаштва. Као највећу особеност приповедака о Галусу издвајамо разрађену аутобиографску компоненту и сложену мрежу симбола, коју у овом раду покушавамо анализирати. У нашем тумачењу, Андрићев основни симболи јесу светлост, (идеална) жена, звоно и кавез. О мотиву светлости код Галуса је много писано, али се његова интеракција са другим симболима често занемарује. Светлост је чврсто везана за мотив идеалне жене, те се често јавља као њен атрибут. Други симболички пар представљају мотиви звона и кавеза, чија је симболика наизглед опречна. Међутим, увођењем мотива крлетке (кавеза за птице чији облик је налик звону), Андрић ствара дијалектичко јединство супротности. Механизам којим се мотиви у оквиру мотивских парова претапају један у други готово је алхемијски и стога смо одлучили да га назовемо трансмутацијом. Повезивањем парова светлост-жена и звоно-кавез, преко мотива птице у крлетки, аутор заокружује чврсто симболичко ткање приповедака и успоставља њихову суштинску јединственост. На тај начин, наративно недовршена целина показује се као симболички комплетна, чиме се потврђује моћ Андрићеве лирске алхемије.

Кључне речи: *Тома Галус, симбол, светлост, идеална жена, звоно, кавез.*

Књижевни опус Иве Андрића спада у најистраженија подручја српске књижевности, чему сведочи и обимна литература о овом писцу и његовом делу. Упркос томе, Андрићево стваралаштво није ни близу исцрпљено, и не престаје да пружа простор за научно истраживање. Посебно вреди истаћи циклус приповедака о Томи Галусу, као једно од доскора неистражених подручја „андрићологије”, о којем је до пред крај прошлог века написана свега шачица научних радова, тек загребавши овај по много чему значајан део Андрићевог прозног стваралаштва. Тек је рад Жанете Ђукић Перишић – монографија *Каваљер Светог духа* из 1992. године и реконструкција романа *На сунчаној страни* из 1994. године – понудио темељно испитивање овог циклуса и његовог места у Андрићевом опусу.

Циклус о Томи Галусу чине приповетке *Искушење у хелији број 38* (*Југославенска њива*, Загреб, 1924), *Занос и страдање Томе Галуса* (*Српска књижевна задруга*, Београд, 1931), *На сунчаној страни* (*Борба*, Београд, 1952), *У хелији број 115* (*Живот*, Сарајево, 1960) и *Сунце* (*Лица*, Загреб, 1960). Већ је у првим написима о Томи Галусу примећено да је „овај циклус карактеристичан [...] још и својом композиционом хомогеношћу [...] све приповетке о Томи Галусу рељефне [су] баш као делови циклуса” (Новаковић 1972: 253). Па ипак, чињеници да, за разлику од других Андрићевих циклуса, попут оних о фра Марку Крнети и фра Петру, делови циклуса о Галусу немају висок степен самосталности, дуго времена није придавана пажња.

Иновативна теза Жанете Ђукић Перишић, међутим, своје утемељење налази управо у чврстој повезаности приповедака о Томи Галусу, као и у материјалу нађеном у Андрићевој заоставштини: „грађа у пишчевој рукописној заоставштини недвосмислено указује на пишчеву амбицију да напише ’роман’” (Ђукић Перишић 2017: 8). Приповетке о Галусу, објављиване у периоду од скоро пола века, заједно са два поглавља романа (*Постружничково царство* и

17 m.m.zeon@gmail.com

Проклета историја) која су остала у рукопису, тако су се указали као остаци једне амбициозне, али неостварене целине. Према Ђукић Перишић, Андрић, који није успео да оствари свој наум, „растура макету свога рукописа, и у различитим приликама и различитим временским размацима, објављује појединачне приповетке” (69). Као додатан доказ за ову тезу треба истаћи чињеницу да приповетке о Галусу нису штампане у Андрићевим збиркама прича све до шездесетих година: „писац је објавио фрагменте целине [...] али их није уврстио у збирке приповедака верујући да ће фрагменти, накидно, бити штампани као интегрални део веће прозне целине” (62).

У овом раду, међутим, фокус неће бити на недовршеном роману *На сунчаној страни*, већ управо на циклусу приповедака о Томи Галусу. Необјављеног материјала дотицаћемо се само када је то неопходно, како бисмо заокружили Галусову персоналну хронологију и бацили светло на нека нејасна места у приповеткама. На ово решење одлучили смо се пре свега како бисмо испоштовали сложену симболичку мрежу приповедака, која, смештањем у оквире реконструисаног романа, губи на јасноћи и доследности управо због унутрашњих противречности које су, на крају крајева, биле један од разлога да Андрић, не наставши решење списатељских проблема, напусти писање овог дела. Готово музичко понављање симбола, тема и мотива, које прожима пет објављених прича о Галусу, не губи на значењу када се посматра ван контекста хипотетичког романа *На сунчаној страни* – насупрот.

Занос и страдање Томе Галуса

Занос и страдање Томе Галуса јесте приповетка која заузима прво место у оквиру интерне хронологије овог циклуса, односно реконструисаног романа *На сунчаној страни*. Ова прича, у којој „срећемо главног јунака у Трсту, на повратку из Адена, када без видљивог разлога и објашњења бива ухапшен и изложен прогону” (Ђукић Перишић 2012: 327) одиграва се у јулу 1914. године, након Сарајевског атентата 28. јуна, а непосредно пре избијања Првог светског рата, 28. јула. Појављивање у роману *На Дрини ћуприја*, „први датум у Галусовој персоналној хронологији” (Ђукић Перишић 2017: 70), не може се уврстити у Галусову повест, јер је у питању у великој мери различит лик: „лик Томе Галуса из романа *На Дрини ћуприја* могао би да се чита и као нека врста накнадног објашњења узрока страдања истоименог јунака у ’затворској’ прози *На сунчаној страни*” (Ђукић Перишић 2012: 328).

Већ у наслову ове приповетке уводе се два појма, која, заправо, означавају две вредносне димензије. Тома Галус, који се „из предисторијске Африке [...] искрцава у историјску Европу” (Ђукић Перишић 2017: 185), обележен је посебним заносом: „Као круну и жезло које се не испушта, он је носио свој осећај ’величине света’ и био слеп и глув за све остало” (Андрић 1994: 34). Тај занос „није више само психолошко стање него постаје човекова особеност, структурални део његове природе” (Новаковић 1972: 247); иако није уметник, у Галусу овде видимо значајну црту уметничког темперамента. Спрам ужурбаног тока историјских дешавања и потреба заједнице, налази се Галусово безвреме, индивидуалистичко живљење, у којем су догађаји који ће обликовати судбину човечанства само позадински шум. Ако ово повежемо са Андрићевим расположењем непосредно пред рат, када жуди да види море и размишља о значају свог стваралаштва, могли бисмо тврдити како је створио лика чија је једина кривица: „у томе што се одвојио од света, живећи као естетски човек, у тренутку, у задовољству, у илузији да је аутистични живот ван заједнице и могућ и одржив” (Раичевић 2015: 162).

Хапшењем Томе Галуса ради нејасног преступа, уводи се мотив који се супроставља заносу – страдање: „према целој ранијој слици и доживљају света са његовим ширинама и богатствима, са његовим неухватљивим димензијама и чудесним садржајима, сада стоји само мален простор ћелије” (Новаковић 1972: 248). Ако је „младић је у Адену субјект који управља догађајима и у потпуности контролише свој доживљај збивања” (Ђукић Перишић 2012: 82), он у Трсту ту контролу над својим животом губи, и доспева у простор неслободе, у којем ће се одвијати његово „страдање”, које представља једну од централних тема приповедног циклуса и с правом би

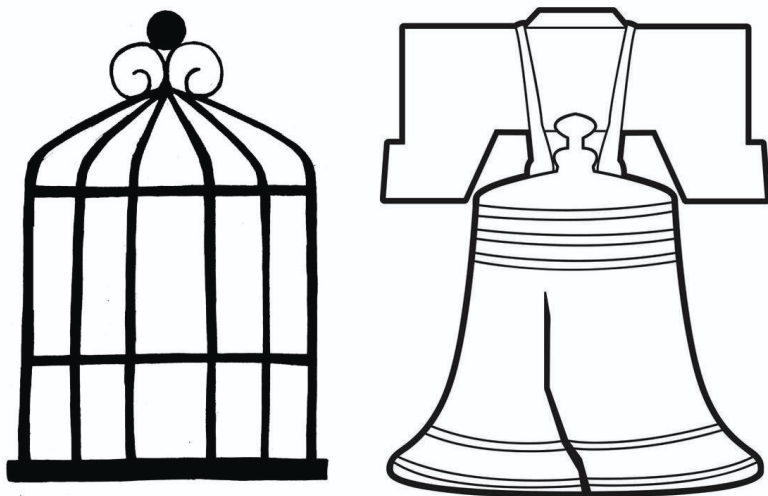
се могло назвати својеврсним силаском у пакао у којем се треба пронаћи. Андрић већ овде уводи и значајне мотиве: мотив сунца – „док се пред њим пружао Трст, у велу дима и прашине, прожете сјајем сунца које је зашло” (Андрић 1994: 37), мотив звона – „одједном пуче с брега топ, а за њим хукну мукла сирена издалека, зазвони једно звоно, па друго, па треће с брега Светог Ђуста, достојанствено и тешко” (40); мотив руку – „поглед му паде на сунцем опаљене руке, и то га први пут овог послеподнева подсети на Аден” (43), итд.

На сунчаној страни

Приповетку *На сунчаној страни* могли бисмо сматрати својеврсним центром циклуса приповедака о Томи Галусу, чему сведочи и чињеница да она дели наслов са Андрићевим никада завршеним романом. У њој Андрић уводи симболе „сунчане стране”, идеалне жене, птице и крлетке (кавеза), који ће бити од изнимног значаја за тумачење осталих приповедака, али и поставља основе сукоба који ће уследити. Све ово наизглед компликује чињеница да је ово „једина је у циклусу ’затворских’ прича у којој се становиште приповедача помера на прво лице [...] ’младић’ се умножава у ’нас младиће’, што приповедачу омогућава да уђе у психологију групе затвореника” (Ђукић Перишић 2017: 110). Фокус је, ипак, на ономе од младића кога с правом можемо сматрати Томом Галусом, као и на „студенту музике из Боке”, другом значајном актеру ове приповетке.

Драма приповетке пре свега је везана за два тамничка прозора: „Ти прозори су, управо зато што су отварали слободан видик на предграђе, имали не само обичне решетке, дебље од мушког палца, него су били застрти и нарочитом челичном, густо плетеном мрежом” (Андрић 1994: 45). Како Жанета Ђукић Перишић примећује, „ако решетке на прозорима затворенике физички одвајају од слободног света, мрежа је требало да их одвоји од сунчеве светлости, да их, одузимајући им светлост, заиста утамничи” (Ђукић Перишић 2017: 113). Па ипак, у Андрићевој визији, мрежа не успева да заустави продор сунчеве светлости, која групи затвореника представља додир са светом и слободом, односно, „наговештај могућности простора микрослободе у неслободном свету” (115). Што је још важније, ти прозори нуде поглед на „позорницу” – односно прозор насрамне зграде на којем се појављује жена са крлетком.

Крлетка у којој се налази птица сама по себи не представља нарочито истанчан симбол – његово значење, наравно, јесте неслобода. Међутим, Андрић својом списатељском вештином овом симболу даје нове дубине значења. Први корак у том смеру свакако јесте Андрићево вешто поигравање са односом затвора, као простора неслободе, у коме се јавља „сунчана страна”, својеврсни простор слободе. С друге стране, на слободи, птица је у крлетки; на тај начин и слобода и одсуство слободе се у одређеној мери релативизују. До потпуног обртаја долази увођењем ониричке визије студента (Томе Галуса), који сања следећи приказ: „Дошла је [...] тихо и неприметно, пришла му сасвим близу, пропела се на прсте, високо дигла руке, обесила изнад његове главе своју крлетку, и исто тако нечујно ишчезла. Целе ноћи крлетка је сјала више његове постеље као сунце. Невидљива птица у њој певала је радосну, једноставну мелодију” (Андрић 1994: 52). Овде „у ониричком парадоксу, кавез постаје простор апсолутне слободе” (Ђукић Перишић 2017: 118). Овај приказ је упечатљив не само због тога што спаја светлост и звук, као две основне компоненте Галусовог интензивног чулног доживљаја света, већ и зато што у њему крлетка постаје налик звону односно долази до алхемијског преображаја једног симбола у други. Посредством идеалне жене, неслобода (кавез) постаје слобода нађена у естетском заносу (звоно).



Слика 1: Визуелна сличност симбола кавеза за птице и звона.

Насупрот свету студената који дане проводе на прозорима, пратећи дешавања на „позорници” и маштајући о недоступној жени и лепоти, налази се „један сед, пакостан и жучан човек погана језика и нечисте маште” (Андрић 1994: 48). Овај „чича из угла” „иако постављен тек као дисонантан глас [...] представља наговештај карактера Франца Постружника” (Ђукић Перишић 2017: 114). Тако, приповетка *На сунчаној страни* у себи носи заматак одмеравања између Галуса и Постружника, које нам је овде тек наговештено. Сукоб између „сунчане” и оне друге стране представљаће фокално место необјављене главе романа, насловљене *Постружничково царство*. С правом би се могло рећи да ова приповетка представља један микросмос читавог романа, у којем се појављују све његове теме, које ће касније бити разрађиване и вариране.

Сунце

Приповетка *Сунце* представља фрагмент поглавља *Постружничково царство*, у којем „двојица затвореника, у оквиру дихотомије светлост-тама, анђеоло-ђаво, одмеравају душевне снаге у хелији број 38” (Ђукић Перишић 2012: 327). У питању је један кратки лирски запис, сличан Андрићевој раној прози – односно ближи поезији него романескном приповедању, и сродан „рефлексивним и психолошким минијатурама које се, често у виду дигресија, јављају у ширим приповедачким контекстима” (Ђукић Перишић 2017: 125). У њему се можда и у највећој мери остварује Галусова својеврсна религија сунца: „Не, 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, и саме мртве ствари. Сунце – у исто време и течност и звук и дах, са укусом вина и воћа, стално у покрету, са жаром ватре и свежином воде, и што је главно, неисцрпно и непослушно – сунце” (Андрић 1994: 57–58).

У оквиру приче о сукобу са Постружником, *Сунце* заиста и функционише као „рефлексивна и психолошка минијатура” којом се успоставља позиција једног од двају актера тог сукоба – Томе Галуса. Ако тамница „постаје место једног парадокса: непостојеће, имагинарно, унутрашње затворениково сунце, током ноћи исијава више светлости него што је доноси стваран

дан” (Ђукић Перишић 2017: 132), онда је Постружник онај који ће животодајну снагу тог сунца довести у питање. Франц Постружник, чија је прошлост детаљно исприповедана у *Проклетој историји*, још једном необјављеном поглављу романа *На сунчаној страни*, јесте прави злочинац, насупрот невином Галусу – преварант, фалсификатор и педофил. Међутим, у атмосфери аустроугарског затвора 1914, у којем је фокус на политичким злочинима, „политички несумњив, потенцијално користан, Постружник може да буде употребљен против осумњиченог младића” (Ђукић Перишић 2017: 135). Убрзо он постаје много више од тога, и указује нам се као оваплоћење онтолошког зла.

Ако *Проклета историја* приказује Постружника као луткара који управља падом Ирене Салцер, кћери чиновника фон Кларетића, при чему и сам страда, *Постружничково царство* доноси нам један много мање објашњив, готово па сатански лик Постружника. Он је „заступник једног апсурдног света заснованог на неправди и његова је функција да то устројство чува и ојачава” (Ђукић Перишић 2016: 146), а хелија број 38 за време његовог боравка постаје симболички пакао. Духовна борба са Постружником показале се као преломна тачка у којој ће Галус, политички неопредељен и окренут естетском, прихватити „наметнуту улогу револуционара и изговара идеје које његово хапшење тек у тој тачки оправдавају” (Ђукић Перишић 2017: 152) како би се супротставио уређењу које Постружник оличава. На тај начин, „макар да то и не жели, Сотона има и позитивну улогу, јер својим провокацијама придонио Галусовом отрежњењу” (150). На тај начин, Галус искупљује свој грех одвајања од света.

У хелију 115

У приповетки *У хелију 115* „Андрићев јунак враћа се у осунчану хелију 115, у којој се сећа своје финске пријатељице и њеног фасцинантног познавања историјата и значаја звона, чији му је звук, заједно са звуком сирена, кобно помутио ум у тршћанској луци” (Ђукић Перишић 2012: 327). У питању је можда једна од најзанимљивијих епизода приче о Томи Галусу. Већ самим својим почетком, у којем младић гледа на затворско звоно, налазимо један изразито упечатљив, готово прустовски продор у доживљај сећања: „Гледајући то старинско напуштено звоно, које је надживело свој задатак, пред очима би му често затрептао маглен вео, протањено се под утицајем сунчеве светлости, и уместо непомишног звона пред њим су искрсавали ликови и догађаји из маште или из прошлости” (Андрић 1995: 112). Један поглед на звоно довољан је да га подсети на познанство са Алисом Картатен.

Алиса јесте Галусова познаница из Фиренце, која спрема докторат о звонима; развијање Галусових осећања према њој одвија се у позадини, док је у првом плану историјат различитих звона: звона *Piagnona*, „којим је Савонарола позивао на узбуну [...] пресуда је гласила да се то звоно прогна из града” (114); звона вароши Углич, протераног у Сибир – „том звону су, као што се радило са најтежим кривцима, одсечене уши и истргнут језик-клатно” (114), али и вишеградског звона, које је пратило судбину градских хришћана током вишедеценијских сукоба са Турцима. Ове различите приче наговештавају нам да звоно као симбол није једнозначно; на крају, Андрић то и сам истиче једним ауторским коментаром интерполираним у текст приповетке: „Свуда на свету су звона делила судбину људи, јер су учествовала у најзначајнијим, радосним и трагичним тренуцима њиховог звона” (114).

Након што је Галус затворен, Алиса му долази у сновима, као друго отелотворење идеалне жене у циклусу о Томи Галусу (након жене са крлетком из приповетке *На сунчаној страни*): „Стао је да пушта Алису к себи, да се купа у њеном погледу и дише у атмосфери њеног чедног тела, чистог и без мириса као северњачки ваздух” (121). Као што је она идеална, Фиренца „није стваран град, него чаробни предео вечитог пролећа без промена” (123). Постављање Фиренце за позорницу њиховог стварног, али и духовног познанства, можемо схватити као део дантеовског подтекста романа *На сунчаној страни*, у коме је затвор еквивалентан Паклу у којем је најдубљи ниво „Постружничково царство” односно хелија број 38, а „канцеларија истражног судије (из приповетке

Искушење у ћелији број 38) могла би се схватити као 'чистиштиште'" (Ђукић Перишић 2017: 179). У том свету Галус се окреће својој Беатриче, „идеји савршене жене за којом се као за недокучивим апсолутном непрекидно трага [...] налазећи у њој снагу да се нада спасењу" (173).

Посебно је интригантан завршетак приповетке, у којем се јавља упечатљива аудиторна халуцинација: „та развијена и целовита љубавна епизода са тематским средиштем о звону везује се доживљајно за стварност тамничког звона и врхуни у делиријумском доживљају једне космичке звоњаве" (Новаковић 1972: 252). Ако „звукови којима се обележавају извесни тренуци Галусове судбине имају нијансирана, и позитивна и негативна обележја" (Ђукић Перишић 2017: 159), онда сцена космичке звоњаве представља кулминацију његовог постојања; ако се Галусово хапшење означава пуцњем топа, писком бродске сирене, звоном Светог Ђуста и сиреном са брода – дакле, какофонијом звукова, који симболишу дисонантност Европе 1914. године, његово опредељење за естетско и идеалну жену као вид слободе у неслободи празном крлетком из које одзвања песма као симболичким звоном, онда ова сцена представља симболички корелатив његовог заноса, али и пантеистичког доживљаја сунца из фрагмента *Сунце*¹⁸. Па ипак, прича о Галусу се овде не може завршити – „последња реченица приповетке [...] највероватније указује да ће се 'младић' појавити после извесног времена у другој ситуацији" (Ђукић Перишић 2017: 168).

Искушење у ћелији број 38

Приповетка *Искушење у ћелији број 38* доноси нагли, енигматични крај повести Томе Галуса. У њој се „драма младићевог искушења реализује на два плана: у горњем свету, у судијиној светлој канцеларији [...] и у доњем свету, у мрачној, влажној, мемљивој ћелији 38, у којој бива препуштен сопственој беспомоћности од које губи свест" (Ђукић Перишић 2017: 327). Као што смо већ навели, канцеларија истражног судије носи симболику чистиштишта, у којем младић добија прилику да изнесе своју одбрану, коју је спремао шест месеци. Добивши ту прилику за избављење, он је, међутим, неспособан да је уграби, и уместо тога се налази понет различитим чулним утисцима и сећањима, који обузимају његову свест. Андрић на овом месту поново уводи главне симболе приповетки о Томи Галусу, понекад им мењајући значење.

Галусу се прозори чине „некако разваљени и смешни, јер су без решетака" (Андрић 1994: 131), а жена са канаринцем, коју види после дуго времена, губи своју мистичну ауру: „Одједном, исто као у сновима, издвоји се из таме једна жена, приђе крлетци, баци један равнодушан поглед на улицу [...]. Била је мршава, у тамноцрвеној кућној хаљини" (131). Разлику у доживљају жене, „Еве", чини то што је Галус сада посматра кроз прозор *без* решетки; промењен контекст у којем се налази посматрач мења и значење опаженог. Док је, гледана кроз решетке и густу мрежу, жена деловала као етерично биће, из перспективе слободе она делује прозаично. Тако, „указујући на променљиву вредност симбола зависно од угла гледања, писац нас још једном враћа мисли о релативности слободе: с променом перспективе нестаће и илузије снова" (Ђукић Перишић 2017: 171).

Галусова реакција на ово рушење јесте посезање у себе и одбрана идеалне жене која само мења лик: „И одједном се сети Јелене, онакву какву је последњи пут видео у оној великој болници, у соби коју је делила са неком ружном и скромном женом. [...] Јеленина плава глатко причешљана коса и сама је сјала и ширила све блеђе таласе светлости" (Андрић 1994: 132), итд. Како Жанета Ђукић Перишић закључује: „у контрасту са десакрализованом женом с крлетком, 'младић' ће, по ко зна који пут, посегнути за сном, за нечим чега нема" (Ђукић Перишић 2017: 171). Сазнајући како је петнаест дана после тог сусрета Јелена умрла, добијамо дубљи увид у Галусову психу:

18 Овде као да се назире оријентална симболика: „У исламу је одјекивање звона суптилни звук Коранског Откривења, одјек божанске моћи у постојању: перцепција звоњаве поништава границе временске условљености. Слично и будистички Канон пали изједначаје божанске гласове са звуком златног звона" (Гербран и др. 2004: 1126).

одабравши као полазиште за лик идеалне жене жену која више није жива, он укида могућност разочарања и ствара симбол који је неподложан променама; ово опредељење, међутим, одвлачи га од стварности живота на слободи: „уместо за подручје релативне и несигурне слободе, он ће се определити за предео естетског” (174).

Галусова драма, која је у *Постружниковом царству* наизглед разрешена његовим опредељењем за вредности револуционара, насупрот аутистичном, естетском доживљају света, тако поново бива враћена у први план. Да ли је на тај начин, заправо, Галусов избор оспорен, развој личности оспорен, а он враћен својим „заносима и страдањима”? Ово питање непосредно је везано за незанемариву чињеницу да роман *На сунчаној страни* није објављен, нити завршен, а, следећи Горану Раичевић, могли бисмо га везати за једно друго: „Зашто писац није објавио причу *Постружниково царство*, која би требало да представља окосницу овог ненаписаног и недовршеног романа?” (Раичевић 2015: 164). Одговор, према нашем мишљењу, лежи у апорији насталој укључивањем *Постружниковог* царства у корпус приповедака о Галусу.

Парадоксално је истовремено постојање Галуса занесеног сунцем, звонима и идеалном женом, који бира предео естетског, и Галуса који прихвата идеале младобосанаца, макар на речима, и на тај начин искупљује свој грех пасивности. Спој ових двеју супротности, чини се, није немогућ сам по себи, али проблематичним постаје због Андрићевог поетичког расцепа док „настоји да унутра, у себи, разреши драматичан комплекс односа акције и рефлексije” (Ђукић Перишић 2017: 28). Роман *На сунчаној страни*, зачет пре него што се писац определио „за реалистички дискурс објективног, дистанцираног приповедача што посматра и описује људе и догађаје, уместо да у њима учествује” (Раичевић 2015: 152) остао је неразмрсив чвор управо због елемената аутобиографског. Стога, не чуди енигматичан крај Галусове повести: он звони да позове стражара, а „кад је стражар у нечујној обући дошао, нађе га онесвешћена испод самог звона” (Андрић 1994: 137) – „сукоб рационалног и душевног слоја разрешен је на једини могући начин – бекством у несвест” (Ђукић Перишић 2017: 180).

Закључак

Циклус приповедака о Томи Галусу привлачи пажњу много чиме – својим местом на преломној тачки Андрићеве поезије и прелаза из лирског у епско, својим статусом „остатка” недовршеног романа *На сунчаној страни*, али и знатним уделом аутобиографског, које се у прози Ива Андрића не јавља тако често и тако интензивно. Да све буде још сложеније, ови фактори су тесно испреплетени, и засигурно се не могу посматрати одвојено једни од других; питање је да ли је уопште могуће говорити о Томи Галусу а да се они не узму у обзир као један од чинилаца анализе. У свему томе лако је занемарити сам текст приповедака, његова стилистичка обележја, али и сложену симболичку мрежу коју Андрић гради. У овом раду пре свега смо се усредсредили на тумачење циклуса о Томи Галусу са плана симбола, трудећи се да при томе дамо што целовитији приказ појединачних прича.

Главна обележја прозе о Галусу јесу изразито лирски стил, који подсећа на Андрићева рана остварења, сложена психологизација, и развијени симболички план. Значење симбола, наравно, није једнозначно, и немогуће их је све навести, али се без веће тешкоће могу идентификовати они главни: сунце, звоно, кавез/крлетка и идеална жена. У првом плану јесте симбол сунца, светлости, или сунчане стране, који има вишеструку улогу: повезан је са Галусовим пантеистичким „заносом”, представља једини део спољњег света с којим затвореници долазе у додир, и тиме обнављају своју слободу, и, у коначној инстанци, представља позитивни пол супростављен мрачној тамници и „Постружниковом царству” као дну вредносне вертикале. Улога звука је сложенија: он има позитивне и негативне конотације, и манифестује се на различите начине. Звоно нам Андрић објашњава као предмет који дели људску судбину, и ако следимо ту нит, онда нам се различита звона указују као чворишне тачке у судбини Томе Галуса, али и човека двадесетог века. Кавез остаје у свом основном значењу неслободе, и дубље значење добија тек интеракцијом са

осталим симболима, док лик идеалне жене представља сублимацију Галусове религије сунца и опредељења за свет естетског.

Успоставивши основне симболе, Андрић се њима поиграва, укршта их, и користи их да изгради унутрашњи свет Томе Галуса. Поступци који при томе користи у одређеној се мери разликују од Андрићевог каснијег писања, што приповеткама о Галусу даје свежину и необичност; чак и не улазећи у њихову аутобиографску подлогу, можемо рећи да су по својом лиризованом стилу, рефлексивности, разрађеном симболизму и музичком преплитању, понављању и варирању мотива ове приче врхунски пример једне оригиналне, веома модерне прозе. Њихов неоспориви књижевни квалитет и незанемарива сложеност која отвара бројне интерпретативне могућности не смеју бити занемарене; Тома Галус се, чак и са „напуштеног градилишта”, јавља као један од најупечатљивијих ликова наше књижевности – и наш савременик.

Литература

Đukić Perišić 2012: Đukić Perišić, *Žaneta, Pisac i priča*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Ђукић Перишић 2017: Ђукић Перишић, *Жанета, Каваљер Светог духа*. Нови Сад: Академска књига.

Новаковић 1972: Новаковић, Бошко, „Томе Галус у Андрићевом делу”. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XVI/1. Нови Сад: Филозофски факултет, 1972. 245–253.

Раичевић 2015: Раичевић, Горана, „У ћелији бр. 115: Иво Андрић, Нико Бартуловић, Оскар Тартаља”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 1, 2015. 151–168.

Извори

Андрић 1994: Андрић, Иво, *На сунчаној страни* (реконструкција романа). Прир. Жанета Ђукић Перишић. Нови Сад: Матица српска.

Gerbran i dr. 2004: Gerbran, A. i Ševalije, Ž., *Rečnik simbola*. Novi Sad: Kiša, Novi Sad: Stilos.

Miloš D. Mihailović
University of Novi Sad
Faculty of philosophy
Department of Serbian literature

TRANSMUTATION OF SYMBOLS IN IVO ANDRIĆ'S SHORT STORIES ABOUT TOMA GALLUS

Summary / In the work of Ivo Andrić there is a particular cycle of short stories centered around the alter-ego of Andrić, Toma Gallus. According to researcher Žaneta Đukić Perišić, these stories are fragments of an unfinished novel called *On the Sunny Side*; Andrić himself chose to dismantle the novel he wasn't able to finish and to use fitting segments as stand-alone stories. The most notable difference between stories about Gallus and other prose of Andrić is the extremely lyrical tone of the former, as opposed to the more down-to-earth, prosaic tone of the latter. This difference can be explained by the fact that the Gallus cycle serves as a bridge between the author's early work, comprised mostly of poetic prose, and later novels and stories. The principle of composition in Gallus stories is the recurrence and transmutation of different symbols. The most important symbols, which I analyzed in this paper, are the following: light, (ideal) women, cage, and bell. The motif of light in these stories is thoroughly analyzed in different papers, and there is a consensus that it is a primary motif, but the interconnection with other motifs is often neglected in the analysis. This motif is (in Gallus cycle) usually intertwined with the motif of the ideal woman. Light is viewed as an attribute of the ideal woman; likewise, the ideal woman is an embodiment of light, which radiates through her. Together, they form a distinct pair of symbols. There is one more pair: cage and bell. This pair seems

like an oxymoron, bearing in mind that a cage often symbolizes captivity, which at the first glance does not correspond with the author's triumphant and positively connotated bells. Andrić found a way to fuse those two symbols by creating a variation on the cage symbol – namely, the birdcage, which is bell-shaped and thus acts both as an intermediate phase in transitioning between symbols and a synergistic unity of them. The mechanism by which this transformation takes place can be interpreted as an alchemic one; bearing that in mind, I chose to call it the transmutation of symbols. Using the said transmutation, the author achieves singularity of symbols in the poetic image of a bird in a birdcage, which appears in a Gallus' dream; this bird is the one he saw in a woman's apartment in the short story *On the Sunny Side* and serves as a substitute for her. This further emphasizes the peculiarities of composition in these stories, where the interwoven web of symbols serves as rebar which supports stories from within themselves.

Keywords: *Toma Gallus, symbol, light, (ideal) woman, cage, bell.*