

СВЕСКЕ СВЕСКЕ СВЕСКЕ

Задужбине

Иве

Андрића

15 | 1999

Из садржаја Рукописи Преписка Запис Добрице Ћосића о Иви Андрићу
Предраг Палавестра Андрићева маска Јован Ћирилов Андрић у ЈДП
Хроника једне сарајевске породице Радован Вучковић о Кући на осами
Драган Стојановић о Аникиним временима Јелена Новаковић Андрић и
Стендал Александар Јерков о Проклетој авлији Документи Летопис

Александар Јерков

НЕИЗРЕЦИВА МИСАО СМРТИ И НЕИМЕНЉИВО У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ

Смисао Андрићеве поетике

У роману *На Дрини ћуприја* Андрић друштвени смисао човековог живота обликује спрам целине историјског процеса. Друштвени смисао човековог живота је у томе да се поново задобије слобода коју поништава друштвено насиље, најстрашније изражено у поробљености и данку у крви.¹ Слобода је одузета човеку и као индивидуи и као члану националне заједнице па је и еманципација на крају романа нужно и лична и национална. Посебно је важно да етос слободе ничим није нарушен: ослободиоци се не свете иноверницима и бившим поробљивачима већ воде рачуна, као у случају Алихоце Мутевелића, ко је „добар и поштен”.² Упркос својој вери Алихоца је добар и поштен човек и ослободиоци га ничим неће повредити, они чувају и његов иметак јер нису плачкаши, српске, хришћанске харамije, него узвишени борци за слободу – мало је ствари поткрај овог века потребније од подсећања на смисао борбе и историјске еманципације овог народа. Утолико је значајнија предсмртна Алихоцина визија када потомак мутевелија, чувара задужбине, увиђа да се све може променити, па и пропасти, чак и „погана вера” хришћанска може овладати светом, али ће увек бити „великих и умних а душевних”³ људи. Иако је грађанска истина модерног индивидуализма дата иронично, јер чувар задужбине на Дрини у том часу умире,

1 Види Александар Јерков: „Иманентна поетика Андрићевих романа”, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 1992/8, стр. 200–236.

2 *Сабрана дела Иве Андрића*, књига прва. *На Дрини ћуприја*, Београд, Удружени издавачи, 1981, стр. 392. Сви цитати у овом тексту су сравњени са првим издањима романа и *Сабраним делима* из 1963, која је аутор редиговао.

3 Исто, стр. 395.

романескна свест о врлинама и недостацима модерног доба ту достиже врхунац. Андрић је модерном добу посветио далеко највећи део *На Дрини ћуприје*. Зато су антиномије модернизма, градитељско и рушилачко, еманципаторско и безбожничко, у основи слике друштвеноисторијског процеса коју Андрић обликује.

Идеја индивидуалности оличена у „великим и умним а душевним” људима јавља се у Андрићевом роману тек онда када се уједине смисао човековог природног порекла и друштвени смисао његовог живота. На крају романа непотурчена српска деца враћају се преко Дрине, у своје родно место као ослободиоци. Уз афирмацију идеје правичности ту се укида и класна разлика – Андрић то предочава тако што бравар иде без свог „шлосерског качкета”, са шубаром на глави и укрштеним реденицима на грудима. Ова симболична замена класног за национално обележје говори о улози националне заједнице и месту човековог историјског ослобођења, а Андрић то засигурно није случајно оставио на самом крају романа.⁴

Слика „великих и умних а душевних” људи стоји наспрам тмурне визије човековог живота и антрополошког песимизма својственог Андрићевој прози. Тамну страну човекове судбине, запечаћену многим страдањима која роман дочарава, оличавају такође Алихоцина смрт и губљење видика на крају романа. Ни доброта ни племенит позив, да чува везирову задужбину, не осујећују Алихоцину смрт, после које остаје горко питање шта вреде и „велики и умни а душевни људи” ако њихова дела пропадају, и још више, ако сви морају, на крају, да умру. Однос Алихоцине вере у „велике и умне а душевне” људе, у то да божије љубави мора бити у свету, и бедне смрти која га затиче на стрмом друму, гради једну од антиномија својствених Андрићевим делима. У Андрићевој прози све може да се схвати и протумачи на више различитих начина, али је ипак најбоље ако се у духу добре воље иде оним херменеутичким путем који обећава највећи смисаони и поетички учинак и који само тумачење унапред не осујећује.

Упркос смрти, идеја индивидуалности обележава незаустављиви ход једног новог времена. Друштвена организација

4 Интересантно је како мало пажње је привукла ова више него смела замена, нарочито с обзиром на то да је роман објављен док је трајао погром оних који су носили шубаре и укрштене реденике. О смислу ове Андрићеве симболичке трансформације, која погађа целину његовог опуса у којем су се питања нације и социјалне еманципације често сусретала, могла би се написати посебна студија.

у том времену више није дата „од бога” него су закони легитимни израз колектива и покретач друштвеног живота. Легитимитет у правном, грађанском друштву не почива на апсолутним божијим законима и не преноси се на божије намеснике на земљи, већ све више припада односима међу људима и правној регулацији јавног живота. Ово достигнуће модерног доба не бледи ни пред сликама разарања, ни пред смрћу, јер представља једну нову врсту задужбине чија сврха је да свет буде лепши и да човек у њему живи лакше и боље. Национално ослобођење и грађански легалитет управо треба да обезбеде права сваког доброг и поштеног човека и тиме пруже прилику да се човек приближи идеалу „великих и умних а душевних” људи који се уздижу изнад друштвеног и историјског хоризонта своје епохе.

Појава индивидуалности великих и умних а душевних људи на светскоисторијском хоризонту представља изазов у тумачењу природе светскоисторијског процеса. О судбини „великог и изузетног човека”⁵ говори и Андрићева *Травничка хроника* везана за онај историјски процес у којем је „Наполеон прешао велики лук свога успона и пада”⁶. Овај велики и изузетни човек, али не и умни а душевни, што је смисао изузетности на крају *На Дрини ћуприје*, са светскоисторијске сцене одлази поражен иако је требало да „ствара основе једног бољег и трајног реда за најдаља времена” и буде „најбоља гаранција за срећну будућност не само за свакога од нас него и за нашу децу и децу наше деце”⁷ – тако је забринутим француском конзулу у време највећих успеха „тог Бунапарте” писао најбољи пријатељ чије писмо Давил чита док се обнавља бурбонска династија а он иронијом судбине постаје конзул Луја XVIII.

Вртлог светскоисторијских процеса довео је француског и аустријског конзула у Травник до којег допире тек далеки одјек догађаја на светској позорници. Како у босанској забити уочити смисао епохалних збивања? Није суђено свим местима и свим људима да учествују у великим светским пословима, али оно што се у свету дешава нема неки другачији и потпунији смисао од онога што допире и до Травника. Велики светски процеси откривају своју природу и на таквим местима, а француски конзул на крају *Травничке хронике*

5 *Сабрана дела Иве Андрића*, књига друга. *Травничка хроника*. Конзулска времена, Београд, Удружени издавачи, 1981, стр. 511.

6 Исто, стр. 510.

7 Исто, стр. 511.

схвата у какав је безизлаз доспео након четврт века упорног тражења „правог пута”.⁸ Упркос том горком сазнању он се у последњим реченицама романа узда у то да „прави пут” мора негде постојати, што отвара једну посебну димензију за пројектовање у будућност наде усамљеног француског дипломате који на почетку деветанестог века види да пут од француске револуције до слома Наполеоновог Царства никуда није водио.

Док се конзулу ипак привиђао „прави пут” за будуће генерације, сто година касније, у слому једног другог царства, Алихоцу Мутевелића пут на узвисици изнад Дрине више никуда није водио него у смрт. Алиходин живот и смрт не подржавају наду у „велике и умне а душевне” људе, па ипак се на крају романа објављује ново време индивидуалних вредности. Ни Давилово политичко и дипломатско искуство не подржава наду у неки „прави пут”, али његовом очекивању да ствари крену у једном бољем правцу прилагођено је виђење света у којем се „отварају изгледи и дозревају нове могућности”.⁹ Конзул, који уништава непотребне документе и спрема се за „даљи живот, у измењеним приликама, у Француској”,¹⁰ чује како и његова жена спрема ствари за полазак. Те звуке он чује као неку мелодију дома. У свету одјекује хук великих политичких промена, а на улици у којој се налази конзулат прво се чује, затим утихне, песма пијаног Мусе Пјевача који је некада „имао диван глас и савршен слух”.¹¹ Његова песма за конзула је „беснило дивљака који су изгубили наивност”.¹² Давилу је песма неподношљива а аустријски конзул је у њој видео „Urtammer”, древни, исконски јад. После песме остаје тишина, сасвим различита од „добре победничке тишине”¹³ у којој уживају травнички бегови када прођу

8 Исто, стр. 513.

9 Исто, стр. 512. Ту конзул у извесном смислу прихвата уверења доктора Колоње, његову наду да ће све једном бити добро и да смо сви „на правом путу и изненадићемо се кад се сретнемо”. (Исто, стр. 318.) Тиме конзул противречи и свом ранијем безуспешном трагању: „Значи да не постоји средњи пут, онај прави, који води напред у сталност, у мир и достојанство, него да се сви крећемо у круг, увек истим путем, који вара, а само се смењују нараштаји и људи који путују, стално варани”. (Исто, стр. 496.)

10 Исто.

11 Исто, стр. 146.

12 Исто, стр. 152.

13 Исто, стр. 517.

конзулска времена. У време Наполеоновог слома конзулу се стално враћала још једна мелодија које није могао да се ослободи, „старозаветна реч да је велик Господ у својим делима”¹⁴. И беговска тишина и ова старозаветна реч знаци су света у којем осим по вољи божијој промене нису могуће, нарочито не захваљујући људским делима. Мелодија Мусе Пјевача, као што је то тумачио Дефосе, такође је израз човекове осуђености на то да његову судбину одређује друштвени закон средине у којој живи, „који се помиње још у Старом завету”¹⁵ и којем се појединац мора повиновати, или кренути пут пропасти.

У том сазвучју мелодија које окружују конзула посебно је важна антиномија „правог пута” и безизлазног политичког кретања у круг, односно беговске тишине која остаје Травнику. Као што је на крају *На Дрини ћуџрије* прелазак слободне српске деце преко разрушеног вишеградског моста подлога за афирмацију наде да ће доћи једно ново време националне слободе и индивидуализма, тако породични звуци на крају *Травничке хронике* стварају простор за последњу конзулову наду да ће се у свету у којем се „отварају изгледи и дозревају нове могућности” јавити и прилике за слободу породичног живота и пронаћи „прави пут”.¹⁶ То је нада за грађанско друштво засновано на природном човековом окружењу, породици у којој се човек рађа, а не феудално ропство и азијатску деспотију. Ако је на крају *На Дрини ћуџрије* за индивидуалност извојеван јавни и национални простор, на крају *Травничке хронике* насупрот неизменљивом оријенталном свету се „отварају изгледи и дозревају нове могућности” за порицање политичког безизлаза и стега наслеђа, а афирмација индивидуалности везана је за интимни простор породичног живота и мале, свакодневне ствари.¹⁷

Давил, дакле, види једно ново кретање и узда се да ће кад-тад „прави пут” бити пронађен, што значи нову епохалну

14 Исто, стр. 491.

15 Исто, стр.148.

16 Опет је занимљиво у којој мери су Андрићев окупирани Београд, на рубу светскоисторијских потреса и страшног освајачког рата, дискретан живот са Милицом Бабић и одсуство правог дома нека врста биографског контрапункта *Травничкој хроници* из 1942. године коју је Андрић, тешко је веровати случајно, датирао у првом издању.

17 Могло би се рећи, уз све консеквенце које из тога следе, да приоритет тзв. женских, а не мушких послова утврђује и поглед на свет који у први план истиче интимну, личну, породичну, а не историјску, друштвену, политичку, јавну афирмацију.

отвореност људског живота. Прави пут ће наћи, мисли француски конзул, „његова деца, деца његове деце или још даље потомство”, али такве наде нема за травничку децу. Људи у Травнику умиру и одлазе у „подводна гробља” док нови нараштај очекује иста судбина:

Тако се смењују поколења и предају једно другом не само утврђене телесне и душевне особине, него и земљу и веру, не само наследно осећање мере и границе, не само знање и разликовање свих стаза, капицика и пролаза своје замршене вароши, него и урођену способност за познавање света и људи уопште.¹⁸

Ако је способност за познавање света и људи урођена, као да постоје задати људски типови, онда је смисао друштвених процеса и историје сасвим ограничен. Травничка деца биће таква каква су рођена, јер су рођена ту у Травнику, владао светом султан или „Бунапарта”, уз француску револуцију или рестаурацију монархије, свеједно. Нити је ту могућ тријумф индивидуалности, нити друштвеноисторијске промене воде човеком ослобођењу од насиља и принуде. Будући да је управо то у самој основи *На Дрини ћурије*, између два Андрићева романа води се притајена расправа о човеку као индивидуи и његовој друштвеној условљености.

Проблем, наравно, није у томе да се прикажу индивидуалне вредности и да се прича о интимном свету јунака – то се у оба Андрићева романа чини са изузетном уметничком убедљивошћу. Право питање је какве су поетичке последице идеја индивидуалности и интимног живота које сазнајно одређују крај романа. Уколико их не изражава техника приповедања, идеје на којима почива књижевни свет и његово обликовање остају на површини, нису најдубљи израз „духа романа”. „Идеје су често само мехури који се рађају на површини духа”, каже Сартр, тек техника приповедања „изражава један дубљи и истинитији избор, једну потајну метафизику, један аутентичан однос са савременим друштвом”.¹⁹ Зато свет

18 Исто, стр. 14.

19 „Шта је то литература”, у Жан Пол Сартр: *О књижевности и њеним*, Београд, Култура, 1962, превела Фрида Филиповић, стр. 114. У огледу „Метафизика и роман” Мерло-Понти на други начин упућује у овом правцу. Није посао романописца, каже он, да тематизује или изриче идеје, „већ да учини да оне за нас постоје на начин на који постоје ствари”. Нису важни, дакле, ствари и догађаји, ликови и утисци приказани у роману, већ је материја романа само приповедање и последице које оно производи. („Metaphysics and the Novel”, у Maurice Merleau-Ponty: *Sense and Non-Sense*, Northwestern University Press, 1964, translated by Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, p. 26 [*Sens et non-sens*, 1948])

индивидуалних вредности и интима модерног јунака представљају духовнопоетички изазов самом приповедању, а не оное о чему се приповеда.

Приповедањем у Андрићевим хроникама, међутим, доминира ауторски приповедач чијем свезнању се ништа не може одупрети, али чије свезнање никада не може да надокнади индивидуалност и интиму. Положај ауторског приповедача заклања његову сопствену индивидуалност и интиму, а индивидуалност и интиму других ликова, и самог обликованог света, чини посредованом. Управо је то разлог што је Андрић настојао да приповедача приближи како самој причи, тако и искуству аутора.²⁰ Спознајна моћ Андрићевих романа обезбеђена је ауторским приповедачем, но он је препрека за промене технике приповедања која треба да буде непосредан романескни израз индивидуалности и интима модерног јунака ако хоће да буде у складу са духом епохе и духовноисторијским последицама промена које су је обележиле. Индивидуалност и интима модерног јунака су поетичка основа Андрићевог модернизма у *Ex Pontu* и *Немири-ма*, а сада су се наметнули као спознајни и поетички исход великих романа који су обележили средину овога века и отворили нову епоху српске литературе.

У Андрићевим романима због тога су неминовне промене књижевног поступка. Њих одређује захтев да у модерном роману техника приповедања преузме улогу онога о чему се приповеда у традиционалном роману. Андрићева романескна стратегија зависи од перспективе свезнајућег приповедача и ако је потребно да се на поетичком хоризонту појаве индивидуалне вредности и интимни живот, онда трансценденталну перспективу мора заменити иманентна, а посред-

20 Са једне стране, приповедач *На Дрини ћуџије* себе представља као једног од оних који су се за дугих летњих ноћи проведених на мосту наслањали на камен од којег је саграђена, као да тиме успостављају посебан однос са постојањем, прошлошћу и извором приче, а са друге стране, он је сведок нове епохе и њених последица као што је то живео у Вишеграду, и посећујући га током лета, био и сам писац. Приближавање приповедача сцени приповедања знак је развоја романескне технике у односу на *Травничку хронику* у којој су односи ликова и приповедача традиционалније одређени. Фигура писца и писања, која симболички повезује конзула, Дефосеа и Колоњу, али и аустријског конзула па чак и његову жену занету читањем, односно Делила, диван стихова, ликаруше и друге облике писања, уз бројне веома наглашене интертекстуалне везе романа са Андрићевом богатом лектиром, откривају једно другачије, фигуративно приближавање ауторске перспективе самој причи.

ничку улогу ауторског приповедача мора да потисне непосредност тзв. драматизованог приповедача.²¹ Индивидуалност и интимност у приповедању могу постојати на непосредован, чулно одређен начин једино уколико је само приповедање плод животне одлуке да се говори: приповедач мора у приповедање укључити своју заинтересовану, личну перспективу. Такву личну заинтересованост и уживљеност никада не може да надокнади мотивација приповедачаког свезнања или извештаја у трећем лицу²². У роману се мора чути индивидуални глас јунака и вербализовати његов интимни свет. Чак ни то није само по себи довољно – потребно је да индивидуална и интимна перспектива буду универзалне и да у њиховом досегу буде целина света романа. Није више у питању *искреност* ауторског приповедача, већ *аушеничност* говора и самообјава индивидуалности. Једном речју, оно о чему говори ауторски приповедач треба да „изађе” на сцену приповедања и непосредно се изрази.

Напуштање јавног живота у корист индивидуалног и интимног света модерног човека може се пратити на више различитих равни. Оно што покреће тај процес везано је за развој економије, индустријски и технолошки напредак, промене начина пословања и модерну трговину. Све то има и огромне психолошке последице и води открићу несвесног. То није само откриће Фројдове психоанализе, већ како је и сам истицао, литературе краја деветнаестог века. Поетичке последице идеје непосредног суочавања књижевности и свести јунака обележиће историјску поетику романа прве половине двадесетог века.

Одумирање и пражњење јавног простора и бујање интимних чињеница живота тумачи се зато не само кроз друштвеноекономску, него и психолошку перспективу промена.²³ Чврст априорни систем као трансцендентални носилац

21 Што би се могло рећи и тешким нараторолошким жаргоном фокализације; хетеродијегеза, интрадијегеза, екстрадијегеза... Види Gérard Genette: *Narrative Discourse*, Oxford, Basil Blackwell, translated by Jane Lewin, 1980. [„Discours du récit”, *Figures III*, 1972]

22 Упореди Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, S. 128. Штанцел битно расветљава разлику првог и трећег лица као разлику корпоративног приповедања (приповедач је присутан и осећа се не само његова заинтересованост за причу, већ непосредно, чулно, његово фигуративно „тело”) и посредованог (приповедач је спознајни медијатор, чује се само његова реч и осећа делање његовог „ума”).

23 Види Richard Sennett: *Nestanak javnog čovjeka*, Zagreb, Naprijed, 1989, превео Срђан Дворник.

светског поретка уступа место расутом и стално нарастајућем низу објективизованих чињеница као основи новог светског система. Насупрот томе утврђивање интимности води слабењу интереса за опште норме друштвеног живота. Последица овог процеса је да се са друштвене конвенције личне искрености у деветнаестом веку прелази на јавни израз индивидуалне аутентичности.²⁴ У симболичком материјалу и књижевном, уопште уметничком, представљању долази до крупне промене онда када спознаја човека и његовог света више није одређена у пољу друштвене комуникације, социјалне норме и емпиријске грађе – као што је то случај у реализму – већ изражавањем индивидуалне аутентичности, интимним одликама и унутрашњим животом човека нове, модерне епохе. Индивидуална аутентичност се зато не представља, она у модерном роману мора да захвати целину романеског обликовања.

Ове промене, наравно, оставиле су видног трага и на мишљењу о књижевности. Ако је Лукач с почетка века роман видео као грађанску епопеју одређену потрагом за аутентичним животом, онда то још више важи за модерни роман о којем се Лукач и спремао да расправља.²⁵ Модерни роман двадесетог века овај поетички закон претвориће у аутентичну потрагу за самим животом. Онога часа када у Богу није утврђен и живот, а не само трансценденција, онда у слици света без Бога нема ни живота. Питање више није има ли живота после смрти, већ има ли живота пре ње. Обновљена метафизичка драма живота пре смрти је основно телеолошко питање овог века. Носталгија за „племенитом” аутентичношћу живота само је сенка једног бившег друштвеног идеала која се више не може обликовати приповедањем. Модерни облици приповедања захтевају отиске интима, унутрашњи „материјал” душе, а не племенитост и сјај општих вредности. Управо заклањајући целину овом испражњеном иманенцијом модернизам стиже пред понор у којем одсуство трансценденталног исходишта поништава сву множину конкретних детаља и чулних утисака. Књижевност је зато у модернизму неминовно морала да постане књижевност одсуства, чиме се њени првобитни поетички по-

24 У томе се Ричард Сенет слаже са грађанским либерализмом Лајонела Трилинга. Упореди Лајонел Трилинг: *Искреност и аутентичност*, Београд, Нолит, 1990, превео Бранко Вучићевић.

25 Види Georg Lukács: *Teorija romana. Jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1968, превео Касим Прохић.

кретачи доводе до крајњих консеквенци и изневеравају. Тамо где је мимо социјалне условљености својствене реалистичкој књижевности требало да се на нивоу целине дела појави сам интимни, унутрашњи живот модерног јунака, остаје трагичка потрага модернизма за животом и духовнопоетичко питање како представити то што је непредстављиво, одсутну трансценденцију, напokon одсутни живот. Потрага за аутентичним животом у модернизму на крају постаје аутентична потрага за одсутним животом.

Иманентну поетику Андрићевих романа, међутим, у време двеју хроника, вишеградске и травничке, не одређује искуство модерног романа средине двадесетог века, већ неке раније поетичке дилеме, о чему најбоље сведоче стилски комплекс хронике и свезнајући ауторски приповедач као наслеђе реализма. Пре но што су поетичке последице идеје индивидуалних вредности и интимног света захватиле романескnu технику његове прозе, Андрић се у роману *Госпођица* упустио у истраживање крајњих консеквенци економске принуде и тзв. фетишизма новца. Човекова интима и потреба за аутентичним испољавањем су осујећене уколико економска принуда сасвим ограничава интимни свет. Репертоар човекове неслободе тако је поред националне поробљености у роману *На Дрини ћуприја* и политичке осујећености у *Травничкој хроници* употпуњен приказивањем економске принуде у роману *Госпођица*.²⁶

Модерна времена у Андрићевим романима повезује слика најстрашнијег друштвеног удеса који епоха берзи и финансијског капитала познаје – слика банкротства као човекове пропасти. Банкротство у *Госпођици* показује да разум и карактер не могу да обезбеде опстанак. Идеје доброте, части, поштења, као мерила човекове индивидуалне вредности која су на крају *На Дрини ћуприје* изашла на епохалну позорницу националног ослобођења, а не само пукe техничке модернизације, представља отац главне јунакиње новог романа. Вредности које нису иманентне економској логици

26 Модерна времена у роману *На Дрини ћуприја* представља и Лотикин финансијски крах који је упечатљива слика губљења чврстог ослонаца у имању и стварном власништву: крах је плод несигурности свих вредности на берзи која оличава ишчезавање опипљивог. Види Зоран Милутиновић: „Друштвена модернизација и књижевноисторијски модернизам у роману *На Дрини ћуприја*”, у *Иво Андрић у своје време*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, МСЦ, 1994, стр.77–82. Упореди Marshall Berman: *All that is Solid Melts into Air: The Experiance of Modernity*, New York, Penguin, 1988.

и законима капитала, међутим, пропадају у његовом банкротству, па се Андрићеве антиномије умножавају јер модерно доба, које тек треба да омогући човекову неприкосновену грађанску индивидуалност, показује и своју тамну страну, да људске вредности замењују безлична својства капитала. Очево банкротство одредиће читав живот јунакиње романа, па тако читав етички репертоар човековог историјског и друштвеног саморазумевања уступа место финансијском демонизму модерне економије. Несигурност савременог света је знак да се ни у њему не обистињује хуманистички идеал: економија не почива на поштењу и искренности, због чега стављање у први план хуманистичких вредности у односу на економске законитости води у пропаст. И обратно, замењивање људских вредности пуким стицањем новца онемогућује сам живот. Тако се до одсуства живота у *Госпођици* стиже кроз романескну аналитику онемогућености грађанског живота, тј. такве врсте економије у којој идеја стицања и штедње, заправо, поништава сваку радост постојања и лепоту животног испољавања. Тамо где треба да буде индивидуа, слободна грађанска природа, ту је преостала само зеленашка логика и одрицање од живота као узалудног трошка.

Андрићева *Госпођица* сведочи о природи економске принуде која разара породично прибежиште које се на крају *Травничке хронике* могло учинити као спас. Деловање следеће нужности стицања укида приватност субјекта, претвара га у празно поље економских трансакција. Све то има посебну поетичку вредност јер на крају *Госпођице* главна јунакиња бележећи своје замишљене економске трансакције, имагинарне губитке и добитке, једино на шта се свео њен живот, уствари пише један фантомски „економски роман”.²⁷ Интимни свет јунакиње је ишчезао, остаје само празно место послова са новцем. Зато уместо романа индивидуалне свести из њене фиктивне економије може да настане једино „економски роман” који је празно место обликовања ликова и света живота. Романескни субјект се губи у мрежама економије, а чак се и економски субјект губи због гротескне штедње којој се у свом коначном самопорицању предаје главна јунакиња.

Госпођица не може крпећи и штедећи да затвори празнину насталу одсуством стварног живота иако мисли да „штедња надокнађује сваку штету и помаже тамо где све

27 Види Александар Јерков: „Економски роман. Ишчезавање примаоца у Андрићевим романима”, *Свеске*, 1990/6, стр. 92–101.

изневери”.²⁸ Нити судбине прекинуте очевим банкротством, а онда зеленаштвом и тврдичлуком, не могу се повезати у парадоксу штедње. Једно је живот, а друго када госпођица крпи своје папуче, што је једна од најупечатљивијих, дубоко симболички одређена слика овог романа. Крпљење скреће пажњу на истрошеност материјала, на текстуру, дакле упућује се на сам предмет. То је упркос штедњи нека врста гротеског контраста у односу на слику предмета, саме ствари која је ишчезла из модерне економије везане за берзе и финансијске трансакције. Са друге стране, папуче су симбол живота у кући и грађанске интиме, па је њихова похабаност знак пропалости идеала приватног задовољства, опуштене пријатности у сопственом дому. Напокон, скретање пажње на материјал истовремено упућује и на смрт главне јунакиње. Да ће смрт и штедња бити доведене у везу наговештено је онда када је о штедњи речено да госпођица мисли како се са њом „може живети до последњег даха, па и од њега још нешто откинути и уштедети”.²⁹ Крпећи последње вечери свога живота већ много пута раније закрпљене папуче, штедећи и огрев и свеће, госпођица која крене да провери да ли су улазна врата закључана, „дотакнувши се неочекивано влажног, грубог сукна” поверује да је у мраку своје куће наишла „на – неког”.³⁰ Од страха губи дах и падајући „обори , ’клајдершток’ на ком је био обешен њен сопствени зимски капут од грубог сукна и још пун влаге”.³¹ Тако се чулна сензација, додир материјала, претапа са симболичким смислом губљења даха. Нису се ту укрстиле само књижевне алузије на Гончаревљевог Обломова, преко папуча, и Гогољевог Акакија Акакијевича, преко зимског капута, већ је госпођичино губљење даха нека врста наличја Алихоцине смрти. И Алихоца губи дах, али је његова предсмртна визија оплемењена сликом „великих и умних а душевних људи”, док насупротив њој у госпођичиној борби за последњи дах, од којег се ипак ништа не може „откинути и уштедети”, остаје само слика индивидуе која потиरे смисао сопственог постојања. Самопотирање и ишчезавање лика јунака, са једне стране, а одсуство романеског субјекта из „економске фикције”, парадоксалног госпођичиног „економског романа” са друге, показују како се у Андрићевој прози у исто време када и велике хронике јавља и роман у

28 *Сабрана дела Иве Андрића*, књига трећа. *Госпођица*, Београд, Удружени издавачи, 1981, стр. 249.

29 Исто.

30 Исто, стр. 251–252.

31 Исто, стр. 253.

којем се наговештавају одсуство и празнина које ће одредити судбину модернистичке књижевности овога века.³²

У Андрићевим делима су повезане две етапе савременог романа: у његовим хроникама се рађају идеје индивидуалности и интима, али пре но што се оне остваре у романескној техници Андрић већ види и ону празну сцену на којој ишчезава модерни јунак, на којој је немогуће постојање субјекта чија је интима романескна. Андрићеве романи српску прозу суочавају са модерним изазовима романескној техници и у исти мах упозоравају на консеквенце обликовања оскудног романескног света. Једноставније речено, романескна свест у његовим делима стоји пред изазовима који су књижевности двадесетог века донели нове приповедачке поступке Пруста, Џојса, Вирџиније Вулф или Фокнера, са једне стране, али и упозорава на оскудни романескни свет који после тога преостаје Бекету. Све су то аутори, међутим, чија поетичка баштина не представља очигледан контекст за тумачење Андрићевих романа. Андрићева проза на поетичком плану не мора непосредно да се упоређује са њиховим делима, али се мора видети у књижевноисторијском окружењу којем припада. Андрић је епохалан стваралац и велики читалац светске литературе који је био одлично упознат са токовима модерне књижевности чији одјек се лако распознаје у његовом делу. Напокон, Андрић је у књижевност и ушао као изразити модерниста, па се поетичке дилеме књижевности средине овога века не могу изузети из проучавања његове прозе.

32 За госпођичину смрт сазнаје се из шкрте новинске вести којом Андрић заправо поново зачиње једну богату традицију тзв. документарне прозе у савременој српској књижевности. Да је госпођица мртва откриће се тек онда када поштар нема коме да уручи писмо. Остављајући по страни својеврсну мистерију откуд ово писмо, јер је госпођица прекинула везе са људима, пажњу привлачи слика анонимне смрти, писма које не може да буде уручено јер његовог примаоца више нема. Украдено и сакривено на најочигледнијем месту, писмо из познате Поове приче служи Лакану за једну посебну параболу о несвесном и значитељу, о томе да писање увек стиже на своје одредиште. Немогућност да се писмо уручи мртвом јунаку показује да оно један век касније заправо више нема коме да стигне јер је аутентични књижевни јунак, његов прималац, у међувремену ишчезао. Писмо које нема коме да стигне у тумачењу Андрићеве *Госпођице* послужило би за једну посебну лакановску параболу о друштвеноекономском и означеном, о ишчезлом примаоцу и испражњеном субјекту. Види „The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida” у Barbara Johnson: *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rethoric of Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 110.

Тумачење Андрићеве прозе врло лако може да утврди контраст између његових хроника, уопште технике приповедања од *Путиева Алије Ђерзелеза* до *Проклеће авлије* и тзв. романа струје свести као епохалног романескног израза интиме модерног јунака. Суочавање са чистом иманенцијом започето је у српској прози код Вељка Милићевића и Исидоре Секулић а доведено до врхунца код Растка Петровића. То ће остати изазов и за српске писце почетком друге половине овога века. Управо због идеолошки мотивисаног одсуства *Дана шестог* Растка Петровића, и позних дела Милоша Црњанског, биће могућно да у српској књижевности проза Давича, Лалића и Ђосића заузме место које јој не припада. Дела Растка Петровића и Црњанског показују какве поетичке последице има суочавање технике приповедања са интимом модерног јунака. То значи продирање до граница језика, код Растка, или напуштање конвенција сваког жанра, код Црњанског. Да Андрић није остао далеко од овог историјскопоетичког развоја најбоље сведочи све већа улога рефлексије у његовој позној прози од збирке *Лица* до *Куће на осами*, али посебно у *Знаковима поред њућа* који су настајали током свих ових година, делу дубоке интимне проживљености и промишљености. *Знакови поред њућа*, управо изван свих жанрова, јесу приповедни траг једног децентрираног, расутог приповедног и рефлексивног субјекта.

Да је интима модерног јунака овладава „духом романа”, то би са становишта књижевног поступка у Андрићевој прози захтевало неке аспекте тзв. струје свести, а да је приказано ништавило оног света који наговештава „економска фикција” у *Госпођици*, та проза би несумњиво личила на Бекетове текстове у којима остају само трагови хуманости и опстанка. То је управо она гранична ситуација у којој се нашло дело Иве Андрића средином овога века. Контекст у којем треба одредити Андрићеву прозу можда постаје јаснији уколико се подсети на то да је 1943. године, у време када Андрић пише своје романе, Бекет радио на свом последњем роману писаном на енглеском језику, *Вайт*.³³ У Бекетовој трилогији *Молоа – Малоне умире – Неименљиви*, која следи после рата, књижевни свет се више не конституише као свет човековог живота, већ само као простор трагова и симптома човековог постојања. Оно што на крају Бекетове трилогије не може узети реч је најупечатљивије романескно представљање неименљивости и једино то може бити модернистички апсолут

33 Види Deidre Bair: *Samuel Beckett. A Biography*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 326.

Бића романа.³⁴ Трансценденталност неименљивог је одлучни корак даље од сваког покушаја вербализације свести која се гаси, односно која напушта индивидуално постојање.³⁵ Та сцена смрти виђена је у позадини Фокнеровог *Док лежах на самрти* из 1930. године, а као ултимативно питање романа струје свести уобличена 1939. у Џојсовом *Финеџановом бдењу*.³⁶ 1945. године, у исто време када се објављују и Андрићеви романи, појављује се *Верџилијева смрт* Хермана Броха писана током рата, заправо последњи епохални израз џојсовске романескне технике.³⁷ На крају *Верџилијеве смрти* романескна свест напушта субјект свести најављујући оно што не може узети реч.³⁸ Ту где роман остаје без речи проговара скривени смисао саме романескне космогоније. Смисао уобличености је да се нешто непостојеће доведе у постојање.³⁹ Самим тим у ономе што је једном уобличено никада не преостаје ништа од онога неуобличеног, на њега може да се упућује, али оно не може као такво да се захвати. Преостаје једино поетички парадокс када упућивање има такву снагу да се створи утисак да је оно што измиче речима управо то што је испричано. Када неизговорљивост, немост, продре у роман, роман је пронашао свој коначан модернистички

34 Упореди Lance St. John Butler: *Samuel Beckett and the Meaning of Being. A Study in Ontological Parable*, London, MacMillan Press, 1984.

35 Са апоријама у представљању смрти јунака који је у исти мах и приповедач проза се сусретала често и изградила читав низ конвенција које помажу да се оне реторички премосте. Види поглавље „Sterben in der Ich-Form” у Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, нав. дело, стр. 290–294.

36 Сусрет Џојса и Бекета, укрштање живота и модернистичке поетике, одлучујући је догађај у историји модерног романа. О односу Бекета и Џојса види Barbara Reich Gluck: *Beckett and Joyce. Friendship and Fiction*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1979.

37 „Нови вредносни циљ романа”, каже Брох, „лежи у бесконачности,” а Џемс Џојс је „тај нови песнички задатак схватио на најшири и најдубљи начин”. („Слика света у роману”, у Херман Брох: *Песничтво и сазнање. Есеји*, Ниш, Градина, 1979, превео Светомир Јанковић, стр. 192.)

38 Упореди Jean-Pierre Dubost: „Brochs Romandichtung *Der Tod des Vergil* (1945)” у Herman Broch, herausgegeben von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 166.

39 Фигуре одсуства и моћ да додељује речи ономе што је одсутно, или мртво, могу се схватити као сам реторички темељ књижевности. Види Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979; *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

облик. Форма романа која се рађа из неименованости, из самог неименљивог, мора зато познавати истину смрти. Оно што остаје неименљиво у роману захтева дискурс коначног одсуства.⁴⁰ Модерна поетика романа отуда мора да испита и оно што роман не говори, оно што ћути у њему. То што ћути у њему су фигуре смрти и одсуства и све што се уопште приповеда прекрива ову темељну истину самог књижевног приказивања. То је, као што ћемо видети, управо епохална ситуација иманентне поетике романа у Андрићевој *Проклећој авлији*.⁴¹

Већ је и површном познаваоцу Андрићевог књижевног дела сасвим јасно да роман струје свести и бекетовски минимализам нису у поетичкој сагласности са потребом за причом и приповедањем која влада у Андрићевој прози. Андрић је свој однос према модернизму поетички разрешио у време после Првог светског рата и у самом средишту његове књижевне имажинације је пре свега идеја приче. Андрић се према питањима романескне технике зато одредио на другачији начин. Он се не одлучује за радикално „симболистичко” условљавање спољашњег света интимним стањима јунака које води феноменолошком богатству свести као у прози Пруста, Џојса или Вирџиније Вулф. Андрић приказивање света живота жели да сачува у пољу ретроспекције и човекових успомена. Али главна јунакиња романа *Госпођица*

40 Епски свет је од Хомерових спева до романа седамаестог и осамнаестог века на том месту имао фигуру одсуства као удаљености. Јунаци су одлазили у далеке авантуре, или извештавали о њима. У романтичарској прози удаљени су небески хоризонт душе или срећна љубав, а у реализму друштвени закон. Модерна проза истражује лик који је постао сам себи далек и у њему такође проналази понор, али то више није нешто спољашње о чему се може приповедати, већ оно унутрашње на које се једино може упутити. У самом делу, у његовом поетичком бићу, морају се отворати пукотине како би се кроз њих видели унутрашњи понори модернизма.

41 Пред Андрићем се, дакле, појавила иста дилема са којом се опростио на крају *Ex Ponta* обраћајући се самоме Богу и бирајући живот. Четврт века касније пред њим више није животна перспектива младог човека који, колико год потресен ратном катастрофом, затвором и интернацијом, тек треба да живи, већ слика позних година, животног опадања и смрти. Уз то, Андрић је у нечему налик на француског конзула у Травнику, утолико што га је светскоисторијски вихор после пропасти монархије, којој је успешно служио у дипломатији, вратио тамо где је био у време својих социјалних и револуционарних интересовања пред Први светски рат.

изложена је деловању најразорније економске принуде пре но што је почела да у правом смислу речи самостално живи. Будући да живот као такав није упознала, нити је доживела сву ширину људске осећајности и богатство могућих искустава, госпођица нема чега да се присећа, осим страшног и погубног завета очевих последњих речи. У Андрићевом роману после *Госпођице* зато може да се појави јунак чије сећање обнавља богатство света.

Способност дочаравања таквог света и сазнајна перспектива одређена сећањем и уосећавањем су основа *Проклеће авлије*. Оваква промена претпоставља промену приповедачке перспективе. Упркос томе, Андрић није желео да се одрекне трансценденталног ауторског приповедача, али његово свезнање не може да се помири са књижевном мотивацијом сећања јунака. Глас ауторског приповедача, са једне стране, и глас онога чија су сећања, са друге, надмећу се за романескну истину од које зависи смисао приповедачког облика романа. У *Проклећој авлији* ово надметање изазива кризу приповедног субјекта. То ће рећи да се оно што је исприповедано у овом кратком роману разбија на више нивоа приповедања. Прича је фрагментаризована и њено казивање везано за различите инстанце приповедања. Епохално питање модерног романа није приказивање јунака као субјекта догађаја, већ конституисање романескног субјекта. Криза приповедног субјекта, међутим, за Андрића не значи смрт приповедача, ишчезавање књижевног јунака, редукцију књижевног света или укидање фикционалности – дакле све оно што је модернизам педесетих година овога века истицао у први план.⁴² Управо супротно, криза приповедног субјекта у *Проклећој авлији* плод је обновљеног обликовања фикционалног света и једне посебне спознајне дубине приповедања.

Захваљујући сећању интимни живот јунака може да буде богат и онда када је сиже друштвеног успона немогућ.⁴³

42 Види о томе Александар Јерков: *Од модернизма до постмодерне. Приповедач и поезијска, прича и смрт*, Приштина / Горњи Милановац, Јединство / Дечје новине, 1991.

43 Епоха која сеже од античке авантуристичко-љубавне прозе до тзв. барокног романа, витезова, пикара и алазона, подразумева непосредно приказивање сижеа друштвеног успона и савладавања препрека. За епоху нововековног романа од Сервантеса и „комичног романа” до дезинтеграције реализма важно је да утврди мотивацију таквог животног пута и њен друштвени ратио. Модернизам роману намеће перспективу субјекта као центра света: не више са становишта његове судбине, улоге или положаја, већ са становишта његове садржине.

Живот је једном већ био те се обнавља у успоменама. Уколико је јунаку дата снага маште да ствара унутрашње светове, сећање не мора бити одређено само животним искуством. Јунаков интимни свет може бити оно широко и моћно поље на којем делују машта и снага уживљавања, или поље проучавања у којем се човек поистовећује са предметом проучавања, препушта одушевљењу које бар за тренутак све усваја као да је једино и искључиво – овим речима, које се у *Травничкој хроници* односе на Колоњу,⁴⁴ у *Проклејој авлији* би се могао описати Ђамил.⁴⁵

Ђамилова идентификација са Џем-султаном је и више од тога, она има митски образац и сведочанство је дубоко укоренење естетике уживљавања која у исти мах представља један од темеља Андрићевог приповедања.⁴⁶ Идентификација лежи и у корену приповедачеве способности да „Ђамил-ефендијину историју” каже „онако како је Хаим могао да је зна и види”.⁴⁷ Ова идентификација, међутим, захтева и додатне напомене које одређују својства саме нарације. Када преноси „окосницу Ђамилове приче, штуро и кратко казану”, приповедач је јасно разликује од онога што је „много живље

Када је реч о синтетичком погледу на процесе у развоју савремене књижевности, у овом случају романа, Фрајева херменевтичка анатомија је још увек подстицајна. Необично је да упркос томе што Фрај нуди четири симболичка модуса за читавању историју књижевности није довољно уочено како је то смислом богата алтернатива доцнијим захтевима за структуралном поетиком који ни после четврт века нису дали такав синтетички резултат. Упореди Northrop Frye: *Anatomija kritike. Četiri eseja*, Zagreb, Naprijed, 1979, превела Гига Грачан.

- 44 „А проучавати значило је за њега поистоветити се за извесно време са предметом проучавања”, каже приповедач. „Његов дух био је по свему изузетан, способан за необичне залете, али сачињен од елемената који се лако једине са околином и носе у себи сталну тежњу да се вежу и поистовећују са оним што их окружује”. *Травничка хроника*, нав. дело, стр. 275.
- 45 Ако се, дакле, укине ограничење да се Колоња поистовећује „за извесно време”, ето занесености која у *Проклејој авлији* спаја Ђамила и предмет његовог историјског проучавања, судбину Џем-султана.
- 46 Види „Језгро приповедачеве естетике” у Иво Тартаља: *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поезије*, Београд, Нолит, 1979, стр.78.
- 47 *Сабрана дела Иве Андића*, књига четврта. *Проклеја авлија*, Београд, Удружени издавачи, 1981. стр. 66. Једноставности ради, у даљем тексту су наводи обележени само бројем странице у загради.

и друкчије, и са другим смислом говорено”, од Ђамиловог причања и „оног што је фра Петар чуо” (стр. 89). Напомена о томе шта је Хаим могао да зна и види не само да показује како ауторски приповедач уноси ограничења, већ покреће и питање мотивације Хаимовог приповедања. Док на више места Хаимово знање делује емпиријски могуће, на другим местима се Хаим представља као да је свезнајући приповедач:

Призоре који су се одиграли између двоје људи, без сведока, он је знао да исприча до невероватних појединости и ситница. И није само описивао људе о којима прича него је улазио у њихове помисли и жеље, и то често и у оне којих ни сами нису били свесни, а које је он откривао. Он је говорио из њих. (Стр. 53)⁴⁸

Хаим има дар опонашања сличан Карађозовој вештини претварања, а то да је говорио „из” оних о којима прича представља Хаима као фигуру уметника, аутора коме је све познато, чак и оно остаје испод прага свести. Може се, дакле, испричати и свесно и несвесно. Становници Авлије имају нешто од Хаимових способности, јер појединости које знају само она двојица која разговарају ипак су „хапсеници на чудесан начин сазнавали или сами додавали и китили” (стр. 40). У том додавању и кићењу, наравно, настаје прича, не само са траговима извештаја, сведочанства или предања,⁴⁹ него и стваралачке маште. Захвативши читав живот, поистовећивање може да замени стварно постојање, а способност сазнавања, додавања и кићења, што је поетички опис приповедања, отвара широке могућности обликовања приче.

Поистовећивање, у којем човек најдаље стиже желећи да досегне неко друго биће, ипак је коначни безизлаз. Нити је могућно бити неко други, нити утисак о проширивању поља живота, богаћењу доживљајног и мисаоног искуства умањује чињеницу да се ту само привидно надокнађује стварни, активни живот. Онога часа када у поистовећивању изгуби самога себе, или ако се животно остварује само у илузији да је неко други, човек је заточеник своје интиме из

48 Разумевање онога чега ни ликови нису били свесни упућује на то како приповедач и уметничко обликовање откривају несвесно, што има посебан значај за Андрићев недовршени роман, *Омер-џашу Лајласа*.

49 То како су „додавали и китили” подсећа на поетички коментар о предањима у роману *На Дрини ћуприја*, када се каже „људи су почели да се сећају појединости и да постанак стварног, вешто зиданог и трајног моста ките маштарским причама које су опет они умели вешто да граде.” *На Дрини ћуприја*, нав. дело, стр. 27.

које нема излаза. Оруђе блискости са другим људима претвара се у тамницу из које нема спаса, као што се „од себе не може оздравити” (стр.115), како каже Тамил онда када се „привиђа” (стр.114. и 116), или можда у полусну јавља, фра-Петру.

Док је безизлаз у којем се нашао француски конзул плод цикличног кретања и неразумности опште историје, безизлазност човековог положаја у свету је основна антрополошка визија *Проклетје авлије*. Свет Авлије је оно место на којем хапсеници могу још за живота да искусе да живота нема. Затвореници у Авлију долазе и одлазе по неком загоретом закону чији друштвени разум је дубоко проблематичан. Затворени свет Авлије одељен је од спољашњег света високим бредима, но та два света се заправо не разликују. У затвореном свету индивидуалне судбине не производе никакво епохално дејство. Судбине не сведоче о историјској важности живота, пре о пуким случајима који у тамници света распоређује људе са једне или са друге стране бедема. Живот је игра случаја која у Авлију води без обзира на друштвени ред или неки виши закон правде и праведности. Из „авлије” се може изаћи, али метафизичког спаса нема. За Карађоза, управника овог затвореног света, криви су сви:

Јер овде нема невиних. Нико овде није случајно. Је ли прешао праг ове Авлије, није он невин. Скриво је нешто, па ма то било у сну. Ако ништа друго, мајка му је, кад га је носила, помислила нешто рђаво. Сваки, дабогме, каже да није крив, али за толико година колико сам овде, ја још нисам нашао да је неко без разлога и без неке кривице доведен. (...) Овде невиног човека нема. Али има их на хиљаде кривих који нису овде и никад неће ни доћи, јер кад би сви криви доспели овамо, ова би Авлија морала бити од мора до мора. (Стр. 32.)

Протежући се „од мора до мора”, Авлија обухвата читав свет и претвара га у једну „безумну мрежу” (стр. 104) из које нема избављења.⁵⁰

50 Од каквог је значаја за савремену српску прозу Авлија што се протеже од мора до мора лако је видети када се зна да је она нашла одјек у два књигама које ће обележити седамдесете године, у *Гробници за Бориса Давидовића* Данила Киша и роману *Како ујокојити вампира* Борислава Пекића, у којима се препознаје слична ситуација и „безумна мрежа” из које нема спаса. Стаљинизам и фашизам, спрам којих Киш и Пекић пројектују безизлазни положај индивидуе и немоћ да се истина индивидуалног постојања успостави као друштвено мерило, савремене су варијанте ове тоталитарне кривице.

Обликовање Андрићевих ликова условљава феудално окружење турског царства које друштвену афирмацију индивидуалности потискује са епског хоризонта приче. Иако је фра Петар познати „сахачија, пушкар и меканик” (стр. 10) за којим остају многобројне алатке, он не припада „добу слике света” у којем технологија и знање одређују квалитет живота, у којем се толико подразумева право на индивидуалност да је општа брига о њој заправо поништава.⁵¹ Друштвени смисао познавања заната ипак омогућава фра-Петру живот шири од религиозне посвећености, практичан а не само духован, технолошки напредан а не само верски и догматичан. Фра Петар је и по томе, а не само по својим духовним моћима књижевни јунак чија карактеризација досеже границе епохе. Утолико је разумљивије да преобликовање његовог причања о Авлији нужно доводи Андрићев роман до границе једног поетичког система.

Усред света Авлије којем би одговарала једино гробна тишина, наличје мирне тишине и непроменљивости којој се препуштају бегови у *Травничкој хроници*, нижу се приче. Тамо где живота, у правом смислу речи, нема, или је он „за извесно време”, али тако да увек може бити и трајно, суспендован, потребна је прича. Приповедање је у *Проклејој авлији* окосница живота. И Заим и атлета са промуклим гласом, и Хаим и Ђамил, а пре свих фра Петар, имају потребу да приповедају. При томе је сваки од њих другачији приповедач, али заједничко им је да причу почињу у било којем тренутку и могу је завршити већ у неком следећем, да би одмах затим наставили, или сасвим напустили то о чему говоре, без краја и почетка. Одсуство чвршће организације приповедања значи да ликови као приповедачи не виде романескну целину. Причају се „издвојени призори са свим појединостима”, прича се „без увода и видљиве везе, без временског реда”, „без реда и краја” – као што прича Ђамил. (Стр. 92.) Али на сличан начин одређено је и како прича фра Петар:

Причао је на прекиде, у одломцима, како може да прича тешко болестан човек који се труди да сабеседнику не покаже ни своје физичке болове ни своју честу мисао на блиску смрт. Ти одломци се нису увек настављали тачно и редовно један на други. Често би, настављајући причање, понављао оно што је

51 *Проклејта авлија* је у том смислу осуђена на оно пред-индивидуално, пред-ослободилачко време чији крај у роману *На Дрини ћуприји* објављују ослобођена хришћанска деца која се враћају месту рођења.

већ једном рекао, а често би опет отишао напред, прескочивши добар део времена. Причао је као човек за ког време више нема значења и који стога ни у туђем животу не придаје времену ни редовном току времена неку важност. Његова прича могла је да се прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђен ток догађаја. (Стр. 12–13.)

Сличним речима, мада са другачијом мотивационом подлогом, говори се и о томе да је Хаим причао „све испретурано и изломљено, нешто испуштено, а нешто опет по три пута поновљено, шарено, живо, не увек јасно, али са множином свакојаких појединости” (стр. 52).

Фра Петар, међутим, у Авлији не прича него слуша. И тамо где осећа потребу да проговори он се устеже, или занет, „опијен и умртвљен” (стр. 93) речима које чује не каже оно што је намеравао. Онако како се причало у Авлији он почиње да прича тек када за њега више нема живота, осим у причи. Могло би се зато рећи да је у време када је суочен са крајем живота дошао у позицији у која допушта, или чини да причање буде онакво какво је било у Авлији.⁵² Фра Петар је, дакле, постао приповедач налик на Ђамила, или Хаима. Поткрај живота је попустио пред снагом приче и подлегао оној истој сили приповедања која га је спречавала да прекине Ђамилову причу о Џем-султану и подсети га на стварност. „Оно што није, што не може и не треба да буде било је јаче од оног што јесте и што постоји, очигледно, стварно и једино могуће” каже приповедач за Ђамилов занос, „неодољиви талас лудила” (стр. 93), али заправо саму моћ уосећавања и поистовећивања у којм се рађају приповедање и прича. Интимност Ђамилове приче, у којој се младић из Смирне уживео у сопствену фикцију толико да прича више сведочи о њему него о збивањима о којима говори, плод је безизлазног положаја у стварном животу. Од стварности у којој се живи снажнија је прича којом се живи и зато у Авлији, у којој је живот сведен на ишчекивање, приповедање постаје егзистенцијална сила, сви имају потребу за њим као што имају потребу за животом.⁵³

52 Фра Петар је тада „тешко болестан” (стр. 12), Ђамил је био „болестан човек” (стр. 48), а Хаим је у причи ишао „много даље од онога што обичан, здрав човек може да види и сазна” (стр. 53).

53 Упркос томе, попуштање изазову причања је својеврстан знак краја. Када атлета са промуклим басом „више не разликује оно што јесте и што може бити од онога што не бива”, причање му је „све живље и богатије” (стр. 111), али Хаим зато што „не може

Андрић обликује свет у коме је причање кључни догађај. Да би истакао снагу и моћ приповедања Андрићев приповедач показује приоритет приче у односу на очигледно, стварно и једино могуће. Однос приче и стварности је једно од основних питања на које се може одговорити у распону од платоновске осуде уметности до ничеанског обрта да је уметност стварнија и темељнија од реалности света.⁵⁴

Сврху приповедања Андрића одређује како на естетском, метафизичком и епистемолошком плану плану, тако и прагматички. Приповедач *Проклеће авлије* у једној од парентеза, каквих има и у обема великим „хроникама”, бранећи оне који говоре много и о стварима које их се непосредно не тичу, поставља овакво реторичко питање:

(...Јер, шта бисмо ми знали о туђим душама и мислима, о другим људима, па према томе и о себи, о другим срединама и пределима које нисмо никад видели нити ћемо имати прилике да их видимо, да нема таквих људи који имају потребу да усмено или писмено казују оно што су видели и чули, и што су с тим у вези доживели или мислили? Мало, врло мало. А што су њихова казивања несавршена, обојена личним страстима и потребама, или чак нетачна, зато имамо разум и искуство и можемо да их просуђујемо и упоређујемо једне с другима, да их примамо и одбацујемо, делимично или у целости. Тако, нешто од људске истине остане увек за оне који их стрпљиво слушају или читају.) (Стр. 54.)

Пут до туђих душа и мисли води кроз приповедање и иманентна поетика *Проклеће авлије* открива да је прича основни резервоар туђега искуства. На причању почива поље комуникације из којег се рађа човеков свет, а у основи приче је „нешто од људске истине” која остаје увек сачувана.⁵⁵ Али

више да не говори” – што важи и за Хаима, али и Ђамила и фра-Петра – закључује да је „готов” (стр. 112).

54 Да се Андрић у *Проклећој авлији* сасвим препустио изазову модерне интиме, онда би то захтевало естетизујући, декадентни обрт односа уметности и стварности. Овако Андрићева романескна стратегија остаје обојена тамнијим, нихилистичким наслеђем, а подсећање на теорију тзв. естетског приоритета, приоритета уметности у односу на стварност, сачекаће *Проклеће Ивана Галеба* Владана Деснице. Види Виктор Жмегач: „Збиља опонаша умјетност. О једном менталном мотиву на пријелому столећа”, *Умјетносћ ријечи*, 1990/1.

55 Строго испитујући у духу аналитичке филозофије како ћемо знати штогод о туђој свести, Остин не преза да упркос теоријским тешкоћама у доказивању енергично одбади да „туђе свестид стварно нису ништа стварније од несвесних жеља”. Веровање другим особама, ауторитету и сведочењу, каже он,

да би се у ономе што је исприповедано дошло до „зрна” људске истине око којег се таложе све наслаге приповедања,⁵⁶ неопходно је тумачење. Тако се у овом коментару ауторског приповедача говори о потреби коментара па иманентна поетика *Проклеће авлије* обухвата не само приповедање, него и његово тумачење, сам коментарски дискурс.

Док је Андрићев приповедача у роману *На Дрини ћурија* преиспитивао и тумачио предања, у *Проклећој авлији* он би требало да распозна и одреди шта је у ономе што ликови говоре релевантно сведочење, а шта плод маште, сталног додавања и кићења, преобликовања и прилагођавања. Од тога зависи количина и смисао „људске истине”, а она се разликује од истинитог сведочења. Упркос томе, ауторски приповедача не улази у расправе о ономе о чему Андрићеви ликови у *Проклећој авлији* говоре, нити настоји да на основу „разума и искуства” (стр. 54) промени оно што се од њих сазнаје. Ауторски приповедача се задовољава тиме да их представи и да изгради оквир унутар којег се прима све што

суштински је елеменат акта комуникације који стално вршимо. (John L. Austin: „Tude svesti”, preveo Rastko Jovanović, u *Svest i Saznanje. Ogledi iz savremene analitičke filozofije*, izabrao i priredio Aleksandar Pavković, Beograd, Nolit, 1980, str. 184.) Утолико пре ваља увидети далекосежност поетичког става који износи Андрићев приповедача. Премда се чини да се читава ствар сама по себи разуме, ипак ваља упозорити како приповедача муче темељна питања комуникације. Смисао приповедања за њега се крије у најдубљим слојевима човековог постојања, оним слојевима којима строго филозофско закључивање не може непосредно да приступи. Та кључна питања, а овде је указано на само једно од њих, чине основу Андрићевог романа.

Прилика је, такође, да се помене Бахтинов појам туђе речи у роману и надметање различитих говора, који представљају идеолошке перспективе, за статус романескне истине. Дијалогска природа оваквог романескног дискурса истину приповедања претпоставља исприповеданој истини. Док се Остин, да тако кажемо, мучи да логички испита основне принципе односа туђе свести и туђег говора, Бахтина заокупљају хетероглосија и дијалогичитет који су управо у корену модерног романа. (Види Михаил Бахтин: *О роману*, Београд, Нолит, 1989, прев. Александар Бадњаревић. О „дијалогском принципу” и смислу „романескности” види Tzvetan Todorov: *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, translated by Wlad Godzich [Mikhail Bakhtine: *Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, 1981]; Michael Holquist: *Dialogism. Bakhtin and his world*, London, Routledge, 1990.)

56 Ова поетичка одређења Андрић је уобличио у „Разговору са Гојом”.

од њих потиче.⁵⁷ Он не настоји да накнадно издвоји или реконструише оно што је стварно, или је у складу са изложеним поетичким начелима. Истина романа није у власти ауторског приповедача, она зависи и од разлика спознајног положаја ликова.⁵⁸ Зато целина романа не потврђује романескну истину ауторског дискурса, него дијалога више приповедачких инстанци. У ауторском дискурсу унапред је утврђено шта је стварно и истинито док у *Проклејој авлији* ауторски приповедач подржава сазнајну перспективу појединих ликова. Будући да поетички искази утврђују односе између ауторског приповедача и ликова, они одређују романескни свест и поетичку истину романа. Раскол искуства и поетике, сећања и приповедања, говора ликова и положаја ауторског приповедача, сукоб различитих спознајних позиција и питање романескне истине, све то доводи у питање приповедни субјект *Проклеће авлије*.

Питање идентитета у овом роману кључно је за карактеризацију ликова Карађоза или Џем-султана, Заима или Хаима, али и фра-Петра који у Авлији прикрива свој идентитет, или Ђамила који због промењеног идентитета страда. Највећи проблем, међутим, представља питање идентитета загонетног лика скривеног на почетку и крају Андрићевог романа. На почетку *Проклеће авлије* неки непознати младић стоји уз прозор и замишљено гледа хумку на фра-Петровом гробу до које воде свежи трагови. Пут ка месту смрти и место на којем се путује кроз успомене се претапају на почетку Андрићевог романа и стављају у први план, као основу приповедања, оно што спаја смрт и успомене. Кроз свест неименованог младића ауторски приповедач упућује на фра-Петрове приче, затим кроз фра-Петрове приче на приче које

57 Искази који показују критичко разумевање приповедања, чести у Андрићевој прози, могли би се назвати поетичком „туђом речи”. Коментаришући своје или туђе приповедање, ауторски приповедач мења тачке гледишта, а поетичка туђа реч проширује дијалошко поље романескног дискурса. Када каже да „укратко, без Хаимових понављања и примедба” (стр. 66) преноси причу о Ђамилу, или када „штуро и кратко” (стр. 89) изложи окосницу приче о Џем-султану, онда ауторски приповедач изненада открива читаоцу своју улогу у *Проклејој авлији* и заправо преузима одговорност за романескни облик приче. Ако се трагови приповедачеве самосвести испустите из вида нестаје један од основних квалитета приповедања у *Проклејој авлији*. Деликатно претапање приповедачких гласова и поетичких коментара причи даје посебну дубину и убедљивост.

58 Као када каже да је причу пренео онако као је Хаим „могао да је зна и види”.

казују јунаци његових сећања на Авлију. Са једне стране, посредовање туђе приче се истиче у коментарима и поетичким исказима, са друге стране ауторски приповедач се повлачи у други план да би ликови били тзв. унутрашњи приповедачи.⁵⁹ Ток приповедања у *Проклејтој авлији* одређен је смењивањем и ишчежавањем приповедачких гласова. У Андрићевом делу се појављују фигуре ауторског приповедача и драматизованих приповедача у распону од безименог младића као епистемолошког рефлектора туђе речи, фра-Петра као приповедача који казује своја сећања, извештаја Хаимових и исповести Ђамилових, до епизодних приповедача Заима и промуклог атлете. Приповедни облик *Проклеће авлије*, дакле, има широк распон гласова од свезнајућег до непоузданог, од ауторског до драматизованог, од трансценденталног до епизодног унутрашњег приповедача. Ауторски приповедач свуда је присутан и неприметно, али поуздано усмерава наратију. Јединствени романескни ум води приповедање кроз вртлоге различитих наративних компетенција и неједнаких спознајних моћи до сложеног и кохерентног облика романа.

Однос ауторског приповедача одговорног за романескну целовитост приче према ликовима у улози приповедача,

59 Речено језиком савремене наратологије, дистрибуција наративних компетенција укршта се са карактеризацијом ликова. Преплитање приповедачких гласова у *Проклејтој авлији* пружа прилику да савремена наратологија демонстрира сву сложеност свога поступка и терминологије у распону од наративног субјекта и његове дезинтеграције до фокализатора, односно од туђе речи до конкуренције наративних дискурса. У овом прстену налази се читав век наратолошких истраживања, од Хенрија Џејмса и Персија Лабока, Ролана Барта, Клода Бремона и Цветана Тодорова, до Жерара Женета, Дорит Кон и Мике Бал, од Михаила Бахтина до Пола Рикера. Наратолошка анализа приповедања у *Проклејтој авлији* наилази на тешкоће због претапања приповедних гласова, укрштања спознајних и приповедних перспектива. Зато је одлучујуће питање иманентне поетике Андрићевог романа. Без тумачења иманентне поетике могу се уочити само различите технике приповедања што је довољно само за „технопоетичко” тумачење *Проклеће авлије*. Види Александар Јерков: „Иманентна поетика”, *Годишњак за њоеишчка и херменеуишчка исйраживања ПХ1*, Београд, 1997, стр. 9–27.

Више пажње од софистициране наратолошке расправе у којој би се могао сачинити детаљан каталог свих приповедачких гласова и наративних аспеката привлачи један јединствен феномен којем Андрићев роман дугује многе своје квалитете. Реч је о односу стратегије романескне целине *Проклеће авлије* и проблема идентитета младића који посматра фра-Петров гроб.

међутим, појачава епистемолошке проблеме. Захваљујући његовим коментарима спознајне, сижејне и наративне енигме се не разрешавају, него још јаче утичу на смисао и значај приповедања. Раскол стратегије романескне целине и мотивације спознајног хоризонта појединих ликова покреће дезинтеграцију приповедног субјекта романа. Криза приповедног субјекта пре свега је криза ауторског приповедача у Андрићевој прози. Са једне стране, пошто се улога приповедача преноси и на ликове ауторски приповедач не може у потпуности да контролише ток нарације, али са друге стране, одређујући када, колико и шта неки лик може сам да исприповеда, или када ће он његову причу препричати, макар „штуро и кратко” или „без прекида и понављања”, ауторски приповедач задржава доминантну позицију. Проблем је, међутим, што његова позиција више није независна, већ он мора да се задржи на ономе што су други приповедали, чиме су његов ауторитет и доминација изнутра поткопани. Онога часа када у својим причама и поједини ликови, Ђамил и Хаим постану такоређи свезнајући, улога ауторског приповедача је сасвим угрожена јер ликови тада делују као да су аутори својих прича, а не да о нечему извештавају или се исповедају. Када коментари додатно отворе питање знања о ономе што се прича, или маште и додатака којима се ките приче, мотивациона подлога приповедања у читавом роману долази у питање. Није, дакле, проблем ни да се разликују приповедачки гласови, ни да се одреде односи између њих. Проблем је што коментари ауторског приповедача раскривајући улогу и смисао појединих приповедачких гласова у исто време појачавају напетост између њих и на крају доводе у питање и позицију самог ауторског приповедача. И свезнање ауторског приповедача је увек неприродно, али ако оно што је исприповедано припада пре свега ликовима који приповедају и фра-Петровим предсмртним казивањима, чему онда уопште ауторски приповедач? Једном постављено питање не може се избећи – од онога часа када се у роману расправља о статусу приповедачког знања, то питање погађа и ауторског приповедача, који ни сам не би могао одговорити на питање откуд зна то што зна о туђим причама.

60 Види два Сартрова текста из те кључне 1939. године чија је рецепција због рата каснила десетак година – „Г. Франсоа Моријак и слобода” и „Поводом Буке и беса: Темпоралност код Фокнера”, у Жан Пол Сартр: *О књижевности и њеницима*, нав. дело, стр. 256–273. и стр. 281–289. Проблем о којем је овде реч посебно је истицао Данило Киш у својим поетичким текстовима.

Приповедач зато не може остати какав је био у хроникама иако је и тамо поетички коментарисао причу и приповедање. Андрићева проза, дакле, суочила се са епохалном ситуацијом модернистичке поезике са почетка педесетих година.⁶⁰ Али, иако је у *Проклећој авлији* разоткрио, довео у питање и почео да напушта модусе ауторског свезнања, иако се приближавао ликовима као сазнајним рефлекторима и препуштао им да почну сами да казују своје приче, Андрић се није одрекао романескне свести која уједињује различите приповедачке гласове. Зато је и у *Проклећој авлији* брига о целини романа препуштена ауторском приповедачу. Криза ауторског приповедача последица је лукавства приповедачког ума која прикрива „неприродност” свезнања.

Андрић у *Проклећој авлији* спаја могућности које пружају поузданост ауторског приповедача и заинтересовано, лично причање, аутентична интимна перспектива модерног јунака, али их и коначно раздваја, јер једно друго доводе у сумњу. *Проклећа авлија* говори о најдубљој човековој интими, а приповедна форма овог кратког романа открива романескну истину као истину обликовања и сведочења, истину приче и сећања, живота и смрти. У оној мери у којој обликује интиму модерног јунака овај роман раскрива оно што би се могло назвати поетичком интимом модернистичког приповедања. Истина о људској природи и потреби да се схвати и осмисли сопствени живот укршта се са истином романа и потребом да се романескна целина поетички оправда. *Проклећа авлија* у историји српске књижевности представља тренутак када се у једном изузетном делу проналази нов одговор на епохалне изазове књижевног обликовања. Особености овог кратког Андрићевог романа представљају засебно поглавље историјске поезике савремене српске прозе. Зато је *Проклећа авлија* камен темељац позног модернизма у српској прози педесетих година овога века.

Проблеми нарације морају се схватити у много сложенијем и тежем облику него што је то питање статуса приповедача и мотивације приповедања. Зато се између наратолошке анализе и тумачења иманентне поезике отвара могућност да се допре до нечега што је у разумевању *Проклеће авлије* остало скривено – тек то што је скривено представља исходиште за расправу о смислу приче и приповедања. Проблем којем треба поћи у сусрет везан је за оквир, за најширу перспективу романа. Оквирна прича *Проклеће авлије* одређена је прелазом од видика који се пружа из фра-Петрове ћелије и погледа неименованог младића на свежи гроб, до сећања у којем оживљава оно што

је фра-Петар пре смрти причао.⁶¹ Поље перцепције и комеморативна свест обележавају онај час када престају да владају законитости самога света, а власт преузимају успомене и моћ приче. Оквир *Проклейће авлије* не одређује унапред књижевну природу прича које ничу из сећања. Коментар о причама којих више нема, као ни света „због ког вреди гледати, ходати и дисати” (стр. 121), долази на крају романа да употпуни смисао приповедања и човековог постојања. Није свет у којем се живи нестао, него је смрћу фра-Петровом, пошто више нема његових прича, нестао онај свет који су његове приче дочаравале. Као да је то свет због којег вреди гледати, ходати и дисати, каже приповедач, „тако изгледа младићу поред прозора” (стр. 121). Свет дочаран причама аутентичан је и јединствен, у њему је постојање вредно, чак ни ако свет у којем се стварно живи није вредан гледања, ходања, дисања.

На рубу Андрићевог романа изречен је најдалекосежнији суд о односу два света, али и о смислу и сврси приче и приповедања. Шта може бити вредније и важније него у причи дочарати свет вредан живота, нарочито уколико већ свет у којем се живи то није? Но тиме парадокс није доведен до краја јер на рубу романа ауторски приповедач прича управо о свету у којем младић стоји поред прозора загладан у свежи гроб. Да ли самим тим и свет у којем се младић налази, пошто се о њему прича у роману, постаје вредан, онако како је вредан свет који је постојао у фра-Петровим причама? Да ли ауторски приповедач поново користи раскол спознајне перспективе лика и целине приповедања да би индиректно казао нешто о сопственој причи, о вредности приче и приповедања које и најстрашнији свет, затворске авлије или смрти у манастиру, претвара у свет вредан живота?

У том свету веома су значајни односи између ликова, какав је фра Петар слушаца, или то што му се и Ђамил и Хаим обраћају као да се исповедају. Између ликова Андрићевог романа постоје разне скривене паралеле, често обојене контрастима као што су Карађозово инсистирање на признању, такође некој врсти испосвести, у односу на фра-Петрову спремност да саслуша и спонтаност са којом му се други обраћају. Тумачење Андрићевог романа може да расветли многе особене паралеле између главних ликова – рецимо Карађоз и Џем-султан, Џем-султан и Ђамил, Ђамил и фра Петар, Хаим и Заим неке су од привлачних двојничких

61 О критичкој стратегију уоквиравања у савременој прози види Mary Ann Caws: *Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

веза. Стога није никакво чудо да се такве везе осећају и у оквирној причи романа. Ту се сусрећу два лика за које се каже „млади фратар” и „младић”. Такво именовање доводи у ближу везу младог фра-Растислава и непознатог младића, фра-Петровог слушаоца који стоји поред прозора загладан у његов гроб. Уз то, Ђамил је такође представљен као млади Турчин из Смирне, у роману се прича о Карађозу у младим данима и фра-Петровој младости. *Проклећа авлија* је зато и прича о младости, о сусрету младог човека са оним што живот јесте и са тим како неумитно пролази, како завршава, и шта остаје после њега. О животу у којем је сваковрсан удес, чак и оних најбољих и најфинијих душа, могућ, или нужан *Проклећа авлија* је сведочанство о два пресудна тренутка, крају младости, односно суочавању младог човека са друштвеним животом, и крају живота. Фра-Петрово путовање у Турску, излазак из манастира у свет, утолико је и парабла о одрастању.

Очигледно је да се два младића на почетку романа, „млади фратар” и „младић”, налазе у два собама и да су им улоге сасвим различите, па ипак ни један од њих ту није случајно. Млади фра-Растислав пописује фра-Петрову материјалну оставштину, а безимени младић ону која је за фра-Петром остала у причама које је казивао. Премда је за бележника могао да буде одређен и неко ко са фра-Петром није имао неке посебне везе, ипак се чини уверљивијим да је и млади фратар можда био један од фра-Петрових слушалаца. Томе у прилог нарочито иду и прекори које му упућује фра Мијо док бележе оставштину. Фра Мијо младог фратра грди као да наставља расправе које је водио са фра-Петром, што делује убедљивије уколико је и млади фратар био фра-Петров слушалац. На жалбу младог фратра да се загреје хладна манастирска соба, фра Мијо изговара прекор који има посебан поетички смисао:

– Кажем ја увијек: ниси ти Растислав, него Распислав! Ни име ти, болан, на добро не слути. Док су се фратри звали фра Марко, фра Мијо, фра Иво – и био је добри вакат, а ви сада узимате нека имена из романа, одакле ли, те фра Растислав, те фра Војислав, те фра Бранимир. (Стр. 10.)

Откуд, заиста, међу фратрима толико словенских (српских!) имена? Је ли то проблем који мучи старога фратра, што се уместо кратких старинских имена сада јављају дугачка словенска имена, не баш нарочито прикладна за католички манастир? И одакле су та имена? За фра-Мија она су – „из романа”. Она нису из теолошке литературе, то нису имена апостола, библијских мученика и католичких светаца, то су

имена која као да су узета из романа, из неке домаће литературе у којој су имена обична, словенска.⁶² Да би имена могла бити узета „из романа”, романи се морају читати. Читати ромane у манастиру, то је грешно и недопустиво. Па ипак, фра Растислав није морао да их стварно чита, реч је о томе да је млади фратар којем се обраћа такав као да му је и име из романа. Примедбе на фра-Растислављев карактер иду, дакле, тако далеко да га представљају као некога ко би имао више везе са романима него са манастирским животом.⁶³

Онај чије име као да је „из романа” мора бити поетички важан лик. Ако се на самом почетку *Проклеће авлије* затекне један тако необичан, по свему различит и неочекиван поетички исказ, он упозорава на романескни хоризонт приче која следи. Прича *Проклеће авлије* не само да је „као из романа”, она јесте роман. Пре но што се приповедање настави, а прича о Авлији тек треба да почне, овај поетички исказ попут далекосежног поетичког погледа унапред најављује природу приповедања које следи, одређује смисао његове истине. Име непознатог младића који стоји крај прозора фра-Петрове ћелије, међутим, не сазнаје се – да ли је то због тога што би на основу имена одмах могло да се

62 Питање је да ли се може одгонетнути који би то „романи” могли. Ово „роман”, наравно, мора се схватити и с обзиром на време у које је смештена оквирна прича и онога што би стари фратар могао да зна о роману. Стога се под „роман” овде по свој прилици заправо мисли на „нижи” приповедни жанр, или авантуристички роман.

63 Мотивација оваквог именовања, као „из романа”, има далекосежне последице на одређивање карактера јунака. Име као такво, додуше, ретко када открива и карактер особе, али је ова напомена утврдила да између имена и карактера постоји мотивацијска веза. Разлика ономатургије (додељивања имена) и епинимије (мотивације надимка карактером особе) допушта да се овај детаљ *Проклеће авлије* схвати као израз поетичке и симболичке вредности лика младог фратора. Види Gérard Genette: *Mimologije. Put i Kratiliu*, Zagreb, GZH, 1985, превела Nada Vajs, стр. 22. „Семантика имена” у *Проклећој авлији* овом питању даје посебне димензије јер открива мотивацијске везе скривеног значења имена и карактера јунака. Види „Семантика имена” у Иво Тартаља: *Приповедачева естетика*, нав. дело, 1979, стр. 72. Интрига коју у дело уноси неко посебно значење имена јунака је један од поступака којима се обогаћује смисао уметничког дела или ствара могућност за његово различито тумачење. Упореди поглавље „Names” у Peter Hutchinson: *Games Authors Play*, London, Methuen, 1983, p. 79.

закључи да ли је и он као „из романа“?⁶⁴ Наговештавајући романескну природу приповедања, аутор не жели да и младића обележи као некога „из романа“. Прича која следи везана је за младићева сећања, а ауторски приповедач се стара за њен романескни облик, зато роман поетички не сме при-

64 Младић није обичан слушалац приче, он је „дух слушања“. (Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, нав. дело, стр. 132.) „Читалац је увек у основи безимен“, каже Бланшо, а његово „присуство без имена“ је пресудно. У читању чак и Кафкина тескоба „постаје лагодност и срећа“. Лакоћа читалачког предавања је једно „невино Да“ које Бланшо види као „мирно и ћутљиво постојање“ у средишту сваке буре. „У томе је суштина читања, оног лаког Да које, више него ствараочева мрачна борба са хаосом у који он жели да ишчезне да би му постао господар, ускрсава божански део стварања.“ Занос читања је за Бланшоа и „једна радосна игра, лудо занета, игра са гробом“. („Читање“, у Морис Бланшо: *Есеји*, Београд, Нолит, 1960, превели Велимир Димић и Живојин Ристић, стр. 156, 160, 161. и 163.) Ћамил, који је посвећени читалац, занесено и често понавља једно такво „Да“ којим одобрава ономе што мисли у себи. „Да“ Андрићеве *Проклеће авлије* је фигура у којој се Ћамил идентификује са Џем-султаном, као и оно слушалачко „Да“ фра-Петрово, подлагање моћи приче и напokon „Да“ безименог младића који га предано слуша. Читалац *Проклеће авлије* може се идентификовати са безименим младићем јер је оно што он чита романескно уобличено оно што је младић слушао, па се младић унеколико може схватити и као симбол и пројекција читалачке спознаје романа.

Време у којем живимо подсећа на то да постоје различите среће, а срећа читања је, речено Блоховим речима, „мека“. Не сме се увек потцењивати „француска срећа“ благих и питомих осећања и „интензивне лагодности“ која не иште проливање крви, а пријатељски однос претпоставља опасном животу. „Срећа, ето“, каже Блох, „за разлику од опасна живота, носи ту ознаку да је једним јединим да за човјека и његову прибраност.“ (Ernst Bloch: *Princip nada III*, Zagreb, Naprijed, 1981, превео Хрвоје Шаринић, стр. 1105.) Гледано из овог угла, фра-Петрово подлагање моћи приповедања и младићево предавање чарима фра-Петрових прича су супротност аскетском и волунтаристичком односу према животу. Како је у *Проклећој авлији* једина лагодност у причи, онда је управо „француска срећа“ приче још једини резервоар радости у мрачном и туробном свету. Писац ових редова, у којима се говори о једном новом читању Андрићевог романа и тумачењу смисла његове поетике, могао би да дода и то да је у једном таквом времену у којем живимо протеклих година „француска срећа“ читања овог класика српске књижевности била једна од ретких одбрана пред таласима бесмисла који су пратили оне дубоке потресе у којима је читава једна прошлост, а бојати се и будућност, заувек нестајала.

падати младићу јер би га то представљало као плод маште, додавања и кићења, а прича мора да задржи снагу сведочанства и моћ присећања, комеморативни, трагички патос. Приповедачева улога и младићева сећања су раздвојени зато што свако од њих роману дарује једну драгоцену димензију која је другоме неприступачна. Да је за непознатог младића речено исто што и за младог фратра, то би исувише непосредно утицало на обликовање романа, а ауторски приповедач би био сасвим развлашћен.⁶⁵ Варљива и наизглед површна веза младог фратра и непознатог младића чини да поетичка напомена о нечему што је „из романа” делује на основну причу *Проклеће авлије*, а да поетичка интервенција не ремети само приповедање.

Не може се, међутим, поуздано закључити да се име непознатог младића не сазнаје како се не би открило да ли је и он сам попут неког лика „из романа”. Текст Андрићевог романа не пружа довољно доказа за такав закључак, али зашто непознати младић ни на почетку ни на крају романа не узима реч онако како то чине други ликови?⁶⁶ То не би

65 Међутим, „поуздани приповједач као свезнајући приповједач увијек је више него само приповједач”, што је потребно да би роман могао „у својим највишим донетима увијек на овај или онај начин прекорачити властите компетенције”. (Миливој Солар: *Идеја и прича. Астетички теорије прозе*, Загреб, Либер, 1974, стр. 121.) У „великим романима естетика није засебна област – она се спаја са етиком и метафизиком”, каже Рене Жиртар. (René Girard: *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1965, translated by Yvone Freccero, p. 145–146 [*Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961]) Ауторски приповедач је ту да предочи трагичку димензију искуства са којим се младић сусреће, а то искуство раскрива бит живота и смрти, док је младић ту да обезбеди уверљивост, непосредност, уживљеност које су ауторском приповедачу недоступне. Другим речима казано, младићу припада прича, приповедачу поетика; прича је живот макар у успоменама и сећању, поетика је трагедија уметничког облика. Оно у чему је Андрићев роман више од „занимљиво обликоване људске судбине”, то је прави предмет приповедања и оно што је циљ ове анализе. (Миливој Солар: *Идеја и прича*, нав. дело, стр. 121.)

66 Постављајући питање како би младић говорио Новица Петковић жели да одгонетне „какву заправо композициону улогу има овај лик” и закључује да због специфичне хијерархије тачака гледишта на свим плановима и композиционе економије, „у композицији једино нема места за његову фразеолошку тачку гледишта и зато је морао – из чисто композиционих разлога – да остане нем”. Петковић сматра да у *Проклећој авлији* „његов и ауторов глас не представљају два одвојена гласа, него двоглас или глас у гласу”. („Композиција уметничког текста у семиотич-

омело улогу ауторског приповедача, нити би представљало неку посебну тешкоћу. Ауторски приповедач не преноси само оно што у томе часу мисли, или чега се сећа овај младић. Ако би проговорио, младићева сећања не би била ограничена само језичком праксом, него и дискурсом сећања. Иако је дискурс сећања изложен сталним променама, место овог младића било би у њега „уписано већ на самом рођењу, па макар то било и у облику његовог властитог имена”, упозорава Лакан.⁶⁷ Одсуство његовог имена зато је знак да његова сећања на то како је фра Петар „лепо причао” немају ни унапред задат језички оквир, ни нужну менталну форму, као присећање, већ су много више од тога.⁶⁸ Остављено између

ком осветљењу Бориса Успенског”, у Новица Петковић: *Од формализма ка семиотици*, Београд, БИГЗ, 1984, стр. 305. и 306.) Тврдња да је „младић сенка аутора” односи се на композиционе и наратолошке одлике приповедања и зато не значи идентификацију књижевног лика са писцем. (Исто, стр. 307.) Да је место овог лика „у целини заузео фра Петар”, додаје Петковић, „добила би се једна врста сказа/казивања. У суштини је Меша Селимовић тако поступио кад је писао *Дервиша и смрт*.” (Исто, стр. 306.) Ова напомена, међутим, још више важи за Десничина *Пролеће Ивана Галеба*. Питање одсуства младићевог говора ипак мора обухватити и његову неименованост и оно што приповедач говори о њему и у његово име. Његова позиција важна је и за композицију, али он још више утиче на смисао читавог романа, како на његову уобличеност тако и на његову метафизичку дубину. Док се на ту загонетку безимености и ћутања не одговори, потпуније разумевање *Проклеће авлије* заправо није могуће.

67 „Инстанца писма у несвесном или разум од Фројда наовамо”, у Жак Лакан: *Сјиси*, Београд, Просвета, 1983, превели Даница Мијовић и Филип Филиповић, стр. 152. Онога часа када у језику одјекне сазнање о рођености, то тек стиже одјек нечега што се одавно догодило, то је „грмљавина” која прати „муњу рађања” која је минула одавно, након што је на небу постојања осветлила наше пристизање у живот, као што фигуративно каже Слотердајк. Види Петер Слотердајк: *Тейовирани животи*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1991, прев. Милан Соклић.

68 Андрићев есејистички запис „Ликови” указује на још једно тумачење позиције безименог младића. Говорећи о односу ликова и речи, Андрић каже да је „почетно лукавство човеково – лукавство чија ће он сам бити прва и главна жртва” тежња да „ликове зароби, потчини и упрости”, као што је то учинио са другим снагама и појавама у природи. Једним „ограниченим и утврђеним бројем ликова, којима је лако владати” човек би да изрази све остале појаве, своје мисли, жеље и потребе. А то значи, каже Андрић, да више не показују само оно што јесу и што сами по себи значе, „него да казују”. Човекове нагле и

мисли, сећања и вербалног израза, оно што се дешава у младићу је слика стања које човека и целину његовог доживљајног и рефлексивног искуства спаја са светом живота. Сваки језички израз човека дели од првобитне саживљености са собом у свету. Тамо где је језик ту већ није сама ствар, него њен знак, па младић управо зато што не проговара представља изворно стање које би језички уобличено било изгубљено. У роману има места за говор сваког lika, али у говору нема места за оно што том говору претходи и у њему се губи. Ништа не стоји на путу да овај младић буде једнако убедљив приповедач као Ђамил, фра-Петар или сам ауторски приповедач, али изворна дубина стања у којем се налази док гледа свежу хумку у снегу ма колико вешто и убедљиво испричана трајно губи свој прави облик, и своју јединствену садржину, а то је један немерљиви „тренутак” у којем се све што се зна, мисли, слуги и осећа спаја у јединствену целину.

Каква је природа онога што би, ако би проговорио, морао да преточи у приповедање? Младића оквирна прича приказује између два „тренутка”: када гледајући оно што се види са прозора фра-Петрове ћелије мисли на његова причања, и када се на крају романа прене из сећања. У међувремену, дакле, он је због мисли и сећања утонуо у једно стање које није у сваком погледу будно.⁶⁹ Оно што се налази између ова

дубоке реакције према писаној речи, наставља Андрић, плод су дубоке „тежње за изгубљеним рајем слободног гледања и чистих, безимених ликова”. („Ликови”, у *Сабрана дела Иве Андрића*, књига дванаеста. *Историја и легенда*, Београд, Удружени издавачи, 1981, стр. 33.) Неименовани младић који стоји уз прозор упућује на фигуру безимених ликова у којој Андрић препознаје једну дубљу снагу израза но што је „казивање”. Ликови о којима Андрић говори су ликови у цркви, напуштеној и разрушеној, што с обзиром на то да се безимени младић налази у фра-Петровој ћелији има посебан значај. Сам запис „Ликови” је врло сложена парабола о пролазности, човековом изразу и уметности, па повезивање двеју безимености открива читаво врело могућих тумачења овог записа, односно улоге безименог младића у *Проклећој авлији*. Гледано из ове перспективе, младић је један ранији, виши облик израза од било којег lika који нешто казује, а то и читава *Проклећа авлија* потврђује. Упореди одељак „Тајна” у Иво Тартаља: *Приповедачева естетика*, нав. дело, стр. 323.

- 69 Дневни сан је за Блоха полазна степеница уметности јер у њему фантазија проширује свет и зато он свуда „претходи оствареном умјетничком дјелу”. (Ernst Bloch: *Princip nada*, нав. дело, стр. 108–109.) Идеја сањаарења, снова на јави или границе свесног и будног стања после које они почињу може се у савременој критици инспирисаној психологијом пратити као један од начина

два „тренутка“, међутим, није вербализовано. Док младић ћути, у њему тече један невербални след утисака, доживљаја и сећања,⁷⁰ али ауторски приповедач их не прати, он у њима само проналази сазнајну основу приче. Уколико би се младићево сећање преточило у речи, роман би стекао одлике преношења или пресликавања (његове) свести.⁷¹ У том случају би се морао пратити неуређен след асоцијација и присећања, расутих токова причања. *Проклејџа авлија* би тада имала исти облик као и приче ликова који се јављају у њој – фрагментаран, испрекидан. Ауторски приповедач не би могао да интервенише и стратегија романескне целине би била изгубљена. Да би се младићева сећања преточила у целовиту причу он би морао сам да обави посао који је у роману преузео ауторски приповедач. У *Проклејџој авлији* би се тада јавио лик уметника који обликује приповедање и управља њиме. И једно и друго решење зависи од мотивације оквирне приче романа, али ниједно није могло задовољити Андрића. Прво јер би прича остала недовољно сижејно организована, друго јер би захтевала да се непосредно обликује лик уметника, за шта се Андрић није одлучивао јер би то значило разоткрити интимни свет ствараоца.⁷² Андрић је фигуру уметника заправо прикрио у главним ликовима

разумевања књижевности. Упореди Meredith Anne Skura: *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 60.

- 70 Женетова наратологија говори само о приповедању речи и догађаја и зато не допире до овог нивоа приповедања, тачније своди смисао приче на начин приповедања. Не задовољава ни Женетов накнадни покушај да свођење рефлексје на причање о догађајима или „препричавање“ (тј. причање о речима) оправда, јер проблем није само у томе како се нешто јавља или преноси у нарацији већ и шта је само по себи. Отуда „препричавање“ нечег реченог о догађајима и мислима никако није исто, без обзира што начин може бити такоређи идентичан. Види Gérard Genette: *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, translated by Jane E. Lewin [*Nouveau discours du récit*, 1983]
- 71 Што нас поново враћа Андрићевом суочавању са модерничким изазовом вербализације свести јунака, дакле искуствима романа струје свести, о чему је већ било речи.
- 72 Обе могућности ће се Андрићу наметати у *Омер-џаши Лајласу*, позним збиркама прича и *Знаковима поред њуша*. Управо чињеница да су ова дела остала недовршена, или у оставштини, најбоље показује да се Андрић почетком педесетих година није одлучивао ни за стратегију фрагмента ни за непосредно обликовање лика уметника, односно за тзв. роман о уметнику.

романа: и Карађоз, и Хаим и Ђамил и сам фра Петар могу се тумачити из перспективе лика ствараоца.⁷³ Разоткривање идентитета младића, промена статуса оквирне приче или преобликовање симболичке позадине романа било би зато у супротности са стратегијом прикривања фигуре уметника и уметности у *Проклећој авлији*. То није само роман о кривици без кривице, свету као тамници, животу као прикривању и неспоразуму, осујећеној страсти и смрти, већ и роман о судбини стваралачког духа и причи која увек представља неки спас од свих тешкоћа и зала. То је роман о причи и приповедању, о свету који тек у причи постаје вредан да се у њему хода, дише, постоји.

Лик непознатог младића остаје између предвербалног и романескног, између свести и књижевне креације. Он посебно подржава и оснажује деловање поетичког исказа о именима која као да су „из романа”, али спречава његово сувише дословно разумевање. Пошто младићево ћутање не имплицира његову романескну свест, али је и не оспорава, Андрић је могао да на сцену приповедања изведе читав низ приповедача. Њихови гласови приповедању дају посебан тон, а прича добија многе смисаоне нијансе које би иначе биле изгубљене. Целина романа је заокружена и поверена ауторском приповедачу, али је прича сачувала интимност и аутентичност сведочанства – то је оригинално Андрићево решење једне од највећих дилема модерне поетике романа. Андрићева „поезија причања”,⁷⁴ међутим, не завршава на томе што отварајући савременој српској прози капије модерне романескне технике за собом не затвара врата ризнице традиционалних вредности. *Проклећа авлија* има још један смисаони круг којим доминира ћутање, а који се још боље може назвати неименљивим романа.

Непознати младић остаје скривен и замишљен све док се на крају романа не прене из сећања која су га „за тренутак занела” (стр. 121). Зар је било потребно представити и сасвим епизодне ликове у фра-Петровим причама, и фратре који пописују фра-Петрову оставштину, а занемарити лик тајанственог фра-Петровог слушаоца? Или је управо обрнуто, па је он посебно истакнут баш зато што је једино он остао при-

73 Види „Fictor, figura veritas: *Проклећа авлија*” у Зоран Милутиновић: *Негајивна и појизивна поетика*, Нови Сад, Матица српска, 1992, стр. 76–86.

74 Иво Франгеш: „У Авлији, у проклетој. Прича и егзистенција у Андрићевој умјетности”, у *Травник и дјело Иве Андрића. Завичајно и универзално*, Сарајево, Веселин Маслеша, 1980, стр. 73.

кривен и привидно неодређен? У *Проклејој авлији* непознати су он и ауторски приповедач, што је био разлог да се они некада забуном поистовете.⁷⁵ Ауторски приповедач као тзв. трансцендентални, недраматизовани приповедач у роману увек остаје непознат и то није извор недоумица. Мистерија младићевог идентитета је, међутим, интрига која захтева још далекосежније тумачење.⁷⁶

Откуд уопште тај младић крај прозора? Утонувши у сећања он позајмљује егзистенцијално време трансценденталном, ауторском приповедачу. Тако се тзв. време приповедања подудара са временским оквиром *Проклејје авлије*,

75 Забуну изазива чињеница да ауторски приповедач „са стране посматра” (стр. 10) фратре који пописују фра-Петрову оставштину. Како се фратри налазе „у суседној празној ћелији” (стр. 9), дакле поред фра-Петрове ћелије у којој непознати младић стоји уз прозор, приповедачев поглед са стране долази из исте перспективе из које на њих гледа и непознати младић. Другу забуну изазива то што млађег пописивача, фра-Растислава, приповедач назива „млади фратар” па се може учинити као да су он и непознати младић иста особа, што никако није случај.

76 Овде ваља поменути неке непотребне спекулације. Тако се једном критичару који се вајка због својих ранијих, неоправданих приговора *Проклејој авлији* чини да у младићу може да препозна Андрићеву сенку. То је, међутим, не само недоказиво, па чак и наивно, већ ремети романескну логику Андрићевог текста. Види Борислав Михајловић: „Читајући *Проклејју авлију*”, у *Кријичари о Андрићу*, приредио Петар Џаџић, Београд, Нолит, 1962, стр. 189. Још је компликованији пут другог критичара који у овом младићу препознаје фра-Петровог саговорника из једне друге приче („Шала у Самсарином хану”), која није унета у коначни текст романа. Ни овде нема никаквог нужног и неопходног разлога да се та два лика изједначе, премда то на свој начин може да буде занимљиво. Види Петар Џаџић: *О Проклејој авлији*, Београд, Српска књижевна задруга, 1992. Проблем са оваквим замислима које напуштају текст Андрићевог романа јесте да заклањају видик и одвлаче у страну од правих питања. Текст *Проклејје авлије* исувише је елиптичан да би тумачу допустио искључиве одговоре, али пажљиво испитивање неодређености као елемента романескне стратегије упућује на то како разумети оно што се у самом роману наговештава. Ако се не крене таквим херменеутичким путем, тј. ако се тајна младог фра-Петровог слушаоца поетички не раветли, измичу неке од важних одлика Андрићевог романа. Епистемолошку основу *Проклејје авлије* чини стање између замишљености и сећања непознатог младића, а његов идентитет утиче на разумевање тајанствене силе уживљавања која у роман уноси дубине митског обрасца. Зато је мистерија његовог идентитета и ћутања у самом средишту овог дела.

једним „тренутком” неодређеног трајања током пописивања фра-Петрове заоставштине. Тада се прича, а оно о чему се прича, тј. исприповедано време, односи се на фра-Петрове давне успомене.⁷⁷ У часу када се младић прене, приповедање је већ завршено и приповедач *Проклеће авлије* затвара причу о чудесном светском затвору; Андрићев приповедач казује још само ону причу која сва ова сећања уоквирује – причу о попису имовине, погледу на фра-Петров гроб и сећање на то како је он лепо умео да прича. Да ли је то све што оквирна прича романа казује, или пошто је читав роман већ ту, пред читаоцем, он има прилику да о свему сазна још нешто, можда пресудно за само дело?

Ауторски приповедач, наравно, може говорити без обзира на свест јунака, њихову улогу у причи и приповедачке моћи јер заступа ауторску пермисау и тек накнадно се одлучује хоће ли поштовати законитости мотивације ликова којима уступа реч или у чије име говори. Но уколико је ауторски приповедач спутан само ауторском вољом, зашто је потребан тај скривени младић кога је док стоји уз прозор, загладан у гроб, „осенила мисао о смрти” (стр. 121) те је за „тренутак” престао да постоји у оном стварном и једином

77 Осим основних културолошких, цивилизацијских и геополитичких назнака, постоје и оне политичке које можда могу ближе да одреде време о којем фра Петар говори. Уколико се зна да је реч о добу када се понавља ситуација о којој прича Тамил, да султан има брата којег држи у заточеништву, то упућује на седамнаести век када султан Ахмед I држи у заточеништву као душевно оболелог брата Мустафу I. (Види „Das künstlerische Weltmodell in Ivo Andrićs Erzählung *Prokleta avlija*” у Dagmar Burkhart: *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1989, S. 248.) Велико је питање да ли се *Проклеће авлије* може, и сме, сасвим прецизно временски одредити. Она написана тако да се односи на много шири временски период од наследника Мехмеда Освајача, заправо краја Византије, па све до поткрај турских времена у нашим крајевима. Уз то, ваља напоменути да је Андрић на причи о Џем-султану радио још од средине двадесетих година, што не само да *Проклећу авлију* чини једним од дела са најдужом генезом у српској литератури, већ може да подстакне на додатне коментаре. Између два рата прича о броби за престо и трагичној судбини једног од браће који живот проводи у заточеништву могла је имати велику политичку актуелност. Била је то забрањена тема, чак је и један наставак стрипа о Мики Мишу због сличне теме био забрањен. Краљ Александар Карађорђевић, наиме, имао је старијег брата Ђорђа који је, наводно, био душевно оболео и зато био неспособан да преузме круну, па је држан у изолацији, далеко од јавног живота.

животу да би се предао сећању на некога ко је „лепо умео да прича” (стр. 11). Да ли ипак постоји нешто што ни ауторски приповедач чија „’свезнајућа’ прича саопштава неко ’знање’ чије се порекло не поима”⁷⁸ не може знати, ни исприповедати? У симболичној слици усамљеног гроба не огледа се само један туђи живот већ и сазнање да је ту крај, као крај приче после којег „нема више ничег”. „Нема више ни приче ни причања”, нема више ни живота ни сећања. То показује куда се одлази са позорнице приповедања: „Ничег нема. Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу.” (Стр. 121.) Свако зна да сви људи умиру, шта то онда приповедач хоће да каже о младићевом, али и романескном потресно дубоком сазнању? Да ничег нема после смрти, да је смрт прости одлазак под земљу, без икакве узвишености, без ичега трајног што остаје да сведочи о смислу и сврси минулог живота, чак и великих и умних, а душевних људи? Да ли ту, можда, постоји још нешто што се не може рећи, за разлику од овога што је казано? Нешто што не може да се изговори?

На почетку романа у ономе ко „гледа и слуша” фратре који пописују алат, све се „и нехотице окреће од живота ка смрти”, ка ономе „коме више ништа и не треба, јер ни њега нема” (стр. 11). На крају романа следи, дакле, још дубља, потреснија слика, јер нема чак „ни људских зала, ни наде и отпора који их увек прате” (стр. 121). Ако је Алихоџа на крају *На Дрини ћуџије* упркос страдању, па и сопственој смрти видео велике и умне а душевне људе у једном добу које неће остати без Божије љубави, а француски конзул упркос Наполеоновом поразу и слому Царства видео неки прави пут који ће пронаћи његова деца, или деца његове деце, шта се то види на крају *Проклеће авлије*? Ако је то само гроб и то да ништа не остаје, онда се безизлазу са краја *Госпођице*⁷⁹

78 Иво Тартаља: *Приповедачева естетика*, нав. дело, стр. 325.

79 Не смеју се превидети танане везе између Андрићевих романа јер оне помажу да се боље уоче и протумаче промене Андрићеве поетике. Поред неочекиваних веза између *Госпођице* и *Проклеће авлије* има и знакова које као да је Андрић на посебним местима остављао пажљивом читаоцу. Тако се на почетку романа фра-Мијо представља као шкрт старац, тврдица, што је немогуће не видети као неку врсту наставка онога о чему се приповедало у *Госпођици*. Оно због чега је главна јунакиња претходног романа умрла, штедећи на огреву и свећама, то је тема коју фра-Мијо покреће на самом почетку новог дела. Само највећи писци успевају да и оваквим детаљима своја дела учине непоновљивим изазовом за тумача.

Тек ако се активира овакав херменутички поступак Андрићева проза почиње да открива своје неисцрпно богатство. Тако се у

који је плод поништавања сопственог живота придружује једна општија и далекосежнија слика, заправо најдубљи израз једне посебне врсте нихилизма. То је онај нихилизам који се не заклања ни иза песимизма, попут Шопенхауеровог, нити иза неке нове објаве, попут Ничеовог, већ је једно дубоко и ван сваке сумње стављено сазнање о смрти као потпуном и коначном крају. То је једино Ништа које је равно само себи, Ништа које није претекст за нешто друго, већ Ништа остављено да само по себи буде једино што Ништа и може бити, само биће одсуства, ненадокнадиво и неиспуњиво. Крај једног фратора, у манастиру, где би смрт требало да буде само пролазак хришћанина кроз капије које га деле од милости Божије

оквирној причи *Проклеће авлије* јављају неке за манастирски живот необичне алатке на које је фра-Петар трошио новац, због чега фра-Мијо и после његове смрти негодује. Ту су „једна клијешта велика, крешевска” (стр. 11) на почетку романа и „једна тестера од челика, мала, њемачка” (стр. 121) на крају. Иако су ови називи уобичајени за алате произведене од жељезне руде у Крешеву, односно тип производа од трајнијег челика, опет то може имати и посебан симболички значај. После Ђамиловог нестанка, „доконом и брижном” (стр. 114) фра-Петру који нема „ни књиге ни алатке” (стр. 113) пролазе споро, а ноћи још спорије па чак од стражара тражи има ли каквог посла. Овај га одбија речима да „бива да неко набави кришом турпију или длијето, како би лакше одавде изашао, али да их ми сами дајемо, то не бива” (стр. 113). Обрт је духовит али то што треба да буде проицљивост заправо делује врло наивно. Слика алата и рада који ослобађа, међутим, већ је назначена. Ту се пружају могућности за социопсихолошко тумачење човековог рада, нарочито с обзиром на време објављивања *Проклеће авлије* када је то доминантна друштвена тема и важно идеолошко питање. Разлика „крешевске” и „њемачке” алатке, при чему је у позадини прве познати крешевски манастир из XIV века, а друге западна култура, оставља нове могућности за размишљање о односу једног фратора и техничке цивилизације Запада. Фра-Петар се не само писменошћу, која га разликује од достојанственог и спорог фра-Тадије којег прати на путу у Стамбол (можда и од фра-Мија који диктира попис ствари и очито познаје алатке али не мора бити писмен), него и кроз свој „еснаф” (стр. 113) и приврженост алатима показује као човек једног другачијег типа културе, окренутог Западу а не Истоку. Но крешево није само топоним него и општа именица која, како показује *Речник српскохрватског књижевног и народног језика (књига X)* означава оружани сукоб, битку, или бесплодну земљу. Поље асоцијација све се више шири, а притајена значења само усложњавају Андрићево приповедање. Све док ове скривене нијансе смисла подржавају основно значење које неки детаљ има у причи, они су херменеутички корисни и вреди их протумачити.

је смрт која показује свој најстрашнији лик. Смрт је на крају *Проклеће авлије* коначни крај идеје есхатона, а речи Андрићевог приповедача, са циничним одјецима фра-Петровог алата који пада на гомилу у позадини, сазнање о једином исходу живота и причања. Не само да је ускраћена идеја спасења и њен неопходни земаљски одјек, већ се и митологија вечности уметничког стварања, трајности приче, доводи у питање. Младићев поглед и његове успомене на крају романа омогућују дубоку и потресну мисао о човековом постојању – непознати фра-Петров слушалац је ту да би се истакла мисао о смрти и приповедању, мисао о људској пролазности и свету као позорници коју сви напуштају да се на њу више не врате.

Тамилово поистовећивање са Џем-султаном открива судбинску дубину једне несреће, фра-Петрово слушање и разумевање за саговорника показује смисао људске доброте, но и једно и друго води ка завршној мисли о смрти и пролазности, о томе да ничег нема, кључном смисаоном тежишту читавог романа. Младићево поистовећивање са фра-Петровим причама као и фра-Петрово предавање моћи Тамиловог приповедања наговештавају положај читаоца *Проклеће авлије* којег само прича коју чита штити од мисли о смрти, која на свакога чека, увек једнако поуздана и нема. Младић је, као посебно веран и усредсређен слушалац, заправо нека врста скривене фигуре читања *Проклеће авлије*, место на којем се целина романа суочава са целином рецепције. То како би он желео да каже да је фра-Петар лепо причао, утисак је који би и читалац хтео да пренесе на крају романа, читалац који у сваком делу мора остати нем.

Све се, каже приповедач на крају романа, претвара „у хладну пустињу без имена и знака” (стр. 121). Ни младић који стоји крај прозора нема имена, нити од себе даје каквог знака. Он је без имена и знака, али је његова безименост и неозначеност управо знак за оно што нема ни имена ни знака. У његовој спознајној равни је све што је фра Петар причао, али и мисао о смрти и пролазности, о крају приче и томе да ничега нема – младићу „тако изгледа” (стр. 121). На почетку романа младић се суочава са неизговорљивим, хтео би да каже и по трећи, четврти пут како је лепо умео да прича фра Петар, „али то се не може казати” (стр. 11). Младић, дакле, може да говори о фра-Петровом причању, али то што треба да буде казано ни када се више пута понови ипак није речено. Зашто се не може казати како је лепо умео да прича фра-Петар? Будући да младић мисли на то како је фра Петар причао, да „мисли на његова причања”, а да се на крају буди из „сећања на причу” у којима га је „осенила мисао о смрти”, очито је да мисао о причању и мисао о смрти стоје једна спрам

друге. То и јесте основна смисаона перспектива *Проклеће авлије* у којој су суочени смрт, свест о смрти и сазнање да се умире и просто одлази под земљу, са причом и потребом за причом. Нихилистичко сазнање о томе да нема живота овде прати и једна посебна врста нихилистичког обрта у поетици, од тога да оно што би требало да буде казано о причи, не може бити речено, а да онда када приче више нема, нема ничега, да ни за њом ништа не остаје, нити се може рећи каква је она заиста била.⁸⁰ То је оно неизрециво, за разлику од онога што се може рећи и што и јесте речено. Неизрециво је оно што се у приповедању ни поетичким коментаром не може казати, него се једино иманентном поетиком може разоткрити.

Када се каже да не може бити речено „како је лепо умео да прича” фра Петар, да ли је то само реторички облик којим се на необичан начин саопштава оно за шта се тврди да не може бити казано, тј. да ли се управо тако реторички ефектно каже да је лепо причао фра Петар? Оно што не може бити речено, међутим, није то да је фра Петар лепо причао, то је управо оно што може бити речено и речено је, али није довољно. Не може бити речено како је лепо причао, али не зато што се не може описати техника приповедања, то да је своје приче често прекидао или понављао. То није само по себи показатељ лепоте приповедања, а у роману је и добро описано и поетичким исказима окарактерисано. Оно што представља утисак целине фра-Петрове приче и његовог начина приповедања, то не може бити казано другачије но целином саме приче. Нема тог поетичког исказа који може да посведочи сву лепоту приче. Остаје само да се она поново саслуша, и зато почиње унутрашња прича *Проклеће авлије*. Да се може казати како је лепо причао фра-Петар не би било самог романа, уместо њега би стајао тај исказ. Овако, лепоту његове приче није могуће казати, зато је испричана цела прича.

На крају, када више нема ни имена ни знака, у младићу више ничега нема, нема ни мисли о лепоти приче, јер чак и најлепша прича мора да се заврши да би на њеном крају остао само обичан живот сваког човека, и на крају живота само смрт, проста чињеница да се умире и одлази под земљу. Непознати младић је загладан у свежу хумку, а све што је од прича остало јесте сазнање о смрти и томе да када прође и лепота причања, ничега нема. Док младић стоји крај прозора са једне стране је слика смрти, са друге стране сазнање о њој,

80 То, међутим, потврђују и Андрићев „Разговор са Гојом” и беседа приликом уручивања Нобелове награде „О причи и причању”.

о причи и приповедању. Уколико у пуноћи сећања која навиру младић мисли и присећајући се проживљава њихову целину, тада је мисао о смрти симболички еквивалент целине приповедања, утолико пре што су и фра-Петрове приче казиване уз „честу мисао на блиску смрт” (стр. 12). Када би младић кога је осенила мисао о смрти проговорио, казивао би, дакле, оно што је потпуно сазнање смрти, изговарао би оно што после свега смрт сама, као таква, јесте. А смрт је нема, „истинска мисао о смрти не налази речи”, као што сам Андрић каже у *Знаковима ђоред ђуџа*.⁸¹ Смрт је нема и не одговара питањима човековог живота чак ни у оваквим спознајама. Остало је, дакле, само оно што никада не узима реч.⁸² Смрт је нешто с ону страну свега што се може именовати и испричати. И то се не може казати, као што вели младић на почетку приче: то да после свега остаје само смрт. Зато је роман више од естетике и поетике, роман је књижевни сусрет човека и целине битка. Овде се, наравно, може призивати у помоћ дуга историја филозофског мишљења која стоји пред истим проблемом од Сократа до Хајдегера, од избора смрти до егзистенцијалне окренутости ка смрти, али роман је убедљивији и симболички моћнији од највредније филозофске мисли и традиције мишљења.

Младићева жеља да каже оно што се не може рећи захтева да видимо каква се прича рађа из те жеље. Жеља је метонимија, каже Лакан.⁸³ Младићева жеља да каже истину смрти и лепоте приче и приповедања, која је неизговорљива, постаје жеља да се каже истина о смрти.⁸⁴ Говорити о смрти, међутим, није исто што и осећати њену истину, одсуство живота. Стога је прича метонимија смрти, то је прича о

81. *Сабрана дела Иве Андрића*, књига шеснаеста. *Знакови ђоред ђуџа*, Београд, Удружени издавачи, 1981, стр. 244.

82. Ето где се поново Андрићев роман сусреће са књижевно-историјским окружењем од Пруста и Џојса, који су испрва проналазили одговор на ова питања у уметничкој судбини, односно пародији античког епа, да би питање неизговорљивости смрти код Џојса и Фокнера, Броха и Бекета, све до Маргерит Јурсенар, постало одлучујуће. У истој мери у којој се када је о Андрићу реч с разлогом подсећа на његов однос према прозном стваралаштву Томаса Мана, ваљало би круг овог испитивања темељно проширити и поново поетички осмислити.

83. Жак Лакан: *Сјисси*, нав. дело, стр. 188.

84. Авлија је смрт друштвеног живота. Зато када треба да проговори смрт која не може да узме реч у роману, прича се о животу у Авлији. И обратно, Авлија је слика друштвеног живота у коме је живот нужно упућен на смрт.

одсуству. Прича је у Авлији замена за живот, па према томе и његово одсуство; фра-Петрово сећање на Авлију тече пред лицем смрти онда када је живот већ прошао, па пошто је одсутан, прича је замена за њега. Ако је метафора повезана са питањем бића, додаје Лакан, метонимија стоји у вези са његовим недостатком.⁸⁵ Том недостатку се не може прићи другачије но кроз метафоричку пуноћу приче. Гледано са становишта симболичке вредности *Проклеће авлије*, младић, дакле, не говори јер је његово ћутање симболичка фигура целине романа и саме смрти. То ћутање је еквиваленција онога што се не може казати – како је лепо причао фра-Петар и онога што је сама смрт.

Иманентна поетика *Проклеће авлије* почива на овим сазнањима и у поређењу са њима други поетички искази о причи и приповедању остају у позадини. У тим поетичким исказима препознаје се аналитика приче и приповедања која се може наћи и у ранијим Андрићевим романима. Мисао о смрти и крају приче, међутим, сведочи о ултимативном суочавању иманентне поетике романа са основним односом текста и света, приче и живота, човека и постојања, поетике и смрти. И то је јединствен тренутак не само у историји савремене српске књижевности већ изузетност ретка и у светској литератури. То што светска књижевност не зна за њега, па када говори о Џојсу, Финеру, Броху, Белету, Ману, Маргарет Јурсенар, заборавља *Проклећу авлију*, друго је питање, и слика једног једнако потресног одсуства, или смрти малих култура.

У равни иманентне поетике, дакле, обликује се оно без чега је разумевање *Проклеће авлије* немогуће. Поетичка сазнања варирају од напомена о ликовима као приповедачима и улози ауторског приповедача, наговештаја нечега „из романа” и неименљивости у којој се истина романа и истина човекове смртности стапају у једно. Иманентна поетика *Проклеће авлије* у том погледу је највиши ниво поетичког сазнања Андрићевих романа. Не само што овај кратки роман, као и друга Андрићева дела, премашује поетичке дилеме модерног и традиционалног у приповедању, него српској књижевности двадесетог века завештава један епохални интегрални модел приче, каквих је сасвим мало и у светској књижевној баштини.

85 Исто. О Лакану и његовом утицају на разумевање наратива види Malcolm Bowie: *Lacan*, Cambridge, Harvard University Press, 1991; *Lacan and Narration. The Psychoanalytic Difference in the Narrative Theory*, edited by Robert Con Davies, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1983.