

У ТРАГАЊУ ЗА
„САВРШЕНИМ“ ПРИПОВЕДАЧЕМ:
ПРОКЛЕТА АВЛИЈА КАО АНДРИЋЕВ
НАРАТОЛОШКИ БЕДЕКЕР

Факултет педагошких наука
Универзитет у Крагујевцу

Апстракт: У раду се указује на могућност читања Андрићеве *Проклетше авлије* из перспективе сагледавања њене подразумеване метанаративне поставке. Текст романа, паралелно с уважавањем тематских и семантичких равни које формира, интерпретира се и као својеврсни каталог различитих приповедачких модела који стоје у координатама унапред дефинисаних међусобних односа. Положај „Ћамилове приче“, средишњег наративног елемента романа, тумачи се не само као тематски и композиционо кључни сегмент целине већ пре свега као кулминација и тачка разрешења својеврсног читалачког трагања за једним специфичним приповедним поступком. Вешто вођено *иујивање* до „срца“ приповести, током кога и сâм читалац спонтано постаје метанаративни јунак текста, остварено је кроз сложено вишегласје различитих (типова) казивања. У раду се сугерише да *Проклетшу авлију* треба промишљати не само као један од несумњиво најуспелијих Андрићевих текстова већ и као дело које се дословно може сматрати животним и тестаментарним. Дајући управо *хомодијегетичком иприповедању* формацијски најистакнутије место у односу на све остале наративне облике, Андрић изражава дубоко разумевање овог приповедног поступка, наговештава неке неочекиване спознаје феномена приповедања уопште, али и антиципира промене у српској прози друге половине прошлог века.

Кључне речи: хомодијегетичко приповедање, метанарација, приповедачки модели, *ја*-приповедач

1. Жртвовање приче

Тренутак драмског преокрета у *Проклетшој авлији*, роману који се из више разлога може сматрати круном Андрићевог приповедачког мајсторства, али, у извесном смислу, и средишњим текстом српске прозе ХХ века,¹ одиграва се током чувене сцене у којој трагични јунак, младић Ћамил, у својеврсном трансу који траје неколико дана(!), изговара потресну *Повест о Џем-султану*. За све то време присутни слушалац његовог казивања, фра Петар, мада потпуно свестан да необични сабеседник приповедајући „своју“ причу лагано и неумитно тоне у лудило и да је основна и, из положаја једног презвитера, обавезујућа човекова дужност да причаоца пробуди

1 У опсежној анкети проведеној међу српским писцима током 2011. године, на постављено питање: *који српски роман најбоље одсликава ХХ век*, већина се одлучила управо за овај Андрићев роман (Политика, 7. мај 2011).

и с тог пута без повратка одврати, и сâм опчињен причом и причањем ћутећи наставља да слуша, из дана у дан, не покушавајући и не усуђујући се ни у једном тренутку да свог саговорника прекине. Смештена у кулминацијски сегмент романа, ова необична „повезаност“ приповедача и слушаоца до те мере је интензивна и напрегнута (као ниједна друга веза између иначе многобројних причалаца и слушалаца у овом тексту) да, све док траје младићево грозничаво казивање, читав свет *Проклеће авлије*, тако исцрпно и натуралистички снажно грађен до тада, најједном бива потиснут и привремено затамњен снагом и израженом „реалношћу“ ове нове приче.

Хронолошки старије од свих осталих у књизи и најмање повезано са житељима „авлије“, приповедање о трагичној повести једног човека кога одавно више нема, као и о једнако несрећној судбини његовог фанатичног биографа и духовног двојника, показује се пресудним за разумевање значења читавог текста. Композиција *Проклеће авлије*, чија стожерна тема, *андрићевска* у највећој мери, и јесте сâмо приповедање, тако је организована да колико год речена прича била „по себи“ занимљива и симболички снажна, њена важност и смисао остварују се понајвише специфичном улогом у склопу сложене конфигурације којој припада.

Поменути сегмент Андрићевог текста у првом тренутку изгледа сасвим очекивано – он понавља и потврђује претходно успостављени композициони образац према коме се још један од необичних ликова романа, иступивши из безбројног мноштва притвореника на сцену, представља као нови приповедач, да би, потом, и сâм започео казивање своје сопствене (*историје*). Међутим, ова (последња) прича ипак је другачије припремљена. Укључена је у структуру романескне целине сложеним поступком композиционог јукстапозиционирања и уоквиравања који ће је, у завршници, учинити различитом и важнијом од свих осталих у књизи. Наиме, нови јунак је још на половини приповедања најављен сасвим другачије од претходних. Андрић се у његовом случају послужио, условно речено, филмском техником поступног улажења лика у кадар: најпре се, из визуре фра-Петра, у гро-плану сцене појављује *књиџа* као метонимијска најава нове личности; затим се приповедачевом погледу откривају личне ствари „најфиније израде“ и силуета јунака; а на самом крају и његово лице, окренуто фра-Петру. Коначно, у тренутку сусрета два погледа, одиграва се и привремена, скоро неприметна, али показатељна касније и кључна промена наративне перспективе: први пут, очима тог младића, читалац „види“ и до тада скривени лик свог *йоузданог* приповедача:

Младић је нетремице, испитивачки али мирно, гледао у фра-Петрово отворено, широко лице са густим црним брковима и јако размакнути, крупним смеђим очима мирна погледа (*Проклећа авлија*: 46).

На овакав начин уведен у приповедни свет романа нови јунак стиче изразито повлашћени положај у односу на све остале ликове, а његово будуће приповедање бива обележено појачаним читалачким ишчекивањем. Осим тога, и сама прича дата је на другачији начин – компонована је из више делова и „изведена“ у неколико одвојених ставова. У почетку је само наслућује и иницира један приповедач (фра Петар), затим испрекидано и несигурно, али с обиљем детаља, започиње други (Хаим), да би је у сасвим измењеном регистру наста вио и потом, управо у помињаном драматичном финалу, довршио трећи (сам младић Ђамил). Захваљујући томе *Историја Џем сулџана* је у односу на „остатак“ романа постављена као једна засебна, издвојена целина унутар широког и мозаично изведеног приповедања о стамболском притвору и његовим необичним житељима. Она се уобличава и као виšekратно уметнута прича у причи: њен коначни облик (али и смисао) иницијални приповедач успева да *склопи* тек много година касније, приповедајући је извесном младићу у Босни, кроз чије сећање, заправо, једино и „долази“ до читаоца (јер фра Петар је мртав већ два дана – прво је читаочево сазнање још на самом почетку књиге, објављено пре било каквог причања).

Колико год изгледало тешко и теоријски проблематично установити објективне вредносне параметре према којима би се један текст могао поставити на пиједестал најбољег у извесном жанру, па је, у том смислу, и поред очигледних квалитета ипак беспредметно проглашавати *Проклећу авлију* најбољим (или најзначајнијим) романом наше књижевности, толико се чини несумњивим да ово Андрићево дело по свему заслужује давно признату позицију нашег најбољег романа о *приповедању* (Тартаља 2013: 129). Његов метапоетички слој, као у мало коме другом приповедном тексту српске књижевности, не само да равноправно учествује у изградњи сложене тематске и значењске структуре целине већ управо поменута, савршено изведена *нарајивна слајалица*, с различитим причама и међусобно повезаним приповедачима унутар себе, представља очигледни и неспорни уметнички врхунац овог дела.

Међутим, и само „порекло“ и настанак „Ђамилове приповести“ једнако је необично као и њен истакнути положај унутар сложене романескне конструкције. Треба подсетити на занимљив биографски податак да је Андрић одустао од објављивања обимне *Историје Џем-сулџана*, „хронике широких токова“ (Џаџић, 1973: 295) писане током три деценије и нарасле притом до књиге од више од 250 страна (Ђукић-Перишић 2012), да би је за потребе *Проклеће авлије* свео на само једно поглавље од свега десетак страница. Управо ова чињеница сведочи о драматично измењеној приповедачкој стратегији аутора, али, у исто време, указује и на његово разумевање снажног симболичког потенцијала саме приче. Према новој замисли, упркос томе што бива сведена тек на своје основне контуре, она добија много

значајнију улогу – постаје језгро другог и другачијег текста. Андрић је био спреман да „жртвује“ приповест која је у ауторској радионици већ добијала готове обресе романа ради остваривања једног замашнијег уметничког ефекта. Њена нова улога остварује се превасходно положајем унутар сложене структуре у коју бива „уграђена“ – да се послужимо Андрићу блиском симболиком – и којој је, тако узидана, требало да обезбеди и трајање и смисао. Ова сазнања указују на то да *Проклећу авлију* ваља читати и промишљати не само као један од несумњиво најуспелијих Андрићевих текстова већ и као дело које се дословно може сматрати животним и тестаментарним.

2. Путовање у средиште текста

Основна радња романа, фра-Петров боравак у Проклетој авлији, одиграва се искључиво у затвореним границама непроменљиве сцене стамболског казамата. Различити јунаци приповедачи обитавају и делају у јасно ограниченом и сведеном простору престоличког притвора. Овако постављеној, наглашено статичној фабули Андрић свесно супротставља изражену динамику примењене наративне стратегије. Сваки од приповедача који ступи на сцену почиње својим казивањем да уобличава нове просторе и да отвара другачије перспективе приче, непрестано проширујући свет романа и наговештавајући, у сваком наредном сижејном кораку, нове значењске и тематске нивое.

Управо се у читалачком поступку спонтаног расклапања Андрићеве *наративне мајрјошке*, процесу изведеном посредством неколико приповедача који читаоца воде до поменуте средишње и кључне приповести романа, крије тематски и значењски врхунац читавог текста. У тренутку кад читалац до ње коначно дође, *Тамилова њрича*, тај мали роман у роману, почиње сложеним семантичким и симболичким зрацима да из самог нуклеуса текста осветљава несводиви простор ауторове амбициозне уметничке замисли. Иако приповест о несрећном султановом брату има, у односу на носећу причу о фра-Петровом боравку у стамболском притвору, наглашено епизодни карактер, тек се кроз грозничаво младићево казивање коначно уобличава средишња идеја и право значење претходно формиране предметности романа. Хипотетичко изостављање ове приче из наратива лишило би *Проклећу авлију* не само важног сегмента структуре већ управо најдубљег смисла. Осим тога, без кратке *Повести о Дем-султану* текст би изгубио и епски потенцијал романа. Најкраће речено: лишен несвакидашње Тамилове приче (коју овај у посвећеном заносу казује фра-Петру → који је епски широко приповеда непознатом младићу у Босни → који је, присећајући се преминулог фратра и истински потресен његовим одласком, „преноси“ читаоцу) текст о стамболској душегупки, њеним живописним

и опскурним становницима, као и фантазмагоричном управнику, остао би, ипак, само још једна (одлична) Андрићева приповетка.

Онако како се роман *Проклеџа авлија* смешта, метафорички речено, у средиште нове српске књижевности, постајући референтна тачка националне литературе у којој она делом свог најистакнутијег приповедача показује да је стекла свест о сопственој стваралачкој зрелости, као „репрезентативни израз и рефлекс те епохе“ (Пантић 1999: 327), тако и необично казивање несрећног младића Ђамила проналазимо у самом епицентру различитих приповедних, тематских и метанаративних слојева овог невеликог текста и, упркос његовом релативно малом обиму, даје му замах *романа епохе*. Формулисано технички прецизним језиком модерне наратологије, фамозна „Историја Џем-султана“ припадала би *меџа-меџа-меџагије-меџичком* слоју нарације (Бечејски 2014: 63–78), али, ако останемо још мало у метафоричком дискурсу, ова прича уистину представља само *срце* Андрићевог ремек-дела.

Спонтано читалачко кретање до те средишње приче остварено је кроз вишегласје различитих (типова) казивања. Вођен најпре (и најдуже) сигурним и смиреним фра-Петровим приповедањем, али усмераван и узнемирен и мање поузданим гласовима других наратора, читалац на том путу прелази широки лук који, симболично, повезује два необична младића. Од једног, загледаног у депресивни зимски пејзаж (затеченог сазнањем о неумитности смрти и суоченог с разарајућом снагом заборавља), до оног другог, запоседнутог духом причања (заточеног у мраку казамата и сурове људске повести). Тим кретањем према „срцу“ приповести (и поново натраг, до замишљеног младића крај прозора) и читалац постаје метанаративни јунак текста, а његови сусрети с различитим приповедачима могу се разумети и као подразумевана потрага за оним „изузетним“.

3. Каталог приповедних модела

Идеју да се један приповедни текст чита у равни наратолошког приручника, колико год изгледала примамљиво из постмодерних перспектива проучавања и тумачења књижевности, ипак је неопходно узети у симболичком смислу. Не треба посебно ни наглашавати да Андрић није писао инвентар приповедних поступака нити се бавио теоријским експликацијама наративних техника. Међутим, управо је задивљујућа чињеница да у овом невеликом тексту можемо да пронађемо читаву палету различитих приповедних модела и, што је још занимљивије, уверљив композициони принцип који успоставља својеврсни хијерархијски однос међу њима. То *Проклеџу авлију* чини, у оквирима наше литературе, непревазиђеним метапоетичким књижевним трактатом о могућностима приповедања.

Нараторе у роману најједноставније можемо поделити у две групе – на главне, оне који носе приповедање, и споредне, односно епизодне. Разлика међу њима очитоваће се пре свега у функцији и значају који остварују у размерама целине текста. Младић Ђамил, заједно с фра-Петром и Хаимом, образује одабрану групу приповедача. Њихова специфичност, осим чињенице да им у техничком смислу припада привилеговани положај у наративној поставци, огледа се и у томе што врло мало или нимало не говоре о себи. Док преостали наратори *Проклетје авлије* (можемо их назвати и *наивним* приповедачима) никако не успевају да се одвоје од сопствене перспективе посматрања и промишљања живота и говоре једино о личним („стварним и измишљеним“) доживљајима, о сопственим сновима, страховима и страстима, поменути тројица (*свесних* приповедача) сведоче искључиво о судбини Другог. Они поседују ону неопходну ширину сагледавања и разумевања живота до које и долазе, да парафразирамо термин Жана Русеа, управо одустајањем од сопственог *иријоведачког нарцизма* (Русе 1995). Још је занимљивије да сваки од њих то чини на јединствен начин, упризорујући тако и по један засебни приповедни модел.

Кад говори о личности Хаима, Андрић у самом тексту, исцртавајући лик овог вечито уплашеног и болесно опрезног човека, даје уџбенички опис *нефокализоване хетеродијетичког наратора* (Марчетић 2003: 51) или, како га једноставнијим језиком назива један минуциозни тумач Андрићеве прозе – стандардни пример *свезнајуће иријоведача* (Тартаља 2013: 151):

[О]н је ишао много даље од оног што обичан, здрав човек може да види и сазна. 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 (*Проклетја авлија*: 53).

Средишњи наратор *Проклетје авлије*, фра Петар, нараторолшки је свакако најзанимљивији међу тројицом приповедача. Његов *архитравни* положај у композицији романа остварен је улогом оне инстанце која екстрадијетички уоквирава многобројне *унуирашње* приче текста (Genette 1980: 228–231), али се, притом, и сам налази унутар оквирног приповедања романа у целини, односно представља део „размишљања младића-крај-прозора“. Строго узевши, упркос апсолутно повлашћеном положају у нарацији, и овај приповедач у техничком смислу заузима тек једну *интирадијетичку* позицију попут осталих (Genette 1988: 84–86). Осим тога, његов однос према изграђеном свету романа могао би бити у исто време и *хомодијетички* кад би приповедач заиста казивао својим гласом (што он, додуше, само у изузетним приликама и чини, и тада се „чује“

фра-Петров ијекавски говор – поуздани сигнал његовог непосредног оглашавања (Тартаља 1979: 135)). То, међутим, у претежном делу текста није случај, пошто Андрић по правилу „посредује“ и трансформише његово казивање (Genette 1980: 171–172) преображавајући га у *хетеродијејетичко* (па је отуд јасно да доследно проведен екавски облик фра-Петровог приповедања у роману има изразиту дистинктивну функцију). Улога овог наратора, независно од приповедног нивоа на коме се налази, ипак највише одговара класичном Штанцловом *ауктиоријалном приповедачу* (1987: 34–47).

Причао је као човек за кога време нема више 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, стварни и заувек утврђени ток догађаја (*Проклећа авлија*: 12–13).

Ако посматрамо стваралаштво нашег аутора у целини, претходна двојица наратора представљају и најчешћи Андрићев избор. Отуда изгледа необично, али никако не може бити случајно, да приповедање кључног сегмента текста припада оном трећем – Тамилу. Међутим, пре него што у причу уведе свог последњег приповедача, оног чије име значи „савршени“ и за којим читалац, вођен невидљивим нитима приче, несвесно трага током читавог романа, Андрићу је потребно да уобличи још једну важну наративну инстанцу комплементарну претходној. Наиме, „савршеном“ приповедачу је неопходно да пред собом има одговарајућег *слушаоца*, а замишљени наратолошки бедекер добија и једну важну одредницу која је недостајала.

4. Подразумевани читалац

Кад у другој половини *Проклећа авлије* започне, модуларно постављена, последња и најважнија прича у Андрићевом приповедном мозаику, читалац добија прилику да упозна и Тамилово непосредно тамничко окружење. Иако је реч о само неколицини људи који ће постати сведоци душевног слома и трагедије једне несрећне личности, њихов избор, у метанаративној перспективи, никако не може бити случајан. Колико год би у таквој поставци сцене присуство двојице трговаца из Бугарске могло изгледати произвољно, односно ограничено било на ефекат појачавања раније већ изграђене атмосфере страха од власти или на симболичко „оличење не-егзистенције“ (Тартаља 1979: 156), њихова улога у роману је ипак много значајнија.

Били су брижни и уплашени, али на њиховим лицима није се ни то видело. Ништа. Све је у њима и на њима било од уздржљивости и опреза. [...] Ни с ким нису разговарали и чудили су се и тихо негодовали што фра Петар присуствује у дворишту хапсеничким шалама и причањима, па и сам разговара са понеким од њих (*Проклећа авлија*: 43–44).

Очигледно је да положај ових изразито једнодимензионалних карактера добија специфичну функцију искључиво у односу на личност фра-Петра. Као опозиција приповедачевој отвореној и добронамерној природи, они у свом страху и непрестаној сумњичавости делују несимпатично и одбојно. То потврђује и чињеница да у тренутку кад у хелију уђе младић из Смирне претходно успостављени контраст бива додатно појачан.

Двојица трговаца гледала су их са скривеним чуђењем и још боље скривеном сумњом (*Проклеџа авлија*: 48).

Нешто касније, Хаим започиње своју уводну причу о Ђамиловој судбини, а за то време „двојица трговаца још су се више повукли у се и збили један уз другога“ (*Проклеџа авлија*: 51). Опсесивна опрезност према новој личности и, што је још важније, суштинска незаинтересованост за причу, као кључна метанаративна карактеристика, потврђена је њиховим нестанком у моментима кад Ђамил коначно започне казивање своје историје. Прича која ће уследити није ни била њима намењена.

Фра-Петрова специфична улога, очигледно различита од његове, на претходним страницама скициране, сложене приповедачке позиције, доследно је грађена као наглашени контрапункт бугарским ухапшеницима: „Слушао [је] и гледао овог необичног човека и целим својим држањем, како се чинило, подстицао његову говорљивост“ (*Проклеџа авлија*: 51). Уплашени трговци, неспособни да саслушају *йричу* и отворени искључиво према садржајима „реалног живота“ који их окружује, представљају се тако и као лоши (или лажни) слушаоци (хотимице приказани множином). Њима насупрот издваја се *једини* који је спреман да приповедачу посвети сву своју пажњу и поверење. Невезано за околности које их окружују, упркос опасности коју тај чин подразумева, он се својом посвећеношћу открива, у метанаративној равни текста, као „достојни“ слушалац новог приповедача. Дакле, осим што се у формалном смислу налази у положају *наратиџера* (Женетов „*narratee*“), непосредног саговорника казивача у равни света књижевног дела, фра Петар испуњава и неопходни услов „идеалног“ слушаоца/читаоца, једино који може остварити наративну комуникацију с најављеним приповедачем. То коначно објашњава и изненађујући интензитет и динамичност везе која међу њима постоји током Ђамиловог приповедања.

Личност фра-Петра обједињује не само сложене позиције на различитим нивоима наратије (истовремени интрадијегетички и екстрадијегетички положај у односу на помињане аспекте приче, као и инстанцу средишњег ауторијалног наратора) него и улогу *йравои* (идеалног) *читаоца*, која употпуњује замишљени наратолошки каталог. Међутим, та специфична служба унутар текста није тек једна од његових различитих позиција у роману. Наиме, једино захваљујући

тој улози, препознатој искључиво у метанаративној конфигурацији романа, могуће је мотивацијски доследно отклонити оправдано изречену сумњу у доследност фра-Петровог понашања према болесном младићу у равни приказаног света. Најједноставније речено: као изразито саосећајан човек и прави свештеник, приметивши да младић неповратно губи разум, он би свакако *морао*, остајући веран сопственом карактеру, прекинути Ђамилово приповедање; као идеални слушалац (читалац), он то никако *не може* да учини.

5. Обред прелаза

Средишњи моменат драматичног финала Андрићевог романа и јесте тај судбоносни *чин* младићевог *йрекорачења* душевног, али, што је још важније, и наративног прага. У равни приче неопозив и, како ће се показати на самом крају, по приповедача кобан, он свему испричаном даје недвосмислено трагичну димензију и представља кључни тренутак читаве романескне поставке. Наиме, један од многобројних казивача у роману издваја се од свих осталих и постаје једини прави *Приповедач* – не у некаквом формалном или функционалном смислу већ као онај који се за разлику од претходних (укључујући и фра-Петра) без било каквих компромиса ставља у службу *Приче*. Његова посвећеност Причи и Причању је апсолутна и може се мерити једино величином жртве коју је због њих спреман да прихвати. Иако фра Петар, савршени слушалац Приповедача, није одмах тога свестан, управо је *мејшморфоза начина казивања* пресудно одредила његов однос и према изговараној причи и према самом причаоцу:

Фра Петар се није право ни сећао кад је у ствари почела та прича без реда и краја. Исто тако није одмах ни приметио тренутак, тешки и одлучни тренутак, у ком је Ђамил јасно и први пут са посредног причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу (*Проклећа авлија*: 92).

Изнаенађујућа и фасцинантна *йромена* којом је био толико ужаснут и опчињен слушалац Ђамилове приче, а он из своје позиције у тексту читаоцу указује пре свега на њену психопатолошку природу, у исто време открива и нешто још занимљивије – преображај наративног модела. Пажљиво читање поменутих поглавља романа показује да се у тексту, уз ретке изузетке који заправо служе само као илустрација поменутог модела, много чешће описује Ђамилов приповедачки поступак него што се заиста „приступа“ његовој конкретной примени. Ипак, на основу фра-Петровог сведочења потпуно је јасно у ком правцу се младићев *начин* причања променио и о каквом је приповедном поступку овде реч: колико год то од Андрића могло бити неочекивано, откривамо да се у последњој фигурици наративне матрјошке, у том брижљиво грађеном „срцу“ чувеног „романа о приповедању“, крије, заправо, *хомодијејетичка нарација*.

Оно што приповедање младића из Смирне пресудно разликује од казивања остале двојице, и што чини суштину његовог преображаја о коме тако потресено сведочи фра Петар, јесте неочекивани прелазак на *прво лице* приповедања, до тада карактеристично за групу *наивних* наратора каквих је већ било у роману (Заим, „човек атлетског раста“). Међутим, у овом случају нови приповедач није заробљен субјективном визуром несвесног говорења о сопственом животу која је била карактеристична за помињане претходнике. У Ђамиловој нарацији, уместо једноставне перспективе личног казивања о себи, препознајемо сложену и неочекивану позицију персонализованог приповедања о *другом* (Phelan 2005: 197). Пред читаоцем се одиграва својеврсно удвостручавање приповедачког „ја“, необична *конвергенција* наратора и лика (Русе 1995: 18) – заправо, из личне перспективе, из субјективног ракурса, казује се прича о другоме. Промена је тако неочекивана и драстична да и *слушалац* који јој у равни приповедног света присуствује бива потресен и њоме освојен. Према фра-Петровом признању, на крају му је једино преостало да, и сâм у измењеном стању свести, грозничаво одслуша причу до завршетка. Отуд је Ђамилова *хомодијеџеза* и дата као сижејни и драмски врхунац текста: у тим моментима престаје да буде *само* приповедач своје приче, он постаје и њен *учесник*, а његов глас, упркос томе што читалац *зна* да је то немогуће, више није глас некаквог субјективно настројеног историчара већ почиње да звучи као аутентични глас *изнутра*. Ђамил („савршени“) у мистерији приповедања заиста *појављује* Џем-султан, а то неочекивано изванразумско поистовећивање с јунаком сопствене нарације, у које почиње да верује (упркос свему што већ зна о приповедачу) и онај који причу слуша, открива изузетност самог поступка и наговештава, као својеврсну поенту читавог текста, извесну мистичну димензију приповедања уопште.

Завршни сегмент метанаративне поставке *Проклетје авлије* подразумева симболични улазак „савршеног“ приповедача у наративно ткање романа, оног коме *само* *причање* постаје важније од сопственог *Ја* – о чему сведочи и потоња судбина Ђамилова. За њега само, и ни за једног другог од многобројних наратора у тексту, приповедање је дословно питање живота – и смрти.

Како се Андрић постарао да пружи и додатне метанаративне увиде у вези с изабраним приповедним моделом, неке одговоре на питања у вези с функцијом и положајем Ђамиловог приповедања могуће је потражити у самом роману. Наиме, „читати“ метапоетички слој *Проклетје авлије*, како се роман ближи крају, постаје једнако важно колико и следити мотивацијске нити основне приче. Тако у самом тексту, управо иза претходно наведеног пасуса који открива и образлаже шизофрену позицију у којој се нашао фра Петар, узнемирени и посвећени адресат Ђамиловог причања, наилазимо на својеврсну експликацију реченог приповедног модела. Након не-

колико параграфа у којима се описује фра-Петрова неспособност да изађе на крај с двоструким осећањем у себи, а потом објашњава његова „немоћ да поступи исправно“ и супротстави се младићевој „наративној трансгресији“, Андрић смешта један јасно издвојени *експрадијејетички коментар*. Реч је о „размишљању“ за које се не може поуздано рећи да припада ни фра-Петровој посматрачкој перспективи, нити визури било ког другог приповедача у причи, на шта указује чињеница да је читав пасус смештен између заграда:

(Ја! – Тешка реч, која у очима оних пред којим је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза онога што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистовестимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно) (*Проклетиа авлија*: 92–93).

Управо ово необично *поистовећивање*, та „чудна“ приповедачака позиција која човеку даје моћ да проговори и „далеко испред или иза онога што о себи зна“, приближава нас нечему што би могло представљати Андрићев најдубљи увид у нерешиве тајне приповедања. Иако је реч о *приповедном облику* који је славни нобеловац у својим приповеткама и романима релативно ретко користио, у овом случају га афирмише као средишње место приповедања уопште. Градацијски ређајући различите типове, Андрић *хомодијејетичко приповедање* поставља на сâм врх, као најзахтевнији, а у контексту сопствене приче, и једини бескомпромисни начин казивања.

6. Тајне хомодијегезе

„Ја сам то!“, изговориће Тамил у епилогу романа и у сусрету са сопственом судбином. Последице неочекиваног сижејног преокрета воде очекиваном трагичном расплету. Утисак који је оставило драматично духовно клонуће јунака, али и његова трагичка приповедачака непоколебљивост, остају да резонирају на последњим страницама као завршни акорд *Проклетиа авлије*.

Роман о приповедању завршава се проналажењем „савршеног“ приповедача, али и његовим страдањем, као и суочавањем са вечитом претњом Времена да све обрише „и свему одузме стварни облик“. Питање које се само намеће – зашто је у овом случају управо хомодијегеза Андрићев коначни избор? – немогуће је расветлити до краја. Читалац може само да наслути скривене истине о природи тог *приповедног поистуйка* обележеног својеврсним „хамилловским лудилом“. Хомодијегеза би се могла описати као покушај да се прича о *Друјоми* исприча као прича о *Себи* или да се прича о себи казује кроз стварање *двојника* у тексту, као поистовећивање „које нас заувек везује са оним што смо замислили и рекли“. Успостављена истовет-

ност, ако постоји, иде од аутора према ономе који заузима његово „место“ да би причао о себи у својој књизи (Русе 1995: 9). Наиме, свако „ја“ које проговара унутар једног хомодијегетичког текста нужно задобија и свој сопствени живот.

Колико год иманентне особине поступка опредељивале овакав Андрићев избор, ипак постоји још један аспект који би, на самом крају, требало узети у обзир – књижевноисторијски. Објављивање *Проклеће авлије* (1954. године) кореспондира с неким важним тенденцијама послератног европског модернизма. Популарност „романа тока свести“, унутрашње перспективе казивања, „приповедачког 'скретања ка унутра' којим је требало пренети ток менталног доживљаја“ (Едел 1962: 3), осликава промене наративне парадигме још у првој половини XX века. Према замислима аутора *новој романа*, увођењем *личној* становишта у приповедање „постиге се некакав виши степен истинитости“ (Битор 1975: 484). Не треба заборавити да управо хомодијегетичка нарација обележава неке од најпознатијих текстова епохе.

С исте временске удаљености могуће је сагледати и учесталост и популарност хомодијегетичког приповедања у нашој средини. Чак и летимичан преглед повести српске књижевности открива да је, кроз читав деветнаести и све до половине двадесетог века, дужих хомодијегетичких текстова било зачуђујуће мало. Заправо, упркос драматичним поетичким менама од романтизма до авангарде, хомодијегеза је само спорадично присутни приповедни облик у српском роману, уз једине помена вредне изузетке у стваралаштву Игњатовића, Комарчића и, посебно, Црњанског. Пресудна промена одиграва се дословно у време објављивања *Проклеће авлије*, средином педесетих година, а *хомодијегетички њиш* постаће ускоро уобичајен, а потом и најчешћи приповедни модел српске прозе. Осим тога, управо ће неки од најзначајнијих романа друге половине века бити обележени овом нарацијом: *Прољећа Ивана Галеба*, *Дервиш и смрт* и *Тврђава*, *Башија*, *Џејео* и *Пешчаник*, *Кад су цветале њикве* и *Петријин венац*, *Ходочашће Арсенија Њејована* и *Како ујокојиши вамџира*.

Проклећа авлија се тако показује не само као референтна тачка националне литературе, „репрезентативни израз и рефлекс епохе“ (Пантић 1999: 327) о којој говоримо већ и као својеврсна најјава магистралног тока српске прозе у деценијама које следе. Мора се признати да Андрићева несвакидашња уметничка визија антиципира и доминантни наративни модел послератног српског романа, али, не без горке ироније, и потоњу рецепцију ових дела која укључује и „животне путеве“ поменутих аутора.

Преокрету током педесетих година претходила је суморна деценија обележена стриктним политичким управљањем уметничким стваралаштвом и доминацијом идеолошки правоверне и друштвено ангажоване литературе. Наслућујемо да је, осим креативних могућности које нуди (Илић 2019: 110), млађе писце привукао и *судверзив-*

ни *йойеницијал* хомодијегетичког приповедања (тако јасно препознат од Ђамилових иследника у *Проклейој авлији*). Захваљујући метафоричкој природи двојничког односа у хомодијегетичком приповедању, власт и не може другачије него да *йумачи* такав текст као идеолошки субверзиван и да се, онако како уме, обрачуна с аутором. Отуда и судбине писаца поменутих славних (хомодијегетичких) романа српске прозе, Владана Деснице, Меше Селимовића, Данила Киша, Драгослава Михаиловића, Борислава Пекића, на свој начин понављају образац Ђамилове судбине. Њихов улазак као *савршених* приповедача у српску књижевност – „оних којима *само йричање* постаје важније од сопственог *Ја*“ – сведочанство је ванвременске димензије Андрићевог романа. Чињеница да нису одустајали од изговорене речи потврђује и истину о томе да је увек било оних који су спремни да високу *ђамиловску* цену плате.

Андрић такав лични избор није увек следио. Међутим, у роману који се може сматрати круном његовог приповедачког мајсторства, у делу које дословно треба читати као животно и тестаментарно, показао је да га је савршено разумео – и да му се, у сваком смислу, дивдио.

ИЗВОРИ

Андрић, Иво. *Проклейџа авлија*. Београд: Удружени издавачи, 1981.

ЛИТЕРАТУРА

- Бечејски, Мирјана. „Приповедне инстанце, фокализатори и наратери у *Проклейој авлији* Иве Андрића“. *Баишћина, часојис Инсћићуиша за срћску кулћуру*. Број 36. (2014): 63-80.
- Битор, Мишел. „Употреба личних заменица у роману“. Превела Мирјана Миочиновић. *Рађање модерне књижевности: роман*. Београд: Нолит, 1975.
- Ђукић-Перишић, Жанета. *Писац и йрича: сћваралачка биоћрафија Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига, 2012.
- Едел, Леон. *Психолошки роман 1900–1950*. Превела Емилија Кузмановић. Београд: Култура, 1962.
- Илић, Бранко. „Роман Гроздане Олујић *Преживеи до сућра* у окружењу српског послератног модернизма“. *Узданица, часојис за језик књижевности и йедајошке науке*. Број 1. (2019): 105-117.
- Марчетић, Адријана. *Фитуре йриповедања*. Београд: Народна књига/Алфа, 2003.
- Пантић, Михајло. *Модернистћичко йриповедање*. Београд: Завод за удебике и наставна средства, 1999.
- Русе, Жан. *Нарцис романојисац: оћлед о йрвом лицу у роману*. Превела Јелена Новаковић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.

Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика: Прилої познавању Андрићеве поезије*. Београд: Полит, 1979.

Тартаља, Иво. „Андрићева прича о причању“. *Песма о њесми: широм књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 2013.

Џацић, Петар. „О проклетој авлији Иве Андрића“. *Кријике и ојегиди*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Штанцл, Франц. *Тийичне форме романа*. Превела Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.

Phelan James. *Living to tell about it: a rhetoric and ethics of character narration*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

Branko Ilić

*In Search of “Perfect” Narrator:
Prokleta Avlija As Andrić’s Narratological Guidebook*

Summary

Prokleta avlija should be considered both as one of the most successful Ivo Andrić’s texts and also as his testamentary and lifework. This paper analyses a possibility of interpretation of *Prokleta avlija* from the perspective of its implied metanarrative configuration. The novel is interpreted, beyond its thematic and semantic levels, as a “catalogue” of different narrative models that are coordinated within themselves. The position of the central narrative part of the novel - “Camil’s story” - is considered not only as thematic and compositional heart of the text but also as the culmination and resolving point of the reader’s search for a very specific narrative technique. During spontaneous reader’s “journey” through the various narrative voices to the central story of *Prokleta avlija*, the reader is the one that becomes a metanarrative character of the novel. Giving the homodiegetic narration the most prominent position among different narrative models, Andrić suggests his own deep insights about this issue. The final segment of *Prokleta avlija* implies a symbolic entrance of “the perfect” narrator in the story, the one for whom the narration is more important than himself. Only for him, and not for any other narrator in the novel, storytelling is a matter of life - or death. Gradually lining up different narrative techniques, Andrić puts homodiegetic narration on the very top of the list as the most demanding and, in context of his own story, the most uncompromising mode of telling. The paper indicates that the destiny of the writers of the famous Serbian homodiegetic novels, Vladan Desnica, Meša Selimović, Danilo Kiš, Dragoslav Mihailović, Borislav Pekić, somehow repeats the pattern of destiny of “the perfect” narrator of Andrić’s novel. That fact confirms his surprising and timeless artistic vision.

Keywords: homodiegetic narration, metanarration, narrative models, First-person narrative

Примљено: 30. 3. 2021.

Прихваћено: 19. 11. 2021.