



ANDRIĆEVA PROKLETA AVLIJA KAO MUNDUS INVERSUS

Krešimir Nemeč

(Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet – Zagreb)

Carigradski istražni zatvor Deposito predstavljen je u Andrićevu romanu *Prokleta avlija* kao heterotopijski, disciplinski uređen prostor nadzora i kazne. U konstrukciji Proklete avlije kao “đavolskog otoka”, dakle posebnoga (protu)svijeta nasilja i samovolje, Andrić se koristi starim toposom *mundus inversus*. Sve je unutar zidova istražnoga zatvora postavljeno “naglavačke” i svi su oblici “normalnoga” života i poretka dovedeni u pitanje. Čim uđe u taj prostor, koji nalikuje čas *ludnici* čas *paklu*, čovjek je prinuđen da zaboravi svoj prethodni život i da se podredi posebnim pravilima igre. Zatvor vodi upravitelj Karađozov svojom pervertiranom logikom. Zakoni za Latifagu ne postoje i on se nikada ne poziva na legalne državno-pravne institucije. U izokrenutu svijetu Avlije on je jedini zakon, vrhovni arbitar, suveren u nestvarnom prostoru gdje prestaje razlikovanje pravoga i krivoga, dobra i zla, reda i nereda, iznimke i pravila, dopuštenoga i nedopuštenoga. Karađozovo ponašanje obrće, proturječi, ukida ili na neki način stvara alternativu općevažićim kulturnim i društvenim kodovima omogućujući da se krajnosti stalno dotiču i privlače.

I.

Andrić je u *Proklesoj avliji* na samo stotinjak stranica ostvario pravo čudo pripovjedačkoga umijeća. Teško je, čak i u relacijama svjetske književnosti, pronaći sličan primjer takva sklada umjetničke konstrukcije, takve slojevitosti značenja i bogatstva podteksta na tako suženom tekstualnom prostoru. S minimumom verbalne mase proizveo je maksimalan estetski učinak: *maximus in minimis*.

Umjetnički ideal artikuliran u dijaloškom eseju *Razgovor sa Gojom* (1935) Andrić je u romanu *Prokleta avlija* proveo u praksi disciplinirano, beskompromisno, do krajnjih granica. Čitamo u eseju da je veliki španjolski slikar u konstrukciji slike slijedio naputke svoje priproste tete Anuncijate koja je podučavala svoju kćer vještini tkanja naređujući joj da svoje pletivo što više zgusne. Čunak je letio, vratilo lupalo, a pri svakom udarcu čuo se Anuncijatin glas: “Zbijaj, zbijaj to bolje! Što ga žališ? Zbijaj to jače!”.

I Andrić je, poput Goye, zbijao i zbijao: sažimao, brisao, kratio, zgušnjavao. Ljubi Jandriću, svome Eckermannu, priznao je da je rukopis *Avlije* prvotno imao više od 250 stranica. Trebala je to biti razvedena priča, možda čak i kronika u stilu prvih dvaju romana. No Andrić rezultatom nije bio zadovoljan pa se odlučio za “drastična skraćivanja” ostavivši na kraju “samo devedesetak stranica” (Jandrić, 1982: 47). Umjesto kronike širokih tokova, sa “sižejnim žarištem u životnoj drami Džem-sultana i spletom zamršenih historijskih okolnosti koje su je pratile” (Džadžić, 1975: 12–13), nastala je majstorski komponirana, polivalentna, gusta konotativna proza koja se otvara stalno novim interpretativnim ponudama. Kratki roman, produkt *poetike oduzimanja*, postao je pravi generator smislova, stroj za proizvodnju značenja.

Inzistiranje na *intenzitetu* s pomno cizeliranim prizorima, detaljima i rečeničnim konstrukcijama umjesto na narativnom *ekstenzitetu*, tj. na epskoj širini i slobodi vidika Andrić je komentirao u eseju *Beleške za pisca* (1947):

“Čim pisac pokuša da radi “na široko”, imajući u vidu celinu, sa otvorenim, slobodnim vidikom pred očima, sve se zamuti i oplića, odjednom stanu da se kvare i gube i pojedinosti i celina. A čim se vrati opet pojedinom prizoru, pojedinoj reči i rečenici i počne njih da obrađuje i doteruje, on oseti kako se jedinstvo i celina njegovog dela nevidljivo ali osjetljivo sklapaju i vedre, rastu i usavršavaju sa svakim potezom pera.”

Možda je upravo zbog toga roman prošao dugu fazu umjetničke kristalizacije. *Prokleta avlija* objavljena je u Novom Sadu 1954¹, no prve bilješke i tragovi priprema za njezino pisanje datiraju još iz davne 1928. godine, iz vremena kad je Andrić boravio u Madridu kao vicekonzul poslanstva SHS za Španjolsku i Portugal. Tada se počeo zanimati za biografiju turskog princa

¹ Veći odlomak iz romana objavljen je u siječanjском broju *Nove misli* 1954. (br. 1) koji je bio zabranjen zbog poznatog Dilasova teksta *Anatomija jednog morala*. Jedan odlomak iz *Proklete avlije*, pod naslovom *Čamil iz Smirne*, tiskan je i u Radu JAZU, br. 1, Zagreb 1954, str. 5–10.

i nesuđenog sultana Džema (1459–1495), omiljenog sina Mehmeda II. (Osvajača).

Riječ je o zanimljivoj povijesnoj figuri u čijoj se osobnoj sudbini ogleda vjekovna borba Istoka i Zapada, islama i kršćanstva. Nakon poraza u borbi za vlast sa starijim bratom Bajazitom 1481. godine, princ Džem Džemšid sklonio se iduće godine kod jeruzalemskih vitezova (*ivanovaca*) na Rodos nadajući se da bi mu kršćanski vladari mogli pomoći u borbi za prijestolje. No oni ga počinju iskorištavati kao pijuna i u međusobnim razmiricama i u sukobima s Osmanskim carstvom. Ivanovci dragocjenog emigranta predaju papi Inocentu VIII. u Vatikan kako bi ishodili povlastice za svoj red (veliki majstor Pierre d' Aubusson zbog toga je i imenovan kardinalom), a i sultan Bajazit II. poklanja kršćanima vrijednu relikviju (koplje kojim je Krist proboden na križu) i 40 000 dukata samo da njegova brata (i suparnika) što duže zadrže u Europi. Poslije smrti pape Inocenta VIII. turski princ dospijeva u ruke beskrupuloznog Aleksandra VI. Borgie, a nakon pada Rima 1494. zarobio ga je francuski kralj Karlo VIII. Prevareni Džem trinaest je godina proveo u zatočeništvu u Francuskoj i Italiji, sve dok ga papa Aleksandar VI. nije dao otrovati.

Kao "sultanov brat" i aspirant na prijestolje čitavo je vrijeme bio u središtu dvorskih spleta, diplomatskih igara i manipulacija u kojima su, uz sultana i papu, sudjelovale i sve tadašnje europske sile i njihovi vladari. Čak i kad je umro u Kapui, njegovo je mrtvo tijelo bilo predmetom trgovine. Na koncu je napuljski kralj, iznudevši od Turaka koristi za sebe, Džemov balzamirani leš 1499. predao Bajazitu II, a ovaj ga, uz sve počasti, dao po-kopati uz turske vladare u turbetu u Bursi. Neobična priča o kontroverznom turskom princu postala je privlačnom i za literarne obrade pa je taj sužanj europskih vladara našao svoje mjesto i u Hugoovu epu *Legenda vjekova* (1859–63).

Andrić je skupljao građu o Džemovoj sudbini namjeravajući je prvotno upotrijebiti u posebnoj pripovijetci ili možda, kako smatra I. Tartalja, u studiji ili eseju u stilu *Legende o Petrarki i Lauri* i *Legende o sv. Francisku iz Asizija*. Do toga nije došlo pa je skupljeni materijal, koji je dopisivanjem i za vrijeme okupacije i prvih poratnih godina narastao na već spomenutih 250 stranica, kasnije iskorišten u priči koja tvori unutrašnji prsten, sižejnu jezgru i semantički nosivo mjesto u romanu *Prokleta avlija*.² No tragična

² Prva, radna varijanta romana čak je imala i naslov *Džem*. Prema Tartaljinu (1979: 244) mišljenju prijelomni trenutak u nastanku *Proklete avlije* nastupio je kad je pisac zamislio da Džema prikaže posredno, tj. prikazujući njegova biografa Ćamila.

sudbina Džem-sultanova u finalnoj verziji Andrićeva romana zaprema tek desetak stranica u središnjem petom poglavlju, i svodi se na sažetu, suhim historiografskim diskursom prepričanu kronologiju događaja iz prinčeva života.³ U samoj konstrukciji *Avlije* to je posve opravdano i dobro motivirano jer se prava funkcija i značenje umetnute priče o Džemu otkrivaju naknadno, u vezi s propitivanjem identiteta Džemova biografa Ćamila i smisla njegova bolesnog, shizofrenog poistovjećivanja s nesuđenim sultanom. Ipak, čak je i tom sinopsisu Džemova života pisac uspio dati mitološko-legendarno ruho kratkom uvodnom napomenom pripovjedača (Ćamila) u kojoj podsjeća da se priča temelji na drevnom, arhetipskom motivu suparništva i mržnje među braćom (*Bruderkonflikt*):

“To je u novom i svečanom obliku drevna priča o dva brata.

Otkako je sveta i veka postoje i neprestano se ponovo rađaju i obnavljaju u svetu – dva brata-suparnika. Jedan od njih je stariji, mudriji, jači, bliži svetu i stvarnom životu i svemu onom što većinu ljudi vezuje i pokreće, čovek kome sve polazi za rukom, koji u svakom času zna šta treba a šta ne treba učiniti, šta se može a šta ne može tražiti od drugih i od sebe. Drugi je sušta suprotnost njegova. Čovek kratka veka, zle sreće i pogrešnog prvog koraka, čovek čije težnje stalno idu mimo onog što treba i iznad onog što se može. On u sukobu sa starijim bratom, a sukob je neminovan, gubi unapred bitku” (Andrić, 1977: 77).

Radnja romana *Prokleta avlija* zbiva se u zloglasnom zatvoru *Deposito* u Carigradu. Budući da je u Andrićevu opusu sve međusobno povezano, da se motivi, likovi, simboli i ideje prenose iz teksta u tekst, nema sumnje da se autor u opisima sumorne zatočeničke atmosfere obilno koristio i osobnim uzničkim iskustvima pretočenima već na stranice prve zbirke lirske proze *Ex Ponto* ili u “tamničke” novele (*U zindanu*, *Žeđ*), od kojih neke imaju očiglednu autobiografsku podlogu (*Iskušenje u ćeliji broj 38*, *U ćeliji broj 115*, *Zanos i stradanje Tome Galusa*, *Na sunčanoj strani*). Sâm je Andrić potvrdio da mu je iskustvo tamnovanja u mariborskoj kaznionici pomoglo da upozna “svet iza rešetaka, osuđenike, hapsandžije i podmuklu pravdu” (Jandrić, 1982: 47). U tamnici je osjetio i pravo značenje zla u svijetu, a i iz istog je miljea crpio i poticaj za kreaciju nekih likova zatvorenika u *Avliji*:

³ Kronologiju sukoba između Bajazida i Džema, kao i detalje iz Džemova života, Andrić je preuzeo iz monumentalnog djela Josepha von Hammera *Geschichte des Osmanischen Reiches I–IV*, Pesth 1836. Skraćeni, trosveščani hrvatski prijevod Nerkeza Smailagića *Historija turskog (osmanskog) carstva* izišao je u Zagrebu 1979. O Džemu se govori u prvom svesku (usp. Hammer, 1979, I: 253–257).

“Začudo, čovek u zatvoru lako postaje pričljiv i romantičan. Doživljuje iz mari-borske kaznionice, u kojoj su neki zatvorenici znali da pričaju do zore – najviše, zna se, o ženama – iskoristio sam prilikom pisanja poglavlja *Proklete avlije*” (Jandrić, 1982: 144).

Što se tiče informacija o samom stambolskom zatvoru nazvanom Prokleta avlija, Andriću su sigurno kao glavni izvor poslužili biografski zapisi Gavrila Vučkovića *Crno putovanje za Carigrad*, objavljeni u časopisu *Razvrtak* 1910. godine. Uhićen 1870. pod sumnjom da je radio na osnivanju revolucionarnih komiteta u Bosni, Vučković se potucao po brojnim turskim zatvorima, od Sarajeva preko Soluna do Carigrada. U svojim zatvorskim uspomename dao je precizan opis carigradske tamnice kojim se koristio Andrić. Pisac je, doduše, i osobno boravio u Turskoj 1953. godine, obišavši Ankaru, Bursu, Izmir i Istanbul, ali je zloglasni istražni zatvor već odavno bio izvan funkcije pa je mogao razgledati samo prostor na kojem se nekad prostirao.⁴

II.

Iako opsegom najkraći među Andrićevim romanima, *Prokleta avlija* ima najsluženiju kompoziciju.

Dijegetski univerzum ovoga konceptualnog romana sastoji se od niza ulančanih priča s više pripovjedača, posrednika i medijatora. Priče su poređane tako da tvore sižejnu strukturu nalik sustavu kineskih kutija: dijegetičke razine međusobno interferiraju i jedna drugu generiraju i uvjetuju pa je, u smislu narativne hijerarhije, svaka prethodna sljedećoj nadređena, superordinirana. Pripovjedači (kazivači) sukcesivno se izmjenjuju ostavljajući dojam “nezavršenog pripovijedanja”, odnosno beskrajnog pričanja koje se stalno iznutra “obnavlja”. Taj se narativni *perpetuum mobile* kao poetičko načelo

⁴ Pretpostavku da bi Prokleta avlija mogla biti stari carigradski zatvor Yedikule, poznat kao zamak sa sedam tornjeva, odbacio je sam Andrić. U razgovoru s Lj. Jandrićem pisac decidirano odgovara: “Ne – nasmija se on – to nije Avlija. Ona se nalazi niže od Aje-Sofije, na obali Bosfora i služila je kao sabirni centar; posle presude, zatočenici su ili odlazili u progonstvo ili prelazili u Jedikule na izdržavanje kazne” (Jandrić, 1982: 272). Lokacija koju spominje Andrić vjerojatno se odnosi na stari Arsenal izgrađen još 1515. u zapadnom dijelu carigradske četvrti Galata. Topografski detalji u Andrićevu romanu doista sugeriraju taj položaj, iako u opisu stoji da se zatvor nalazi *iznad* starog arsenala: “Iz Avlije se ne vidi ništa od grada ni od pristaništa i napuštenog arsenala na obali ispod nje”. O zatvorima i o načinima kažnjavanja u Istanbulu u 18. stoljeću usp. Zarinebaf, 2010.

eksplicite spominje u samom romanu: “A tu gde se završavalo jedno, počinjalo je drugo pričanje. Kraja nije bilo” (Andrić, 1977: 54).

Da bi se došlo do *narativne jezgre* – arhetipske, kain-abelovske priče o braći suparnicima i Ćamilovoj bolesnoj identifikaciji s Džem sultanom – potrebno je “proći” kroz više okvira (“ovojnica”) od kojih svaka ima svoga pripovjedača i/ili posrednika. Pridodamo li tome i dinamičnu izmjenu fokalizatora i višeperspektivno predočavanje zbivanja, dobivamo vrlo složenu, pomno isplaniranu, geometrijski uzorno uređenu, ali i pomalo zagonetnu umjetničku konstrukciju prožetu semiotičkom mistikom u kojoj se dodiruju najdublji odnosi između znaka i svijeta, fikcije i zbilje, riječi i kozmosa.

Prokleta avlija ima oblik višestruko uokvirene pripovijesti (*Rahmenerzählung*). Prema E. Goffmanu (1974) okviri su kognitivne strukture koje usmjeravaju percepciju i reprezentaciju stvarnosti. “Uokvirivanje” se u Andrićevu romanu javlja ne samo kao bitan čimbenik u povezivanju priča nego i kao sredstvo u razvijanju strategije nelinearnoga pripovijedanja. Okviri odvajaju narativne razine, njihove kazivače i aktere.

Prvi (vanjski) okvir – koji čine prolog i epiloški kraj VIII. poglavlja – kronotopski je jasno određen: franjevački samostan u Bosni dan nakon fra Petrova pogreba. Radnja, dakle, započinje *in ultimas res*, a potom lûk analepse vraća priču u vrijeme fra Petrova boravka u istražnom zatvoru u Carigradu.

Fra Petar, možda najmarkantnija figura u čitavu Andrićevu opusu, javlja se u različitim ulogama u nizu novela: *Trup*, *Čaša*, *U vodenici*, *Šala u Samsarinom hanu*. U *Proklesoj avliji* on je kazivač, slušatelj i posrednik priča, ali u nekim dijelovima romana i djelatni lik. Inače, taj je učeni fratar bio poznat i kao “sahačija, puškar i mehanik”: strastveno je skupljao svakakav alat i popravljao različite mehanizme. Umio je i lijepo pripovijedati, tj. vješto sastavljati priče. Budući da je i sam Andrić u pripovijedanju vidio postupak sličan “sklapanju satnog mehanizma”, fra Petrovo dvostruko umijeće korelira s Andrićevom autopoetičkom strategijom koja povezuje “satnu mehaniku” s “dobro sastavljenom pričom” (Visković, 2000: 13).

Dan nakon pogreba u fra Petrovoj samostanskoj ćeliji vlada tišina prekidana tihim šumom mnogobrojnih satova koji još rade, dok su se neki, nenavijeni rukom svoga vlasnika, već zaustavili. U susjednoj ćeliji dva fratra – stari fra Mijo Josić i mladi fra Rastislav – hladno i činovnički revno obavljaju inventuru fra Petrove zaostavštine.

No u fra Petrovoj ćeliji nalazi se i “treći čovjek”: neimenovani, diskretni, gotovo neprimjetni mladić (vjerojatno također fratar) koji s prozora pro-

matra fra Petrov grob zavijen u snijegu. Dok sluša prepirku fratara u susjednoj sobi i gleda grob koji izgleda kao “sveža rana u opštoj belini”, mladić se sjeća fra Petrovih priča i magije njegova pripovijedanja. Čini se po svemu da je s pokojnim fratrom bio u prisnom odnosu i da je postao osobom od njegova posebnog povjerenja. Jer mladić se javlja u funkciji pripovjedača i posrednika priča i u drugim novelama koje se temelje na fra Petrovu kazivanju, dok mu se u noveli *Šala u Samsarinom hanu* (1946) fra Petar više puta direktno obraća kao svome *ahbabu* (tj. drugu, prijatelju). Ovdje, u *Avliji*, *ahbab* je i svojevrsni svjedok, i poticatelj priče, i “uho koje sluša” (Džadžić, 1975: 25–26). U posljednjim danima svoga života fra Petar upravo je njemu prepričavao svoja živopisna sjećanja na boravak u Carigradu:

“Sve do pre tri dana na tom poširokom minderluku, sa kojega je već nestalo dušeka i prostrirke a ostale samo gole daske, ležao je ili čak sedeo fra Petar i – pričao. I sada, dok gleda njegov grob u snegu, mladić u stvari misli na njegova pričanja. I sve bi hteo, i po treći i po četvrti put, da kaže kako je lepo umeo da priča. Ali to se ne može kazati” (Andrić, 1977: 11).

Fra Tadija Ostojić i fra Petar poslani su u Carigrad zbog “teških i zamršenih” fratarskih poslova, i to zato što su obojica govorili turski, dok je fra Petar bio k tome vješt i u turskom pismu. U Carigradu su ostali godinu dana, bez obavljena posla. Stjecajem nesretnih okolnosti, zbog pogrešno protumačenih riječi u jednom zaplijenjenom pismu upućenu austrijskom internunciju u kome se izvješćuje o progonu svećenika i vjernika u Albaniji, fra Petra je, ni kriva ni dužna, uhitila turska policija i on je završio u zatvoru “pod istragom”. Sve se to dešava “u mutnom vremenu kad vlast prestane da razaznaje pravog od krivog”. Upravo će njegova priča mladiću o svome dvomjesečnom boravku u zloglasnom zatvoru Prokleta avlija tvoriti drugi pripovjedni okvir. Priča je isprekidana, s narušenom kronologijom i s brojnim neobjašnjenim mjestima, kako već može pričati bolestan čovjek sa slutnjom skore smrti:

“O ta dva meseca, provedena u stambolskom istražnom zatvoru, fra Petar je pričao više i lepše nego o svemu ostalom. Pričao je na prekide, u odlomcima, kako može da priča teško bolestan čovek koji se trudi da sabesedniku ne pokaže ni svoje fizičke bolove ni svoju čestu misao na blisku smrt. Ti odlomci se nisu uvek nastavljali tačno i redovno jedan na drugi. Često bi, nastavljajući pričanje, ponavljao ono što je već jednom rekao, a često bi opet otišao napred, preskočivši dobar deo vremena. Pričao je kao čovek za kog vreme nema više značenja i koji stoga ni u tuđem životu ne pridaje vremenu ni redovnom toku vremena neku važnost. Njegova priča mogla je da se prekida, nastavlja, ponavlja, da kazuje

stvari unapred, da se vraća unazad, da se posle svršetka dopunjava, objašnjava i širi, bez obzira na mesto, vreme i stvarni, stvarno i zauvek utvrđeni tok događaja.

Naravno da je pri takvom pričanju ostalo dosta praznina i neobjašnjenih mesta, a mladiću je bilo nezgodno da prekida pričanje, da se vraća na njih i postavlja pitanja. Najbolje je ipak pustiti čoveka da priča slobodno” (Andrić, 1977: 12–13).

Kao što se može vidjeti, citirana sekvenca želi sugerirati epsku prasi-tuaciju jer uključuje *kazivača* priče i *auditorij* koji *sluša* (ovdje je to samo neimenovani mladić). Tako se stvara i “poezija međuovisnosti pričanja i slušanja: pričanja, koje je sposobnost da se zbilja oblikuje u vlastitu viziju; slušanja, koje je sposobnost da se pričanje pretvori u zbiljski događaj” (Fran-geš, 1980: 476).

Događaje u prvom, vanjskom okviru (prologu) pripovijeda ekstradije-ge-tički pripovjedač, dok bezimena “mladić pored prozora” preuzima ulogu fokalizatora i posrednika fra Petrovih priča. Neki interpreti vide u bezimenom mladiću svojevrsnog *zastupnika* implicitnog autora jer se javlja poput sjene koja prati priču, potiče je i svojom prisutnošću uobličuje (Džadžić, 1975: 25–26). Ta se udvojena perspektiva javlja i u univerzalnom iskazu koji prati fratarsko popisivanje fra Petrove ostavštine:

“Ljudi koji popisuju zaostavštinu iza pokojnika koji je još pre dva dana bio tu, živ kao što su i oni sada, imaju neki naročit izgled. Oni su predstavnici pobjedničkog života koji ide svojim putem, za svojim potrebama. Nisu to lepi pobjednici. Sva im je zasluga u tom što su nadživeli pokojnika. I kad ih čovek ovako *sa strane posmatra* (op. K. N.), izgledaju mu pomalo kao otimači, ali otimači kojima je osigurana nekažnjivost i koji znaju da se sopstvenik ne može vratiti ni iznenaditi ih na poslu” (Andrić, 1977: 10).

III.

U ovom tekstu fokusirat ćemo se na drugi (unutrašnji) okvir koji je oblikovan kao fra Petrovo *sjecanje* na boravak u Proklesoj avliji u kojoj se našao kao slučajni zatočenik. Na toj narativnoj razini mladić se nalazi u ulozi slušatelja i posrednika, dok fra Petar fungira kao pripovjedač. No on je objektiviziran kao lik u vlastitoj priči, dok kasnije postaje slušatelj i, u skladu s konven-cijama forme *narrata refero*, “aranžer” priča koje mu pričaju drugi zatvo-renici u *Avliji* (Haim, Zaim, Čamil). Zato se fra Petrovo prisjećajuće pripo-vijedanje – tek s jednom iznimkom u VIII. poglavlju – odvija u trećem licu pa je očito da ga uređuje i stilizira instancija ekstradijegetičkog pripovjedača.

Ta nadređena, nevidljiva “redateljska ruka” otkriva se na kraju I. poglavlja kada se pripovjedač ponovno referira na situaciju u prvom, vanjskom okviru:

“Ali pričao je isto tako živo i sa pojedinostima i o životu Avlije kao celine i o zanimljivim, smešnim, žalosnim, poremećenim pojedincima ljudima u njoj; oni su mu bili bliži i bolje poznati nego razbojnici, ubojice i mračni zlikovci kojih se klonio koliko je mogao.

Pa ipak, sve to kao da nije bilo najvažnije ni zauzimalo najviše mesta u fra Petrovim sećanjima na Prokletu avliju u kojoj je, u poslednjim danima svoga života, toliko pričao mladiću pored sebe” (Andrić, 1977: 41).

U tom smislu možemo reći da u majstorskoj orkestraciji glasova u *Avliji* dolazi do punog izražaja pojava koju U. Eco naziva trenutkom prosvjetljenja, odnosno “epifanijom pripovijedanja” (Eco, 2004: 24), kada se istodobno pojavljuju sve tri komponente narativnoga trojstva: implicitni autor, pripovjedač i implicitni čitatelj.

Prvo poglavlje u cijelosti je posvećeno opisu Proklete avlije i portretiranju njezina upravitelja Latifage (Karadžoza). Vrijeme fra Petrova boravka u Stambolu nije precizirano. U kritičkoj literaturi postoje o tome različita nagađanja. Spominje se početak 17. stoljeća kada je došlo do sukoba između sultana Ahmeda I. i njegova brata Mustafe I. (usp. Burkhart, 1989: 248). Sultan je svoga brata proglasio neuračunljivim i držao ga deset godina u zatočenju. Prihvatimo li tezu M. Karaulca da je kao prototip liku fra Petra poslužio Petar Alović (1727–1813), gvardijan kreševskoga samostana i kasnije provincijal Bosne Srebrene, onda raspoloživi dokumenti, osobito Bogdanovićev *Ljetopis franjevačkog samostana u Kreševu*, jasno govore da je fra Petar Alović poslan u Carigrad 8. ožujka 1775. godine. Krenuo je, skupa s mlađim redovnikom fra Ivanom Skočibušićem, kako bi svojom poznatom diplomatskom vještinom od novog sultana Abdulhamida I. dobio potvrdu povlastica za franjevačku zajednicu u Bosni. U samostan se vratio 5. travnja 1776. (Karaulac, 2003: 254–255). Spomenimo i mišljenje Jovana Ćirilova koji smatra da se radnja odvija između 1790. i 1839, točnije “u vreme početka ilirizma, kada je vladao izvesni liberalizam fratarara” (Ćirilov, 1999: 71). Međutim, s obzirom na alegorijsku impostaciju romana vjerojatno je vremensko fiksiranje namjerno izostalo. Vlado Gotovac (1955: 723) s pravom je upozorio da nigdje u Andrićevu djelu granice vremena i prostora nisu tako nesigurne kao u *Proklesoj avliji*.

Istražni zatvor u središtu Osmanskoga carstva predstavljen je kao “čitava varošica” sastavljena od zatvorenika i stražara. Svi su oni smješteni u

petnaestak prizemnih ili jednokatnih zgrada ispred kojih je prostrano “džombasto” dvorište. I u opisima istražnog zatvora Andrić primjenjuje svoju omiljenu metodu: polazi od konkretnosti prostora i brojnih “opipljivih” detalja posredovanih mimetičkom točnošću, a potom započinje s postupkom dekonkretizacije i širenja referencijalnog okvira, otvarajući tako prostor za tumačenja teksta u alegorijskom ključu.

Prokleta avlija stjecište je “rasa i naroda”, mjesto u koje dolazi sve što se “svakodnevno pritvara i hapsi u ovom prostranom i mnogoljudnom gradu, po krivici ili pod sumnjom krivice”. Taj svijet “pun gada”, kako bi rekao Andrićev Mustafa Madžar, čine sitni i krupni prijestupnici, razbojnici i varalice kako iz Carigrada tako i iz cijeloga carstva:

“Pretežnu većinu sačinjavaju carigradski hapsenici, pravi izbor najgoreg od najgoreg što gamiže po carigradskim pristaništima i trgovima ili se zavlači po jazbinama na periferiji grada. Obijači, secikese, kockari od zanata; krupne varalice i učenjivači; sirotinja koja krade i vara da bi živela; pijanice, vesela braća koja zaboravljaju da popijeno plate ili mehanski razbijači i ukoljice; bleđi i potuljeni jadnici koji od opojnih droga traže ono što od života nisu mogli da dobiju i zato uživaju hašiš, puše ili jedu opijum, i ne zaustavljaju se ni pred čim, samo da bi došli do otrova bez kojeg ne mogu; nepopravljivi poročni starci i nepopravljivi porokom upropašteni mladići; ljudi sa svakojakim izvitoperenim nagonima i navikama koje ne kriju i ne ulepšavaju nego ih često izlažu svetu na vidik, a i kad ih kriju sakriti ih ne mogu, jer progovaraju na svakom koraku kroz njihova dela.

Ima višestrukih ubica i takvih koji su već nekoliko puta bežali sa robije i zbog toga su okovani već ovde, pre suda i osude; oni izazivački zvekeću svojim okovima, psujući besno i gvožđe i onog ko je lance izumeo” (Andrić, 1977: 16).

Avlija je od vanjskoga svijeta – i njegovih mogućih utjecaja – ograđena visokim zidom. Od svega “izvanjskoga” u njoj se intenzivno osjećaju samo meteorološke (ne)prilike, pa kad puše nezdrav južni vjetar i donese sa sobom zadah morske truleži, gradske nečistoće i smrada iz nevidljivog pristaništa, život u zatvorskim ćelijama i na dvorištu postane nepodnošljiv:

“Mučan zadah ne dolazi samo iz pristaništa nego udara iz svih zgrada i predmeta; izgleda da sva zemlja koju je pritisla Prokleta avlija lagano truli i pušta neku vonju koja čoveka truje, da mu zalogaj grkne i život omrzne. Huji vetar i kao nevidljiva bolest pada po svima. I mirni ljudi se usplahire i počinjū u nerazumljivoj razdraženosti da se ljutito kreću, tražeći kavge. Teški sami po sebi, hapsenici izazivaju svoje sapatnike ili stražare koji su u tim danima i sami razdražljivi i kivni na sve. Živci se zatežu do bola ili naglo popuštaju u opasnim praskanjima i bezumnim postupcima. [...] U tim časovima opšteg uzbuđenja ludilo, kao zaraza i hitar plamen, ide od sobe do sobe, od čoveka do čoveka, i prenosi se sa ljudi na

životinje i mrtve stvari. [...] U takvim časovima cela ta Prokleta avlija ječi i trešti kao ogromna dečja čegrtaljka u džinovskoj ruci a ljudi u njoj poigravaju, grče se, sudaraju među sobom i biju o zidove kao zrna u toj čegrtaljci” (Andrić, 1977: 23–24).

Samo ispred zgrade u kojoj su čuvari i kancelarija ima malo kaldrme, inače je posvuda u Avliji siva i tvrda ugažena zemlja bez travke. Jedini trag prirode u izduženom i strmom dvorištu predstavljaju “dva-tri uboga i malo-krvna drveta, uvek izranjavljena i oguljena” koji žive svojim “mučenički životom, izvan godišnjih doba”. Ti otužni ostaci ljepote još više potenciraju razliku između oskudnog života unutar ograde i bogatstva i šarolikosti vanjskoga svijeta koji zatvorenik i fizički sluti u svojoj blizini.

IV.

Prokleta avlija poprima postupno sve neodređenije, apstraktnije oblike i sve sablasniji izgled. Posve izolirana od grada i stvarnoga života, ona zapravo tvori odvojenu stvarnost ili *poseban svijet* (Minde, 1962: 118) koji ima svoja pravila, norme i zakone. Andrićev istražni zatvor, ili sabirni centar, javlja se – da se poslužimo poznatim Foucaultovim pojmom – kao tipična *heterotopija*, tj. kao drugi prostor, protuprostor, ne-mjesto koje predstavlja nešto drugo u odnosu na sve rasporede koje odražava i o kojima govori. Za razliku od utopije kao nestvarnoga, idealiziranoga prostora koji se konstruira kao usavršeni oblik društva, heterotopije su mjesta koja zaista postoje, ali kao diskriminirane, monstuozne zone u kojima su stvarni rasporedi, ali i svi drugi rasporedi koji se mogu naći u društvu, osporeni i izokrenuti (Foucault, 1996: 8–14). Primjeri heterotopijskih zona su bolnice, ludnice, vojarne, odgojne ustanove, popravni domovi. To su uvijek izmješteni, izdvojeni, ograđeni, disciplinski uređeni prostori nadzora i kazne. Takva je i Prokleta avlija predstavljena kao svojevrsna heterotopija devijacije. Njezina se izdvojenost posebno naglašava u pogledu iz perspektive zatvorenika:

“Sam položaj Proklete avlije bio je čudan, kao sračunat na mučenje i veće stradanje zatvorenika. (I fra Petar se često vraćao na to, nastojeći da ga opiše.) Iz Avlije se ne vidi ništa od grada ni od pristaništa i napuštenog arsenala na obali ispod nje. Samo nebo, veliko i nemilosrdno u svojoj lepoti, u daljini nešto malo od zelene azijske obale s druge strane nevidljivog mora, i tek poneki vršak nepoznate džamije ili džinovskog kipariša iza zida. Sve neodređeno, bezimeno, i tuđe. Tako čovek stranac ima stalno osećanje da je negde na nekom đavolskom ostrvu, izvan svega

što je dotada značilo za njega život, a bez nade da će ga skoro ugledati” (Andrić, 1977: 22).

U konstrukciji Proklete avlije kao “đavolskog otoka”, dakle posebnoga (protu)svijeta nasilja i samovolje (Lauer, 1987: 173–192) kojim Karađoz upravlja svojom pervertiranom logikom, Andrić se koristi starim toposom *mundus inversus*. B. A. Babcock (1978: 14) definira *mundus inversus* kao bilo koji čin ekspresivnoga ponašanja koji obrće, proturječi, ukida ili na neki način stvara alternativu općevažećim kulturnim kodovima, vrijednostima i normama, bile one lingvističke, literarne ili umjetničke, religiozne ili društvene i političke.

Doista, sve je unutar zidova istražnoga zatvora – te “čudne i strašne ustanove” – postavljeno “naglavačke” i svi su oblici “normalnoga” života i poretka dovedeni u pitanje. Čim uđe u taj prostor, koji nalikuje čas *ludnici* čas *paklu*, čovjek je prinuđen da zaboravi svoj prethodni život i da se podredi posebnim pravilima igre. Zbog toga svakom zatvoreniku, bez obzira na stupanj krivice ili nevinosti, u Avliji prijete gubitak identiteta ili umna poremećenost:

“Zbog svega toga Avlija brzo a neosetno savije čoveka i potčini ga sebi, tako da stane da se gubi. Zaboravlja ono što je bilo i sve manje misli na ono što će biti, pa mu se i prošlost i budućnost slegnu u jednu jedinu sadašnjicu, u neobični i strašni život Proklete avlije” (Andrić, 1977: 23).

Prokletu avliju kao model izokrenuta svijeta najbolje predstavlja njezin upravitelj Latifaga, zvani Karađoz. Za njega se i kaže da je *i svojim izgledom i svima svojim osobinama njeno oličenje*. Precizan opis obrata u njegovoj sudbini u mladim danima priprema teren za objašnjenje modela njegova upravljanja izokrenutim svijetom i poremećenim sustavom vrijednosti u Avliji. Jer Karađoz je sve do svoje četrnaeste godine bio živ i bistar dječak, dobar učenik koji je volio knjigu, glazbu i igru. No onda je iznenada “njegova živost počela da se pretvara u bes, a njegova bistrina okrenula naopakim putem”. Fizički se posve promijenio, neprirodno se ugojio, napustio školu i počeo se družiti s gradskim polusvijetom – kavanskim sviračima, mađioničarima, kockarima, pijanicama i pušačima opijuma:

“Sam nije imao nekog naročitog dara za veštine, ni prave strasti za kocku ili piće, ali ga je privlačio taj svet i sve ono što se pleće oko njega, isto kao što ga je odbijalo sve što je pripadalo svetu mirnih, običnih sudbina, ustaljenih navika i redovnih obaveza” (Andrić, 1977: 25).

Latifaga je ubrzo sa svojim društvom upao u “sumnjive poslove” i “drske podvige” došavši u sukob sa zakonom. U kriminalnim radnjama možda i nije sudjelovao neposredno, ali gdje god se kralo, varalo ili otimalo djevojke, on je bio u blizini. Koristeći se svojim ugledom i poznanstvom s upraviteljem policije, Latifagin otac sina je nekoliko puta vadio iz zatvora. I upravo je upravitelj policije pronašao neobično rješenje kako bi mladića odvratio s puta poroka i izbavio iz društva kockara i danguba: uzet će ga u svoju službu i napraviti od njega dobra i savjesna stambolskog policajca. Tako se Latifaga preobratio pronašavši smisao svoga rada u dvostrukom obračunu: sa svojim bivšim kriminalnim identitetom, ali i sa socijalnim okruženjem kojemu je još do jučer pripadao.⁵ Stvarna i simbolička inverzija omogućila mu je, dakle, da zaigra društvenu ulogu upravo suprotnu od one koja mu je do tada bila namijenjena. Posao je obavljao revnošću karakterističnom za ljude koji su i sami dotaknuli dno, a onda dobili drugu šansu:

“Nemilosrdno se okomio na skitnice, pijance, secikese, krijumčare i svakojake nesrećnike i dokonjake iz tamnih kvartova Stambola. Radio je sa strašću, sa neobjašnjivom mržnjom, ali i sa veštinom, sa poznavanjem te sredine kakvo je samo on mogao da ima. Te stare veze pomogle su mu da proširi krug svoga rada, jer sitni prestupnici odaju krupne. Podaci o ljudima se gomilaju, obaveštačka mreža se pojačava i širi” (Andrić, 1977: 26–27).

U Karađozevu načinu vladanja Avlijom, koje traje već dvadesetu godinu, ogleda se lice i naličje neograničene moći. Njegov prethodnik, “tvrd i iskusan starac”, upravljao je zatvorom “klasičnim načinom” nastojeći odvojiti svijet poroka i bezakonja od svijeta reda i zakona. Avliju je promatrao kao *karantenu* jer je zlo koncentrirano u njoj smatrao opasnom i teškom bolešću koja, bez valjana nadzora, može inficirati zdrave i poštene. Sukladnoj takvoj logici, na stanovnike Avlije gledao je kao na *obilježene* ljude, “kao na opasne i teško izlečive bolesnike koje raznim merama, kaznama i strahom treba držati što dalje od takozvanog zdravog i poštenog sveta” (Andrić, 1977: 27). Stari zatvorenik nije dao zatvorenicima da iziđu iz zadanoga kruga, prepuštao ih je samima sebi, ali ih nije ni dirao bez potrebe.

Karađoz je pak u Avliju uveo posve nove metode rada “iznutra”. Kako bi bio što bliže zatvoru i zatvorenicima, prodao je lijepu, veliku očinsku ku-

⁵ Sličan put, ali u drugom društvenom kontekstu, prešao je i Vautrin u Balzacovu romanu *Otac Goriot*: od robijaša do šefa policije.

ću u Novoj mahali i kupio zapušteno imanje *iznad same Proklete avlije*. Tamo je, u prirodnoj oazi, u pravom malom raji “pored bogate žive vode, među starim drvetima”, sagradio lijepu kuću koja je od zatvora bila ograđena “senovitom raselinom sa šumom plemenitih drveta i čitavim sistemom raznih ograda i visokih zidova”. Služeći se samo njemu pristupačnim puteljcima, Latifaga je mogao “u svako doba dana, pravo od svoje kuće, neopažen ući u Avliju”. Ni zatvorenici ni čuvari nisu nikad znali kad je među njima, a kad nije ni otkud može “odjednom iskrsnuti”. On ih je sve nadzirao i s pravom govorio da zna “kako diše Avlija”.

U povijesti zapadne zatvorske arhitekture često se ističe tzv. *Benthamov panoptikum*, konstruiran krajem 18. stoljeća. To je kružna građevina u kojoj čuvari iz središnjeg stražarskog tornja permanentno nadziru zatvorenike u ćelijama koje su smještene u kružnom obodu. Izum Jeremyja Benthama (1748–1832) postao je za M. Foucaulta (1994) metaforom modernog discipliniranog društva i njegove opsesivne želje za sveprožimajućim, totalnim nadzorom.

Nepravilna oblika i daleko od idealnih geometrijskih proporcija – Avlija se razlikuje od europskoga tipa zatvora. U njoj još nema totalnog odvajanja pojedinaca: čovjek nije usamljen i higijenski odvojen od drugih zatvorenika, a ne provodi se ni zapadnjački policijsko-pedagoški proces socijalnog preodgoja, odnosno nasilne prilagodbe devijantnog pojedinca građanskim moralnim, pravnim i radnim normama. Stoga se možemo složiti s tezom T. Kermaunera (1979: 608–610) da je carigradski istražni zatvor u Andrićevu romanu metafora za ljudsko društvo predeuropskoga i predmodernoga tipa.

No i u tom orijentalnom zatvorskom modelu Karađoz je posjedovao panoptičku moć. On je u svakom trenutku imao potpuni nadzor nad svima, dok istodobno zatvorenici (ali i čuvari) nisu znali kad su i u kojem trenutku stvarno nadgledani. Nastanivši se namjerno u kući u blizini istražnoga zatvora, upravitelj kao da je želio demonstrirati paradoksalnu dvojnost svoga bića koje istodobno pripada i svijetu Avlije i vanjskom svijetu. U tu ambivalenciju uklapa se i činjenica da se Karađoz bori protiv zla, ali je zlom ostao trajno fasciniran pa mu želi i biti što bliže:

“I tako je celog veka ostao i u najužoj vezi sa svetom nereda i kriminala, koji je u mladosti zauvek napustio, i u isto vreme iznad njega i daleko od njega, odeljen svojim položajem i svojim gustim baštama i za druge neprelaznim železnim ograda i vratnicama” (Andrić, 1977: 28–29).

Ambivalencija Karađozeva ogleda se i u njegovu shvaćanju Avlije i svoje uloge u njoj. Njegovo je ponašanje u znaku simboličkih rituala inverzije; to je ludilo u kojem ima metode. Zakoni za Latifagu ne postoje i on se nikada ne poziva na legalne državno-pravne institucije. U izokrenutom svijetu Avlije on je jedini zakon, vrhovni arbitar, suveren u nestvarnom prostoru gdje prestaje razlikovanje pravoga i krivoga, dobra i zla, reda i nereda, iznimke i pravila, dopuštenoga i nedopuštenoga: krajnosti se dotiču i privlače.

Lukav, brutalan i nepredvidljiv, iznuđivao je priznanja od zatvorenika na najneobičnije načine. Od ranijih upravitelja bio je i “mnogo gori, teži i opasniji”, ali istodobno ponekad i “bolji i čovečniji”. Upravo sve povezano s Karađozom bilo je u znaku “beskrajnog i neuhvatljivog preplitanja tih suprotnosti”. Upoznavši iskustveno mjerila oba svijeta, i onoga pravde i onoga krivice, on ih paradoksalno zamjenjuje pa svijet nadziranog bezakonja unutar Avlije postaje normalno, “uređeno” stanje. Karađoz, dakle, nastupa istodobno i kao stup reda i kao čuvar nereda (Kermauner, 1979: 612). Ta “dijalektika života”, koja se stalno “izvrće u svoju suprotnost” (Vučković, 1974: 425), došla je do punog izražaja i u upraviteljevu shvaćanju krivice i nevinosti koje, u nekim elementima, podsjeća na koncepciju izvornoga grijeha (*peccatum originale*):

“Neka mi samo niko ne kaže za nekog: nevin je. Samo to ne. Jer ovde nema nevinih. Niko ovde nije slučajno. Je li prešao prag ove Avlije, nije on nevin. Skrivio je nešto, pa makar to bilo u snu. Ako ništa drugo, majka mu je, kad ga je nosila, pomislila nešto rđavo. Svaki, dabogme, kaže da nije kriv, ali za toliko godina koliko sam ovde, ja još nisam našao da je neko bez razloga i bez neke krivice doveden. Ko ovde dođe, taj je kriv, ili se makar očesao o krivca. Phi! Pustio sam ih dosta, i po naredbi i na svoju odgovornost, da. Ali kriv je bio svaki” (Andrić, 1977: 32).

S druge strane, vanjski svijet, onaj izvan zidina Avlije, postoji zato jer ga nije moguće, iz “tehničkih razloga”, pretvoriti u svijet “totalne kontrole i ugnjetavanja” (Lauer, 1987: 180). Tumači dalje Karađoz svoju ciničnu logiku krivice bez granica:

“Ovde nevinog čoveka nema. Ali ima ih na hiljade krivih koji nisu ovde i nikad neće ni doći, jer kad bi svi dospeli ovamo, ova bi Avlija morala biti od mora do mora” (Andrić, 1977: 32).

V.

No Prokleta avlija nije samo *izokrenuti svijet*; on je i *pozornica svijeta* na kojoj nastrani Karađoz igra svoju demonsku, nepredvidivu igru: režira, glumi, skriva svoje pravo lice iza *maske*, a ponekad se pretvara i u mehaničku lutku⁶ kojom upravlja ruka nekog nevidljivog redatelja. Odatle je Latifaga (*latif* na turskom znači “nježni”) i dobio nadimak: Karađoz je – kako stoji i u piščevu objašnjenju u opaski ispod teksta – groteskna ličnost turskog kazališta sjena.

Tako u konstrukciji Avlije kao svojevrsne svjetodrame Andrić koristi još jedan stari topus: *theatrum mundi*.⁷ Već je Platon u staračkom djelu *Zakoni* ljude proglasio marionetama koje su bogovi stvorili ili tek za svoju igru i zabavu, ili su pritom imali neku ozbiljnu namjeru, što ne možemo znati. Tu su položeni temelji za metaforičku predodžbu o svijetu kao glumištu gdje ljudi, koje pokreće bog, igraju svoje uloge (Curtius, 1971: 147). Tom se predodžbom, kako primjećuje D. Schwanitz (2000: 105), golemost našeg socijalnog života preslikava na kazalište i tamo pojavljuje u sugestivnoj i prijemljivoj inačici, tj. u uvjerljivom modelu.

I svakodnevnica u zatvorenom svijetu Avlije shvaćena je kao “predstava života” i prikazana u potpunosti u analogiji s kazalištem, odnosno s pozornicom:

“I zaista je ta Avlija i sve što je sa njom živelo i što se u njoj dešavalo bila velika pozornica i stalna gluma Karađozovog života” (Andrić, 1977: 29).

Kazališna metafora o svijetu kao pozornici (u skladu sa slavnom rečenicom iz Shakespeareove komedije *Kako vam drago*: “All the world’s a stage, And all the men and women merely players” ili s *mottom* na ulazu u kazalište *Globe*, inače posuđenim iz spisa *Policraticus: Totus mundus agit histrionem*) i ljudima kao glumcima kojima upravlja metafizički redatelj doživjela je u Andrićevu romanu tek malu modifikaciju: čitav svijet jest pozornica ali i tamnica, dok je njezin upravitelj Karađoz istodobno i glumac i redatelj i despotski vladar pozornice/tamnice Prokleta avlija.

Karađoz je odličan glumac, vjeran i svojima ulogama i vičan zadaći koju obavlja. Njegov “stvarni” izgled prilagodio se grotesknoj maski i on je

⁶ R. Vučković piše o “mehaničkoj stilizaciji” i “marionetizaciji” Karađozeva lika kao i akcija koje izvodi (1974: 424).

⁷ O “karceralno-teatralnom” modelu svijeta usp. Brajović, 2011: 125–156.

dosljedno prihvaća kao svoje stvarno lice. Shizoidnost maske osudila ga je na život u procijepu, u neprekidnoj dvojnosti. C. G. Jung razvio je teoriju *persone* odnosno *maske*⁸ kao svojevrsnog kompromisa između pojedinca i društva. Identitet persone/maske nije ništa drugo do dobro odigrana društvena uloga. Karađoz se kao *osoba* upravo identificirao sa svojom maskom, i to s dvostrukom nakanom: s jedne strane kako bi kod drugih stvorio određeni dojam o sebi, a – s druge – kako bi sakrio svoju pravu narav. Kao što upozorava G. Agamben *persona-maska* dala je odlučan prinos i formiranju moralne osobe, a mjesto na kojem se to dogodilo prije svega je kazalište, točnije odnos između glumca i obrazine. Taj odnos karakterizira dvoznačna gesta i etički odmak koji se stvara između čovjeka i njegove maske: “s jedne strane glumac ne može odabrati ili odbiti ulogu koju mu je autor namijenio, a, s druge strane, ne može se s njom ni bez ostatka stopiti” (Agamben, 1010: 71). Bahtin pak podsjeća da je maska u narodnoj kulturi povezana s negiranjem identiteta i istoznačnosti, s odricanjem podudarnosti sa samim sobom, s metamorfozama i narušavanjima prirodnih granica. U maski je oličen igralački princip života dok u njenoj osnovi leži sasvim poseban odnos između stvarnosti i slike. Zato se u maski otkriva sama bit groteske (Bahtin, 1978: 49). Izgled i mogućnosti transformacije Karađozeva lica u skladu su s preuzetom ulogom, tj. društvenom obrazinom:

“To lice je moglo da se steže i rasteže, menja i preobražava, od izraza krajnjeg gnušanja i strašne patnje do dubokog razumevanja i iskrenog saučešća. Igra očiju u tom licu bila je jedna od velikih Karađozovih veština. Levo oko bilo je redovno gotovo potpuno zatvoreno, ali se između sastavljenih trepavica osećao pažljiv i kao sečivo oštar pogled. A desno oko bilo je širom otvoreno, krupno. Ono je živelo samo za sebe i kretalo se kao neki reflektor; moglo je da iziđe do neverovatne mere iz svoje duplje i da se isto tako brzo povuče u nju. Ono je napadalo, izazivalo, zbunjivalo žrtvu, prikivalo je u mestu i prodiralo u najskrovitije kutove njenih misli, nada i planova. Od toga je celo lice, nakazno razroko, dobivalo čas strašan čas smešan izgled groteskne maske” (Andrić, 1977: 30).

I sa svakim zatvorenikom on je “igrao naročitu igru, bez stida i obzira, bez poštovanja drugog čoveka i sebe sama”. Ne poštujući pravila policijskog reda i društvenih običaja, radio je uvijek neočekivano, “kao po nekom nadahnuću”: upadao u razno doba i noći među zatvorenike, započinjao duga ispitivanja, uporna i opasna nagovaranja, ali i “bezdušne lakrdije bez vidlji-

⁸ Izraz “persona” izvorno je na latinskom značio “maska”.

vog smisla i cilja”. Karadževa “igra”, puna nepredvidljivih poteza i smicalica, odvija se u znaku nevjerojatnih kreativnih metamorfoza i poznavanja različitih oblika glumišnog iluzionizma. On je mogao “da se benavi, da urla ili šapuće, da izigrava glupaka ili ostrvljenog krvnika ili čoveka od srca i razumevanja, sve naizmenice i sve sa istom iskrenošću i ubedljivošću” (Andrić, 1977: 34). Tako se svijet Avlije prikazuje u obliku teatralnog mučilišta i estetiziranog nasilja.

Kad postigne cilj, kad izvuče od zatvorenika priznanje i dobije sve potrebne podatke, Karadžoz na trenutak razbija “kazališni” privid. On tada samo “otare dlan o dlan, kao čovek koji je najposle svršio prljav i neprijatan posao, *zbaci sve te maske odjednom kao izlišne* (kurziv K. N.) i predaje stvar redovnom postupku” (Andrić, 1977: 34). Njegova “beskonačna i čudna igra” bila je većini nerazumljiva i mnogi su čvrsto vjerovali da “u Karadžozu sedi i iz njega govori *sam đavo* (kurziv K. N), i to ne jedan”. Uostalom, ni on sam nije vjerovao nikad nikome pa ni samome sebi. Stizale su na njegov račun brojne žalbe, postavljalo se i pitanje njegova smjenjivanja, ali on je ipak nastavljao upravljati Avlijom na svoj način.

Zatvorenici su gotovo neprimjetno i sami postali sudionici (tj. publika) u Karadžozovoj velikoj predstavi u kojoj se stalno miješaju stvarnost i iluzija, san i java, lice i maska. Svi kao “omađijani” prate svaki upraviteljev pokret i svaku njegovu riječ, gledaju zbunjeni u njegovu “smirenu masku”, prepričavaju njegove “podvige”. Oni su se “srodili” s njime i on je postao “deo njihovog prokletstva”:

“U stalnoj strepnji i mržnji, oni su postali jedno s njim i teško im je zamisliti život bez njega” (Andrić, 1977: 36).

O dijaboličnom upravitelju zatvora kolale su po Stambolu razne priče jer su se i njegovi postupci doimali krajnje proturječnima: “ponekad nečovečni i suludi, a ponekad opet neuračunljivo blagi i puni sažaljenja i obazrivosti”. Čak je i staloženi fra Petar pričao o Karadžozu “uvek sa pomešanim osećanjem ogorčenja, gnušanja i neke vrste nehotičnog divljenja”.

Proturječnost i zagonetnost Karadžozova lika omogućuje proizvodnju različitih interpretacija. Po jedinstvu suprotnosti, sposobnostima brze preobrazbe i težnji za neograničenom moći upravitelj Avlije podsjeća na đavla, Sotonu. Uostalom, svijet Avlije i izrijeком se određuje u analogiji s paklom. Sotona je, kao i Karadžoz, majstor glume, opsjene i prilagodbe svakoj situaciji. Čak se i upraviteljev izgled uklapa u demonološku ikonografiju: Karadžoz je “kosmat i tamne puti”, “živ i brz kao lasica”, “bikovske snage”, govori

“tihim ali strašnim glasom”, dok se iza “pospanog i kao mrtvog lica i sklopljenih očiju krila se uvek budna pažnja i đavolski nemirna i dovrtljiva misao”. Ime Karađoz doslovno znači “Crno oko” pa i ta simbolična etimologija upućuje na nešto svevideće i zlokobno, posebno kad se dovede u vezu s već spomenutom *vještinom* “igre očiju”. U opisu upravitelja Avlije posebno se naglašava i njegov zljurad, infernalni smijeh: “Na tom licu tamnomaslinaste boje nije nikad niko video osmeh, ni onda kad bi se celo Karađozovo telo treslo od *teškog unutarnjeg smeha*” (kurziv K. N.). Nakaznu, grotesknu figuru đavla srednjovjekovni je teatar sveo na burleskno i karikaturno, a takvu je predodžbu imao i u teatru sjena.

No Karađoza, kao produženu ruku vlasti, režima, može se tumačiti i kao figuru koja simbolizira nasilničko bezumlje i autokratsku samovolju. I u tom slučaju hermeneutičko polje stalno se širi. U historijskoj perspektivi njegova tiranija može se odnositi na stanje u Otomanskom carstvu u jednom posve konkretnom vremenu. No u široj, alegorijskoj vizuri čuvar Avlije reprezentira sve totalitarne mehanizme i autokratske modele vladanja. U ograđenom kozmosu istražnog zatvora, gdje su svi “pod sumnjom krivice”, gdje nema razlike između krivih i nedužnih, gdje bespomoćni pojedinac mora dokazivati svoju nevinost i u kome njegova sudbina često ovisi o slijepom slučaju i “većitoj lutriji”, odnosno o hiru upravitelja, Karađoz se javlja i kao *vis diabolica* minijaturnoga svijeta (Frangeš, 1980: 480), ali i kao nevidljivi pokretač složenog represivnog sustava, ključni kotačić u policijsko-birokratskom mehanizmu discipliniranja. On je, dakle, inkarnacija “političke Svemoći” (Brajović, 2011: 143) i u tom smislu transcendirala bilo koju konkretnu povijesnu situaciju.

VI.

Koristeći u dekonkretizaciji tamničkoga prostora dva stara toposa – *mundus inversus* i *theatrum mundi* – Andrić je široko otvorio vrata parabolino-alegorijskim tumačenjima romana. Dakako, u takvim interpretacijama kanonskih tekstova uvijek postoji mogućnost da im se pridaju značenja koja pisac možda i nije imao u vidu u vrijeme njihova pisanja ili objavljivanja. No alegorijski potencijal i narativna stilizacija romana upravo privlače stalno nove mogućnosti da *Prokletoj avliji* kao *velikom označitelju* pridružujemo stalno nova i *različita označena*. Navest ćemo neka metaforička značenja iščitana u brojnim dosadašnjim tumačenjima romana.

S obzirom na izgled, organizaciju izdvojenoga prostora (kafkijanskog “đavolskog otoka”⁹), kao i na način discipliniranja zatvorenika, *Prokleta avlija* se interpretirala ne samo kao alegorijska slika užasa logorskog sustava, nego užasa jednog posve konkretnog logora – Golog otoka. Na taj se način jednoj povijesnoj konkretizaciji (Avliji kao sinegdohi orijentalne despocije) suprotstavila druga, i vremenski i prostorno znatno udaljena. Andrić je, dođuše, odlučno otklanjao takvu hermeneutiku koja bi ciljala na piščevu sadašnjicu i neposrednu političku aluzivnost. U svojim svjedočenjima o susretu s Andrićem, Dobrica Ćosić zapisao je o tome sljedeće: “Na moje pitanje da li je Prokleta avlija metafora za 1948, Informbiro i Goli otok odlučno je odgovorio (Andrić, op. K. N.) da mu to nije bilo u pameti, zato što je taj rukopis pisao sedamnaest godina pre objavljivanja, dok je bio u Madridu u diplomatskoj službi, da je to bio tekst od dve stotine stranica, da je iz njega uzeo samo jedan motiv, a glavnu temu odbacio. Tim povodom on je doista ubedljivo odbijao svake današnje filozofske i ideološke implikacije i tendencije u Proklesoj avliji i svojim delima” (Ćosić, 1999: 41).

Dakako, piščeve ograde treba uzimati s rezervom; one su, uostalom, posve u skladu s Andrićevom mimikrijom, poslovičnim oprezom i političkim oportunistom. Ipak, nema sumnje da su u vrijeme objavljivanja romana kontekstualne varijable privlačile čitanje *Proklete avlije* u ciljanom političko-ideološkom ključu (Brajović, 2011: 151. i dalje). Takva “logorska semantika” u kasnijim je interpretacijama znatno proširena pa se *Prokleta avlija* tumačila kao alegorijska slika birokratizirane, moderne totalitarne države kojom upravlja autokratski vladar. Mnogo toga govori u prilog i takvim stavovima. Spomenut ćemo samo jednu indikativnu scenu. Kad je fra Petar iz Stambola prognan u Akru, susreo je tamo mladog čovjeka iz Libanona koji je boravio u Proklesoj avliji, upoznao Karađoza i umio ga lijepo oponašati. Za zloglasnog upravitelja rekao je da je “pravi čovjek na pravom mjestu”, a zatim je fra Petru šapnuo na uho:

“Ako hoćeš da znaš kakva je neka država i njena uprava, i kakva im je budućnost, gledaj samo da saznaš koliko u toj zemlji ima čestitih i nevinih ljudi po zatvorima, a koliko zlikovaca i prestupnika na slobodi. To će ti najbolje kazati” (Andrić, 1977: 120).

U toj “formuli” političke patologije koja se najbolje očituje u načinu discipliniranja mogu se prepoznati svi totalitarni sustavi. S obzirom na

⁹ Upravo se nameće analogija s Kafkinom novelom *U kaznenoj koloniji*.

vrijeme nastanka romana, R. Vučković (1974: 419) u svojoj je analizi posebno apostrofirao državotvornu instituciju fašizma. I prema mišljenju Judith Wermuth-Atkinson (2005: 302) metafora *Proklete avlije* ide mnogo dalje od opisa zatvora i predstavlja “hipermetaforu” društva, odnosno društvene patologije, ali u doktrinarnom i diktatorskom komunističkom društvu.

Još viša razina narativne simbolizacije usmjeravala bi čitanje romana u pravcu vizije nastale na tragu Camusove egzistencijalističke filozofije prema kojoj je cijeli svijet velika tamnica, ljudi zatvorenici, a život apsurd, patnja, nesloboda, pakao. U potpunom beznađu dijaboličkog univerzuma Avlije izostao je i pogled prema gore, prema nebu, prema smislenosti, prema religioznoj transcendenciji, božanskoj utjesi.

LITERATURA

- Agamben, Giorgio: *Identitet bez osobe*. U: *Goloća*, Meandarmedia, Zagreb 2010.
- Andrić, Ivo: *Prokleta avlija*. U: *Sabrana djela Ive Andrića*. Džadžić, Petar, Pervić, Muharem (prir.), Svjetlost – Mladost, Sarajevo – Zagreb 1977.
- Babcock, Barbara A. (ur.): *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, Cornell University Press, Ithaca 1978.
- Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978.
- Brajović, Tihomir: *Fikcija i moć. Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Arhipelag, Beograd 2011.
- Burkhardt, Dagmar: *Das künstlerische Weltmodell in Ivo Andrićs Erzählung “Prokleta avlija”*. U: *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin – Hamburg 1989, str. 239–256.
- Caplan, Amy, Goldie, Peter (ur.): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, Oxford – New York 2011.
- Currie, Mark: *Postmodern Narrative Theory*, St. Martin’s Press, New York 1998.
- Curtius, Ernst Robert: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matica hrvatska, Zagreb 1971.
- Ćirilov, Jovan: *O Andriću i pomalo o Krleži u JDP*, Sveske Zadužbine Ive Andrića, sv. 15, Beograd 1999, str. 65–74.
- Ćosić, Dobrica: *Zapis Dobrice Ćosića o Ivi Andriću*, Sveske Zadužbine Ive Andrića, sv. 15, Beograd 1999, str. 37–42.
- Džadžić, Petar: *O Proklesoj avliji*, Prosveta, Beograd 1975.
- Eco, Umberto: *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Cambridge – London 2004.
- Foucault, Michel: *Nadzor i kazna. Rođenje zatvora*, Informator – Fakultet političkih znanosti, Zagreb 1994.

- Foucault, Michel: *O drugim prostorima*, Glasje, br. 6, Zadar 1996, str. 8–14.
- Frangeš, Ivo: *U avliji, u proklesoj. Priča i egzistencija u Andrićevoj umjetnosti*. U: *Izabrana djela*, PSHK, knjiga 149, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1980, str. 474–490.
- Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern, New York – San Francisco – London 1974.
- Gotovac, Vlado: “*Prokleta avlija*” ili nesigurne granice, Republika, br. 9, Zagreb 1955, str. 723–726.
- Hammer, Joseph von: *Historija turskog /osmanskog/ carstva I–III*, Nerkez Smailagić, Zagreb 1979.
- Hodel, Robert: *O funkciji divergencija u Proklesoj avliji*. U: *Andrić i Selimović: forme aktuelnosti*, Dobra knjiga, Sarajevo 2011, str. 55–77.
- Jandrić, Ljubo: *Sa Ivom Andrićem*, IRO Veselin Masleša, Sarajevo 1982.
- Karaulac, Miroslav: *Rani Andrić*, Prosveta, Beograd 2003.
- Kermauner, Taras: *Otvorenost, zatvor, ludilo*. U: *Zbornik radova o Ivi Andriću*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 1979, str. 601–635.
- Lauer, Reinhard: *Osmanlijsko carstvo kao model svijeta. O paraboličnoj strukturi Andrićeve “Proklete avlije”*. U: *Poetika i ideologija*, Prosveta, Beograd 1987, str. 173–192.
- Minde, Regina: *Ivo Andrić. Studien über seine Erzählkunst*, Verlag Otto Sagner, München 1962.
- Schwanitz, Dietrich: *Teorija sistema i književnost. Nova paradigma*, Naklada MD, Zagreb 2000.
- Tartalja, Ivo: *Pripovedačeva estetika. Prilog poznavanju Andrićeve poetike*, Nolit, Beograd 1979.
- Visković, Velimir: *Pripovjedačko umijeće. Narativne strategije i simbolizacijske razine u Andrićevoj “Proklesoj avliji”*. U: *Umijeće pripovijedanja. Oglеди o hrvatskoj prozi*, Znanje, Zagreb 2000, str. 9–38.
- Vučković, Radovan: *Velika sinteza (O Ivi Andriću)*, Svjetlost, Sarajevo 1974.
- Wermuth-Atkinson, Judith: *Between Orient and Occident: Damned Yard in the Context of European Aesthetics*, Serbian Studies, br. 2, 2005, str. 295–304.
- Zarinebaf, Fariba: *Crime and Punishment in Istanbul 1700–1800*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2010.