

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Nebojša LUJANOVIĆ (Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu,
Odsjek za hrvatski jezik i književnost)

IRONIJSKO POIGRAVANJE PRIPOVJEDAČKOM
“ISTINOM” I IMPLICITNI AUTOR U
ANDRIĆEVOJ *PROKLETOJ AVLIJI*

Primljeno: 24. 1. 2015.

UDK 821.163.09Andrić, I.

Analiza ironijskih taktika u prozi Ive Andrića sugerira jednu zajedničku instanciju prema kojoj su usmjerene, a to je instancija pripovjedača. One su najizraženije u romanu *Prokleta avlija*. Njihov je cilj ukidanje privilegiranog statusa pripovjedača i njegova prava na prvenstvo tumačenja “istine”. Iza pozicije objektivnog povjesničara, kroničara ili svjedoka krije se složen diskurs podrivanja i osporavanja izrečenoga. Ovim se radom pokušava naznačiti polifonija koja se krije ispod površinskog sloja pouzdanog pripovjedača i ironijski potencijal koji proizlazi iz tog raskoraka interpretirati u smjeru destabilizacije nacionalnih identitetskih paradigmi preko modela implicitnog autora.

Ključne riječi: pripovjedač, ironijske taktike, “pripovjedačka istina”, destabilizacija, implicitni autor, nacionalni identitet

111

UVOD

Proza Ive Andrića klasičan je primjer onog što se u teoriji književnosti naziva ironijskim diskursom, situacijom u kojoj ironija prelazi granicu retoričke figure na razini rečenice i premrežuje tekst u cjelini. Tada se ironijski otklon ne odnosi samo na motive priče, nego i na način na koji je priča ispričana (Lešić 2005: 277). U ovom je slučaju Andrićeva ironijska igra ostvarena pozicijom (više) pripovjedača ili, kako to naziva Velimir Visković (2000: 13), tehnikom promjenjive fokalizacije. Takvim se poigravanjem otvara prostor višestruko umnožavanim značenjima, relativizirajući ona privilegirana koja su se nametala kao dominantna u kontekstu pripovjedačke “istine”. Andrićeve ironijske taktike usmjerene su prema ideološki zasićenim paradigmama koje inzistiraju na monološkom glasu koji jedini ima privilegij pripovijedati nešto što pretendira na status “univerzalne istine”. Ironijski modus u tome je

kontekstu potencijalna opasnost za uspostavljene hijerarhije značenja, pa se može govoriti o situaciji koju Linda Hutcheon (1994: 184) naziva "neprikladnost ironije". U Andrićevim je tekstovima ironija usmjerena prema destabilizaciji pouzdanog i sveznajućeg pripovjedača. Na taj je način dekonstruiran epski modus kao dominantni diskurs kada je riječ o povijesnim temama koje Andrić fikcionalno obrađuje. Središnja teza rada odnosi se na uspostavljanje veze između spomenutih ironijskih taktika (proizašlih iz raskoraka između sveznajućeg pripovjedača koji otvara i uokviruje priču, kao što se to i očekuje u epsko-kroničarskom diskursu, i njegove realizacije napuklinama nepouzdanih pripovjedača koji izvrću početnu zadanu situaciju) i mogućnosti implicitnog autora koji se opire nametnutim identitetskim kategorijama.

POKUŠAJ DEFINIRANJA IRONIJE

112

Na samom početku rasprave o ironiji treba se pomiriti s nemogućnošću uspostave njene konačne i iscrpne definicije. Pokušaj će se zaustaviti na sistematiziranju osnovnih značajki tog pojma kako bi se u daljnjoj analizi lakše mogao pratiti način funkcioniranja ironije u odabranim tekstovima. Kao što Dragan Stojanović sažima problem, ironija je termin s vrlo jasnim i stabilnim značenjem samo ako se zadržimo u okviru retorike.¹ Međutim, ako promatramo ironiju izvan okvira retoričke figure, na području smo interdisciplinarnog istraživanja koje zahtijeva uključivanje lingvističkih, semantičkih i hermeneutičkih postavki (Stojanović 1984: 51). Imajmo na umu da se ironija, kao složena književna struktura, rabi u brojnim varijacijama, zbog čega detektiranje njenih oblika i funkcija postaje izrazito složen proces. Boris Škvorc (2005: 88) pokazuje kako se ironija kao predmet istraživanja povijesno razvijala (tj. uslojavala) u tri stadija: ironija kao karakterizacija osobe, ironija kao element tekstualne tipologije i ironija kao filozofska pozicija. U Andrićevim tekstovima mogu se pronaći tragovi svih triju varijacija.

Najsloženiji je problem proučavanja i definiranja ironije njena nestabilnost. Ironijsko značenje nije značenje koje je umetnuto u tekst, njegova je

¹ Ironija (grčki *eironia*, pretvaranje) potječe još iz antike, kada se njeno značenje kretalo isključivo u području retorike. Prvo je označavala način promišljanja u kojem govornik zastupa jedno mišljenje, a uvjeren je u suprotno (ili se u svojoj prezentaciji predstavlja kao nešto što nije), a potom je vrlo brzo postala standardna retorička figura koja se odnosi na značenje suprotno od onog koje je prezentirano. Vidi Muecke 1970: 15–16.

specifičnost u tome što zahtijeva suradnju ili napor čitatelja, traži od njega da sam prepozna neodrživost doslovnoga značenja te da uloži dodatni napor (za koji čitatelj može, ali i ne mora, biti kvalificiran) (Lešić 2005: 276). Prema tome, za ironiju je potrebna dvosmjernost, sa svim čimbenicima koji se uključuju u taj proces kako bi ga otežali ili olakšali. Prevaga nekad može biti na jednoj (ironija upisana autorovom intencijom), a nekad na drugoj strani (ironija iščitana naknadno u određenom kontekstu i kodu). Bez obzira na smjer činjenica je da ironija nastaje uvijek na toj imaginarnoj liniji komunikacijskog kanala. Upravo iz toga proizlazi nemogućnost definiranja tipova mogućih situacija koje bi mogle uzrokovati ironiju.²

Sužavanju rasprave o složenosti predmeta istraživanja na ironiju kakva je upisana u Andrićevim tekstovima poslužiti će polazna konstatacija da u njima prevladava tzv. intencionalna ironija. Kako je definira Hutcheon, to je posebna varijacija ironije koju svjesno konstruira autor. Ona zahtijeva savršeno razumijevanje teksta, koje je uvjetovano poznavanjem autorova konteksta, kulturološko-književnog habitusa kojem tekst pripada, kao i konteksta čitatelja kojima je književno djelo namijenjeno (Hutcheon 1994: 116). Takvu vrstu ironije zasigurno je lakše detektirati nego onu koja nije intencionalna. Ali, i dekodiranje intencionalne ironije zahtijeva razumijevanje i uključivanje brojnih elemenata (određeni oblici ironije u Andrićevoj prozi zasigurno će biti teško uočljivi čitateljima koji pripadaju drugačijem kulturnom kodu). Takva vrsta ironije imala bi, radi lakšeg raspoznavanja, tri glavne semantičke karakteristike: relacijska (operira između značenja i osoba, između neizrečenoga, autora i interpretatora), inkluzivna (brojnost sugestivnih značenja) i diferencijacijska (neizrečeno je uvijek drugačije od izrečenog) (isto: 58–66).

Na svim trima navedenim razinama ironija djeluje sustavom opreka kojima se poigrava prezentirajući jednu, a podrazumijevajući drugu (često upravo suprotnu) dimenziju nekog značenja. Od nekoliko bipolarnih dimenzija kojima se ironijski diskurz koristi tako da ih sabija u jednu točku istovremenosti, a koje Hutcheon (isto: 47) opisuje u svojoj teorijskoj raspravi o ironiji, za ovaj su rad najznačajnije sljedeće: obuhvaćanje (uključivanje i isključivanje), ispravljanje (korekcija i destrukcija) i suprotstavljanje (obrambeno i subverzivno). Upisivanje i detektiranje ironije može se shvatiti kao

² Najviše što se možemo približiti okvirnoj definiciji ironije jest da nabrojimo četiri najučestalije diskurzivne prakse koje se mogu smatrati ironijom u užem smislu: sokratovska ironija, retorička ironija, semantična ironija i ironija sudbine. Međutim, teško je formulirati definiciju koja bi objedinjavala sve četiri prakse. Vidi Škvorc 2005: 88.

kretanje između spomenutih bipolarnih pozicija jer se potencijalno značenje krije upravo u tom međuprostoru. Kada se tako dinamičnoj sferi pridoda prethodno navedena činjenica da se ironija manifestira na komunikacijskom kanalu između autora i interpretatora (koji možemo zamisliti kao imaginarnu crtu koja ih spaja te ironiju kao točku koja je negdje, bliže jednom ili drugom kraju, na njoj upisana), jasno je zašto Hutcheon (isto: 11) govori o ironiji kao o "riskantnom poslu". Naime, ne postoji jamstvo da će interpretator prepoznati ironijski potencijal nekog teksta (ili njegova dijela), pa prema tome ni da će autor uspjeti uspostaviti vezu između izrečenog i onog značenja u pozadini sugeriranog skrivenim znakovima.

Brojni su elementi koji dodatno otežavaju spomenuto razumijevanje, tj. prepoznavanje ironijskog potencijala u tekstu. Prvi je od njih svakako estetska dimenzija ironije. Ironijski potencijal o kojem smo govorili samo je jedan od strukturnih elemenata koji je u tekstu realiziran tako da se uklapa u određene estetske forme. One se pak mogu realizirati u različitim oblicima koji mogu dodatno zamaskirati značenje u pozadini onog što se prezentira. Ironija je često tekstualno oblikovana na poseban način, tako da privlači strukturom, originalnošću ili stilom (Muecke 1970: 45). Osim toga ironija nije postojana, nego je rezultat privremenog i kratkog spoja, nestabilna točka spajanja pošiljatelja i primatelja kojoj je pogodio određeni kontekst. Hutcheon tvrdi da ironiji pogoduje specifičan kontekst, karakteristike pošiljatelja i primatelja te brojni elementi koji u tom trenutku uspostavljaju složen odnos. Ironija se manifestira u diskurzu, u svom semantičkom i sintaktičkom polju koje se, naglašava Hutcheon (1994: 17–58), ne može promatrati odvojeno od društvenog, povijesnog i kulturnog konteksta.³ Iako se taj problem pokušava pojednostavniti pojmom diskurzivne zajednice, pitanje ironije puno je složenije već i stoga što pojedinac može istovremeno pripadati različitim tipovima diskurzivnih zajednica. Iz navedenog postaje jasnije da je bilo kakvom analizom, uključujući i ovu, teško jamčiti stabilnost i trajnost ironije kao jasno uspostavljenog predmeta istraživanja u nekom konkretnom slučaju (tekstu).

³ To znači da će daljnja analiza ironije i njenih funkcija u Andrićevim tekstovima podrazumijevati "konzervirano" stanje, imajući na umu idealtipskog pripadnika (poznatelja) kulturnih kodova koji su karakteristični za područja kojima pripada navedeni autor. Analiza računa upravo s takvim recipijentom, jer bi dekodiranje ironije od pripadnika nekog drugog (drugačijeg) kulturnog koda bilo znatno otežano, ako ne i onemogućeno (što bi značilo posebnu dimenziju problema koja izlazi iz okvira ovog rada).

Vrlo je zanimljiva i korisna Stojanovićeva interpretacija ironije koja konkretnije govori o njenoj podvojenosti. Stojanović razdvaja strukturu ironije na trasu (stazu) i putanju. Kada se krećemo trasom ili stazom teksta, razumijemo smisao teksta onakav kakav nam se prezentira u komunikacijskom vakuumu. Ništa ga ne određuje osim konkretnog jezičnog materijala. Međutim, kada se krećemo putanjom teksta, onda otkrivamo smisao kao čitatelj sa svojim kulturnim kodom i svim specifičnostima. Kada se te dvije imaginarne linije ne podudaraju, dolazi do ironije. Dakle, nastavlja Stojanović, tekst je ironičan kada se u njemu otvara svojevrsna praznina. Ta je praznina uzrokovana nesigurnošću u smjer u kojem je tekst usmjeren, tj. je li tekst uopće usmjeren prema određenom značenju na koje mogu sugerirati pojedini elementi (je li to značenje teksta konačno?). Naravno, kada bismo se kretali po trasi ili stazi razumijevanja, odgovor bi bio potvrđan. Ali, s obzirom na jasnu uočljivost putanje razumijevanja koja upućuje na nešto drugo, više nismo toliko sigurni. Ako smo na tragu te nesigurnosti, tada smo i na tragu teksta koji ima ironijski potencijal (Stojanović 1984: 108–120).

Budući da se i ovdje nameće problem konteksta, postavlja se pitanje hoće li jedan tekst, ako i posjeduje ironijski potencijal, zadržati tu karakteristiku kroz vrijeme, kulture i za različite interpretatore. Stojanović tvrdi da je pritisak na čitatelja da ostane na trasi ili stazi vrlo jak i potrebno ga je svladati da bismo razumjeli ironiju. Ironija upravo i jest podrivanje osiguranog ili nametnutog značenja, tj. onog značenja koje je definirano kretanjem zacrtanom trasom. Ironija je realizirana kada s druge strane postoji značajan kontekstualni pritisak da se napusti trasa razumijevanja i da nas izbaci na putanju razumijevanja. Ako se promijeni kontekst, tj. izostane taj protupritisak, onda je realizacija ironije upitna. Kontekst je u ovom slučaju vrlo značajan jer, kako Stojanović zaključuje, svojstva ironijske putanje razumijevanja tekstualnog smisla ovise o vezama koje se uspostavljaju između semantičkog materijala teksta i semantičkog materijala konteksta (isto: 130–141).

Unatoč nabrojenim otežavajućim elementima važnost ironije u odabranim tekstovima zahtijeva od nas da se upustimo u složen proces njena dekodiranja kako bismo iscrpili značenjski potencijal teksta. Wayne C. Booth (1974: 10–12) predlaže četiri jednostavna koraka od kojih je potrebno krenuti u procesu rekonstrukcije ironije: odbijanje prvog doslovnog značenja, isprobavanje alternativnih značenja, procjena autorove instancije (njegove karakteristike i strategije) i sužavanje polja na neki okvir značenja unutar kojeg ćemo se kretati (uvažavajući tekst i kontekst). Daljnja analiza rukovodit će se upravo tim modelom, uvažavajući sve prethodno navedene komplikacije. Budući da je ironija samo mogućnost, potrebno je imati na umu

i Stojanovićevu (1984: 56) napomenu – čitatelj mora prihvatiti i prepoznati ironiju da bi se ona realizirala, a najteže je definirati uvjete pod kojima će on to doista i uspjeti. Ironija više nalikuje na proces nego na statičnu strukturu, a u daljnjem tijeku analize pokušat će se odrediti okvir unutar kojeg se taj proces odvija.

UOKVIRAVAJUĆI SVEZNAJUĆI PRIPOVJEDAČ I NAPUKLINE NEPOUZDANIH PRIPOVJEDAČA

116

Dobrim dijelom teksta neće nam biti sasvim jasno, kako napominje Visković (1997), tko uopće priča priču: kao da je to vanjski pripovjedač koji ima pregled nad svime, pa i nad unutarnjim svijetom likova, s potencijalom implicitnog autora, o čemu će biti riječi na kraju rada. Sama intonacija uvodne rečenice sugerira vanjskog pripovjedača: "Zima je, sneg zameo sve do kućnih vrata i svemu oduzeo stvarni oblik, a dao jednu boju i jedan vid" (Andrić 1963: 9). No već nas iduća rečenica, desetak redaka dalje zbunjuje jer je u njoj najavljen fokalizator, kroz kojega mi gledamo taj snježni prizor: "Sve se to vidi sa prozora fra-Petrove ćelije" (isto: 9). Visković (2000: 9–10) tu dvostruku pripovjedačku poziciju smatra elementom teksta pomoću kojeg je ostvarena prstenasta struktura djela. Na početku i na kraju teksta imamo pretapanje vanjskog u prisjećanje anonimnog pripovjedača koji na licu mjesta promatra fra Miju i mlađeg fra Rastislava: "Sve se to vidi sa prozora fra-Petrove ćelije [...]. Tišinu remeti jedino prigušena prepirka dvojice fratara koji u susjednoj praznoj ćeliji sastavljaju inventar stvari koje su ostale iza fra-Petra (Andrić 1963: 9); i na kraju teksta: Tako izgleda mladiću pored prozora [...], do svesti mu sve jače dopiru glasovi iz susjedne sobe [...], tvrdi glas fra-Mije Josića, koji diktira popis alata, zaostalog iza pokojnog fra-Petra" (isto: 121). Spomenuli smo vanjskog pripovjedača, a sada govorimo o pripovjedaču koji je sudionik događaja i promatra prebrojavanje fra Petrove ostavštine. To je ona izgubljenost o kojoj govori Visković. Imamo unutarnjeg svjedoka, a opet je njegov izraz premrežen univerzalnim istinama i generalnim zaključcima, kao što su: "Ljudi koji popisuju zaostavštinu [...], imaju neki naročit izgled. Oni su predstavnici pobjedničkog života koji ide svojim putem, za svojim potrebama. Nisu to lepi pobjednici" (isto: 10); ili: "Kad ih čovek tako gleda i sluša" (isto: 11). Oni ostavljaju dojam (tekstu) vanjske instancije koja posjeduje "apsolutno" znanje i mudrost, utemeljenu također na "apsolutnom"

uvidu u totalitet (pripovjednog) svijeta, s čime se slaže i Visković (2000: 12). Ako je unutar takvog izraza realiziran fra Petrov glas, onda je on posebno izdvojen navodnicima, što opet upućuje na pouzdanog pripovjedača (koji ne prepričava fra Petrove izjave, nego ih navodi izravno jer ima apsolutno pamćenje): "Fra Petar pride ponekom od njih i sluša i gleda malo poizda-lje. ('Sva je sreća te sam u civilu i niko ne zna ko sam i šta sam')" (Andrić 1963: 18). Kada je u pitanju odnos tog pripovjedača i fra Petra koji prenosi daljnji tijek priče, potonji potvrđuje nadređenu poziciju prvog pripovjedača. Naime, pripovjedač čak ima uvid u to što fra Petar misli u sebi, kakvo mu je unutarnje raspoloženje te kako razmišlja o priči i smislu pričanja (što je navedeno jednim kratkim umetnutim odlomkom):

Mi smo uvek manje ili više skloni da osudimo one koji mnogo govore, naročito o stvarima koje ih se ne tiču neposredno [...]. Tako, nešto od ljudske istine ostane uvek za one koji ih strpljivo slušaju ili čitaju). Tako je mislio u sebi fra Petar, slušajući opširno i zaobilazno pričanje Haimovo... (isto: 53–54)

Dakle, na samom početku, a potom i u cijelom tekstu, potenciran je sveznajući pripovjedač koji nam prenosi "povijesnu istinu" i na kojeg se oslanjamo uranjajući u sigurnost i pouzdanost ispričovijedanog. Slavko Leovac (1979: 135–136) napominje da su neimenovani mladić i pisac potrebni kako bi rastreseno fra Petrovo pripovijedanje doveli u red. A onda na kraju teksta dolazi do važnog obrata (iako u samom tekstu postoji i nekoliko manjih obrata koji najavljuju taj veliki završni i o kojima će biti riječi u ovom poglavlju). Ispostavlja se da taj glas pripada mladiću koji je i sam sudionik događaja. Sveznajući pripovjedač preobraća se u pripovjedača koji opisuje iznutra u fokaliziranoj vizuri mladića koji je poznavao fra Petra (Visković 2000: 10). On iz svoje sobe gleda kroz prozor na grob i osluškuje kako u prostoriji do njegove prebrojavaju ostavštinu pokojnog fra Petra, fratra kojeg je volio i čijih se priča naslušao: "Tako izgleda mladiću pored prozora, kog su za trenutak zanela sećanja na priču"... (Andrić 1963: 121). Prethodno pouzdani fra Petrov glas svjedoka na kraju je poljuljan mogućom subjektivnošću, pristranošću i imaginacijom koja je popunjavala pukotine (događaje i osobe kojima nije imao pristup i o kojima je samo slušao). Međutim, postoje i indicije zbog kojih ni tu drugu pripovjedačku poziciju ne možemo prihvatiti bez rezerve. Čest je slučaj u ovom tekstu da određena priča započinje karakteriziranjem onoga tko je prenosi. Pojavljuju se kvalifikacije kao što su: nepouzdan, neuredan, preskače, ponavlja, preklapa, zamjenjuje i ostavlja rupe. Nakon toga slijedi "sređena" i oblikovana priča koju je mogao konstruirati samo onaj tko ima apsolutan uvid u karakteristike

prenositelja i sve moguće njegove verzije kako bi kasnije konačno mogao prenijeti ono što se iskristaliziralo kao "istina" (na takav način, na primjer, počinje fra Petrova priča) (isto: 12–13). Tako se dvije pripovjedačke instancije neprestano međusobno potkopavaju, a čitatelj do kraja nije siguran u ono što je pročitao. Tu smo na tragu ironije jer se ne smijemo osloniti na početnu poziciju pripovjedača, već tragati i za onim iza; Stojanovićevim terminom, skrenuti s trase na putanju.

Navedene dvije pripovjedačke pozicije čine najširi okvir teksta. Unutar njega nalazimo još nekoliko užih okvira (u formi kratkih pripovjednih epizoda ili digresija) koji dodatno usložnjavaju instanciju pripovjedača. Jedna od njih javlja se na mjestu u tekstu gdje prestaje fra Petrovo znanje "iz prve ruke" o Ćamilu. Nakon kratkog upoznavanja Ćamil iščezne iz zatvora bez najave ili ostavljene poruke. O njemu se više ništa ne zna i fra Petar se može osloniti jedino na Haimovu priču. Haim tvrdi da zna što se dalje s Ćamilom dogodilo, a njegova se priča razvija tako da, kako sam trenutačni pripovjedač (fra Petar) tvrdi, u priči ima i onog što je Haim možda mogao, ali i onog što nikako nije mogao znati ili vidjeti: "U tom što je kazivao bilo je doduše pojedinih nejasnih i neobjašnjivih mjesta [...]. Haim je sve znao, i video i ono što se nije moglo videti" (isto: 98). Iako je samim time dovedena u pitanje pouzdanost njegova iskaza, prisiljeni smo mu vjerovati jer je on jedini pripovjedač koji može dovršiti priču. Prisiljeni smo ga prihvatiti kao sveznajućeg pouzdanog pripovjedača. Ali, kakav je prije toga dojam o Haimu čitatelj mogao dobiti? U trenutku uvođenja Haimova lika u pripovijetku nalazimo napomenu da se radi o pričalici koji je imao potrebu za užitkom u pričanju bez obzira na temu. Kao takav se i nametnuo u zatvoru, povezavši se s fra Petrom da mu prenese "istinom" o tajanstvenom i čudljivom Ćamilu (isto: 51). Kako uočava Visković (2000: 28), Haim priča samo kako bi se oslobodio anksioznosti. Njegova istaknuta navika da priča bez obzira na sadržaj nije dobra preporuka da se povjeruje u ono što je o Ćamilu ispričano iz Haimove perspektive: "Sve ispreturano i izlomljeno, nešto ispušteno, a nešto opet po tri puta ponovljeno, šareno, živo, ne uvek jasno, ali sa množinom svakojakih pojedinosti. Jer ovaj čovek, koji je morao da govori, nije nikad mogao samo o jednom predmetu govoriti. [...], ali njegova potreba da priča o tuđim životima [...], bila je jača od svega" (Andrić 1963: 52).

Treći pripovjedački okvir koji je predmet analize jest Ćamilov. On je nositelj još jedne priče umetnute u priču. Ćamil priča priču koju je, prema vlastitim riječima, konstruirao nakon opsežnog povijesnog istraživanja o dvojici braće koja su se nadmetala za prijestolje – Džemu i Bajazitu. Zanimljive su karakteristike tog umetnutog fragmenta: ekonomično, detaljno,

objektivno nizanje samih činjenica bez stavova, osobnih sudova i zaključaka. Sadrži glavne stilske karakteristike iskaza koji pretendira na "općevažecu istinu" jer se bliži povijesno-znanstvenom diskursu. Čini se kako je usplamtjelost Ćamilova kazivanja Andrić primirio kroničarskim i povjesničarskim iskazom (Leovac 1979: 147) kako bismo mu barem na trenutak povjerovali. I u tom uvjerenju čitatelj prihvaća priču o dvojici braće jer ona velikim dijelom nalikuje na tipičan povijesnoistraživački izvještaj. Međutim, ono što kasnije saznajemo o Ćamilu naknadno dovodi u pitanje ispričano. Saznajemo da je Ćamil bio zaluden biografijom odbačenog Džema, tragičnog lika s čijom se sudbinom poistovjetio: "On je potajni Džem. Tako se drži i ponaša prema svemu i prima sve oko sebe. I već ga bivši drugovi, u razgovorima s podsmehom i žaljenjem, i ne nazivaju drukčije do Džem-sultan" (Andrić 1963: 62). Čitanje povijesnih zapisa o toj povijesnoj osobi dovelo je Ćamila do stanja psihoze u kojoj više nije jasno razlučivao povijest od sadašnjosti, to jest tuđu biografiju od vlastitog života. To je stanje naznačeno još na početku, prilikom prvih razgovora, usputnim motivom koji tek na kraju upotpunjuje sliku o Ćamilu: "A potvrđivao je sve, bez razmišljanja. Sam nije nijednu, ni najobičniju misao do kraja dorekao. Zastajao je često na sredini rečenice. Pogled mu je stalno bežao u daljinu. Fra Petar je razgovarao življe. Bio je srećan što je našao ovog sabesednika, ali je u sebi odmah pomislio: ja ovo razgovaram sa bolesnim čovekom" (isto: 47). Nakon toga s pravom se postavlja pitanje: možemo li od takvog pripovjedača doista očekivati vjeran izvještaj na temelju prikupljenog materijala, oslobođen viškova, pretjerivanja i dramatičnih zapleta?

Prethodne pripovjedačke okvire objedinjuje pripovjedačka instancija fra Petra (koju će kasnije uokviriti i preurediti instancija anonimnog pripovjedača). Sasvim je jasno da je njegova pozicija središte tog tekstualnog univerzuma, ali je malo manje poznat podatak koji navodi Leovac (1979: 133), a odnosi se na premještanje fokusa: u prvotnoj je verziji najviše narativne ekonomije bilo rezervirano za Džema i njegovu sudbinu, dok se u drugoj, skraćenoj fra Petar otkrio kao središnja točka. Međutim, što kada se ta središnja točka urušava sama od sebe? Fra Petrova pripovjedačka pozicija obilježena je pukotinama. Sve ono što saznajemo u kratkom romanu preneseno je iz "druge ruke" – od neidentificiranog mladića koji je bio blizak fra Petru, a kojem je pokojni franjevac ispričao svoj život i tamnovanje. U tekstu se eksplicitno spominje kako je fra Petar toliko toga pričao mladiću, s takvim žarom, ali i s pripovjedačkom neurednošću (spomenutim preskakanjem, ponavljanjem, ispravljanjem), nekoliko puta iznova, tako da se mladića može proglasiti prilično upućenim:

Pričao je na prekide, u odlomcima, kako može da priča teško bolestan čovek [...]. Često bi, nastavljajući pričanje, ponavljao ono što je već jednom rekao, često bi opet išao napred, preskočivši dobar deo vremena. Pričao je kao čovek za kog vreme nema više značenja [...], a mladiću je bilo nezgodno da prekida pričanje. (Andrić 1963:12–13)

Središnje je pitanje kakav je, dakle, pripovjedač sam fra Petar ako je njegov iskaz upitan i na formalnoj i na sadržajnoj razini. Osim što svoju priču prenosi u teškoj bolesti nesvjestan vremena, na sadržajnoj razini on prenosi priče sumnjivih pripovjedača, iako ni on sam nije pouzdan. Na samom kraju teksta spomenuto je kako je pred kraj svog boravka u Prokletoj avliji fra Petar počeo gubiti nadu da će ikada izaći, a s time i razum. Mučili su ga neizvjesnost i iščekivanje, pa je znao razgovarati sam sa sobom kako bi prikratio vrijeme i sačuvao ono malo svijesti: "Prenem se, a ono nikog pored mene nema. Moja se cigara ugasila, a ruka mi još ispružena. Pa to sam ja sam sa sobom razgovarao! Uplašim se od ludila kao od zarazne bolesti [...] i stanem da se otimam. Branim se u sebi, naprežem se da se sjetim ko sam i šta sam [...]" (isto: 115–116). Koliko je realna mogućnost da je fra Petar dobar dio toga izmislio upravo u takvim trenucima slabosti? Možda je to neznatna, ali ipak prisutna sumnja. Leovac (1979: 29–30) izvodi zaključak kako je fra Petar kao pripovjedač intimno najbliži Andriću, upravo zbog svoje sklonosti da priča vedro i realno, bez pretjerivanja i fantastičnih uzleta, promatrajući svijet i njegove promjene, o čemu svjedoči nekoliko pripovijetki s fra Petrom i roman *Prokleta avlija*. Time nam je ostavljeno da sami nadogradimo zaključak: može li se iz najsloženije modifikacije tog pripovjedača, one koja kronološki slijedi kao posljednja, one koja se odnosi na nesigurnog i rastresenog Fra Petra, iščitati poraz da se realno prikaže svijet i uoči išta drugo osim njegove nestalnosti i varljivosti?

Zanimljiv je, i gotovo paradigmatički, primjer pripovjedačke pozicije jednog od sporednih likova. U zatvoru se pojavljuje stanoviti Zaim koji govori o svojim avanturama sa ženama na raznim stranama svijeta. Zaim pati od toga da ga svi slušaju; stoji na sredini zatvorskog dvorišta, čeka povoljan trenutak i onda počinje svoje nakićene priče ne bi li koga privukao:

Tu, pored njegove zgrade stvara se, u senci, svakog jutra tanak krug oko nekog Zaima. To je omalen i pognut čovek bojažljiva izgleda, koji govori tiho ali sigurno i oduševljeno, a govori uvek o sebi i kazuje sve samo u krupnim potezima. Priča uvek o istoj stvari i toliko je uveličava i umnožava da bi trebalo bar sto pedeset godina života da jedan čovek sve to doživi. (Andrić 1963: 18–19)

Nisu li svi pripovjedači u ovom tekstu Zaimi? Nisu li sve pripovjedačke instancije u njemu jednako tako (ne)pouzdanе? Bilo bi dobro još jednom sažeti kakvi se pripovjedači kriju unutar tog diskurza koji pretendira na povijesnu objektivnu priču: hvalisavac Zaim, uživljeni Ćamil, pričalica po navici Haim i djelomično izgubljeni i pomučeni fra Petar. Visković (1997) primjećuje zanimljivu simboliku koja slikovito ocrtava te pripovjedačke pozicije. Naime, fra Petar popravlja satove, a cijeli je tekst (ono što on sam većim dijelom pamti i prenosi neimenovanomu mladiću) ugođen poput satnog mehanizma koji funkcionira kao cjelina sastavljena od zasebnih vijaka, koji su unutar tog sustava samostalni. Upravo su tako i priče, labavo uokvirane sveznajućim pripovjedačem, zapravo priče sa zasebnim nepouzdanim pripovjedačima. Sada je vidljivo da se nekoliko puta na različitim razinama teksta potkopava ona početna pripovjedačka instancija. Ako je posezanje za prošlim završenim događajima, spisima i tuđim svjedočanstvima potraga za zaokruženim svijetom, onda nam Andrić ispod te maske podastire njegovo nestabilno naličje. A to je upravo, kako tvrdi Joseph A. Dane (1991: 9), ironija – odgovor na svijet bez jedinstva i povezanosti.

121

IRONIJA I NJENO ČITANJE KAO POKUŠAJ IZLASKA IZ STRUKTURALISTIČKO-NARATOLOŠKE ANALIZE

Pregled dosadašnjih znanstvenih analiza i interpretacija Andrićeva teksta *Prokleta avlija* kao da zatvara krug unutar strukturalističkih i naratoloških varijacija na temu izmjene pozicija pripovjedača te skiciranje prstenaste strukture unutar koje se nalaze krugovi u krugovima, zasebne cjeline koje uokviruju jedna drugu. U naratološkom smjeru ide i Viskovićeva analiza. Nakon konstatacije da je tekst samo prividno predstavljen realističko-mimetičkim diskursom, Visković naglašava kako je tekst inicijalno bio zamišljen kao još jedna kratka obrada kulturno-povijesne teme o Džem-sultanu, pa bio dovršen kao tekst opsega od dvjesto i pedeset kartica, koje su zatim u završnoj obradi srezane na pola. U tom poigravanju početnom kulturno-povijesnom crticom došlo je do uslojavanja pozicija pripovjedača, što je rezultiralo složenim tekstem koji, konstatira Visković (2000: 23–27), prožima dinamična fokalizacija, ali kojoj ne nalazi drugog efekta osim da je njome autor vjerojatno namjeravao izvanredno živo predočiti svoje likove (isto: 27). Brojni su autori koji na sličnom tragu naratološke analize te autorova stava o priči i pripovijedanju iznesenog na dodjeli Nobelove nagrade (isto:

37)⁴ dovode u vezu taj složeni odnos pripovjedača i priče u tekstu. Ovaj rad pokušava nadići raspravu o naravi samog pripovijedanja i povezati tekstualne taktike sa širim društveno-kulturnim kontekstom i autorskom pozicijom kako bi otvorio nove interpretativne mogućnosti.

Ako bi se korpus analitičkih tekstova mogao podijeliti u dva prevladavajuća tabora, jedan od njih bio bi spomenuti naratološki, a drugi strukturalistički koji, uz hermeneutičku nadogradnju, uglavnom postavlja u središte motiv smrti i promatra kakva je njegova uloga u cjelokupnoj strukturi teksta. Tako je i za Stanka Koraća ključ čitanja *Proklete avlije* motiv smrti. Najavljujući egzistencijalistički roman u tradiciji tadašnje jugoslavenske književnosti, roman predstavlja čovjeka umornog od pozitivističkih vrijednosti. Gdje je čovjek i njegov identitet izvan tih tradicionalnih okvira, sasvim je novo pitanje koje Andrić u tom tekstu otvara (Korać 1989: 31). Nad tim je pitanjem natkrivena smrt, kao što smrt zaokružuje cijeli tekst motivom fra Petrova pogreba. U skladu s tom činjenicom mnoge interpretacije idu u smjeru odnosa smrti i života, a posebno onoga što nakon čovjeka ostaje (popisivanje fra Petrove materijalne imovine na početku i kraju romana te jedna ostavština koja će preživjeti najduže, a to je fra Petrova priča). Kako se Andrić odnosi prema smrti, sažima Korać (isto: 25–26): stoičkim stavom prema smrti Andrić je opisuje kao pojavu uz koju se živi, s kojom se živi, te, što je najvažnije, usprkos kojoj živimo.

122

Zdenko Lešić otvara novu razinu proučavanja Andrićevih pripovjedača u *Proklesoj avliji*. I on polazi od seciranja pozicija pripovjedača i njihovih izmjena, ali nakon toga otvara pitanje koje je u središtu njegova zanimanja: ne pitamo se što čini priču, nego što priča čini? (Lešić 2001). U toj prijelomnoj točki razmišljanja o tekstu neizostavno nam se upleće pitanje ideologije. Lešić kreće od pitanja glasa, što sugerira i sam naslov njegova znakovitog članka koji u ovom kontekstu predstavlja most između prethodno iznesenih analiza i onih koje slijede ("Ko to tamo govori? Pitanje 'glasa' u Andrićevoj prozi"). Glas je mjesto susreta dviju razina čitanja Andrićeva teksta. S jedne strane, glas označava jednostavno oglašavanje pripovjedača i/ili likova koje doprinosi razvoju pripovijedanja prema krajnjoj točki teksta. S druge strane,

⁴ Na sličan način Ivo Vidan tumači preklapanje vanjskog i nepouzdanog unutarnjeg pripovjedača. Polazi od Andrićeve izjave prilikom dodjele nagrade ("... svak priča svoju priču po svojoj unutrašnjoj potrebi") i zaključuje da je i on sam u *Proklesoj avliji* krenuo od toga da pusti svoje likove da pričaju kako znaju, ali svejedno njegova disciplinirana karakterna crta nije dopustila potpun gubitak nadzora nad tim kaosom. Zato autor stoji iza fra Rastislava (ako je fra Rastislav taj neimenovani mladić, što je Vidanov zaključak podložan problematiziranju) kao racionalna kontrola nad iracionalnim (Vidan 1970: 52).

glas je ujedno konsolidiranje ideoloških, moralnih i duhovnih sadržaja koje tek treba iščitati iz tog teksta (Lešić 2001).

Ovaj je rad usmjeren na iščitavanje interpretativnih mogućnosti iz ironijskog potencijala teksta, a taj potencijal proizlazi iz rascjepa onoga što se od čitatelja očekuje u smislu povjerenja u pripovjedačev iskaz i na dubinskoj razini neprestanog podriivanja tog povjerenja. S obzirom na to da se Andrić često tematski oslanja na povijesne činjenice ili legende iz korpusa narodne predaje (a priča o Džemu negdje je na tom razmeđu), Korać rabi zanimljivu sintagmu *naivne svijesti*:

Dio ljudske istine sačuvan je u priči i legendi (...), prepoznamo vječnog pripovjedača priče i legende okrenutog dubokim istinama i velikim tajnama (...), on zna više nego što nama prenosi jer njegovo božansko lice s olimpijske perspektive sveznanja vidi više nego što je potrebno da mi znamo (...). Pričalac legende simultanim pogledom obuhvata sve što je bilo i što jeste, i on priča tonom i ritmom narodnog govora legendu zasnovanu na osnovu stvarnih činjenica, ali toliko preoblikovanu da bi odgovarala *naivnoj svijesti*. (Korać 1989: 35–36)

Budući da u *Prokletoj avliji* imamo povijesnu temu i elemente legende, pa i povijesnih događaja s epskom širinom, ostaje nam provjeriti funkcionira(ju) li pripovjedač(i) na Koraćev način i u tom tekstu. S obzirom na to kako je tekst postavljen, to bi se svakako očekivalo. Imamo vanjskog sveznajućeg pripovjedača koji uokviruje sve druge pripovjedačke instancije, sljedećeg pripovjedača kao prenositelja svjedočanstva (neimenovani mladić), sudionika ključnih događaja (fra Petra koji kao figura, barem na simboličkoj razini, fingira poziciju franjevca-kroničara) i istraživača koji donosi svoju priču na temelju čitanja/proučavanja (Ćamil koji je iščitavao literaturu o Džemu). U prethodnom poglavlju navedeni su primjeri koji pokazuju kako su sve tri razine središnjih pripovjedača u početku postavljene kao jamci "istinitosti" svoje priče (i čitatelj im, kao takvima, i pristupa, uz Koraćevu *naivnu svijest*), a kasnije se iz njihova iskaza može iščitati suprotna pozicija, upravo nepouzdanog pripovjedača. Andrićevi tekstovi obiluju primjerima detroniziranih, banaliziranih i karikiranih junaka čiju slavu prenose povijesni izvještaji, kronike, legende ili usmena predaja. A to je postupak koji čitatelj ne očekuje nakon početno zadane situacije u kojoj se detaljno, s povijesnom "točnošću" ("pouzdanošću") ocrtava društveno-povijesni trenutak kao pozornica na kojoj se odabrani junak pojavljuje. Pripovjedači otvaraju pitanja o svojoj poziciji, ulozi priče i ispričanoga, a ta pitanja otvaraju unutar diskursa (povijesnih crtica, kronika te obrada povijesnih legendi) od kojeg bi se to

najmanje očekivalo. Stoga, koje interpretativne potencijale možemo izvući iz tog ironijskog raskola između trase i putanje?

INTERPRETACIJSKI POTENCIJAL IRONIJSKOG ODNOSA PREMA PRIPOVJEDAČKOJ "ISTINI"

Ako ironiju najuže shvatimo kao izbjegavanje jednoznačnosti, kako je naziva Hutcheon (1994: 44), pa uzmemo u obzir Andrićeve tekstove i postavimo pitanje gdje se najviše pojavljuje ta dvoslojnost koja upućuje na drugi trag ili drugo značenje, postaje jasno da se odgovor kreće u domeni uloge i prezentacije pripovjedača. Glas pripovjedača (njegova struktura, pouzdanost, pozicija) nešto je što u Andrićevim tekstovima neprestano izmiče, zbunjuje i ulijeva, kako to kaže Stojanović, nesigurnost koja upućuje na to da imamo posla s ironijskim potencijalom, i to u punoj njegovoj složenosti. Najprikladnija bi bila konstatacija Vladimira Bitija o tzv. kozmičkoj ironiji (nasuprot klasičnoj retoričkoj ironiji), koja ocrtava ono što se događa u Andrićevu pripovjednom univerzumu. Za razliku od retoričke ironije koja se gradi unutar stabilnog poretka svijeta, kozmička ironija oslanja se na romantičarski stav o svijetu koji je u svim svojim komponentama paradoksalan i nedokučiv kao totalitet, osim ako se i sami prema njemu ne odnosimo dvosmisleno (Biti 2000: 226).

124

Nekoliko autora sugerira mogući ironijski rascjep pripovjedačke pozicije te predlaže rješenja s obzirom na to kako vide taj rascjep. Jedno je od njih sukob sadržaja i strukture kako ga vidi Stanko Lasić. On navodi četiri moguća odnosa sadržaja i strukture. Prvi je tip odnosa dominacija strukture, u kojem je sadržaj proziran i oskudan, a struktura se nameće kao dominantna koja determinira smisao. Drugi je tip adekvatnost strukture sadržaju, u kojem se radi o svojevrsnoj ravnoteži. U trećem tipu sadržaj skriva ili potiskuje strukturu; sastoji se od takvih proširenja koja struktura ne može obuhvatiti kao što su slijepi rukavci i sporedni tokovi radnje. I najznačajniji, četvrti tip, u kojem je sadržaj suprotan strukturi: sadržaj narušava nametnutu i postavlja alternativnu strukturu u pozadini prvotno uočljive strukture (Lasić 1977: 78–82). Kao paradigmatski primjer četvrtog tipa Lasić navodi upravo Andrićevu *Prokletu avliju*. Struktura je obilježena homogenim iskazom koji najavljuje tekst i mjestimično dominira, ali sam je sadržaj postavljen ironijski tako da sugerira novu strukturu. Nasuprot smirenom izrazu postavljen je disharmoničan sadržaj; nasuprot jednostavnom izrazu kompleksna dubina (isto: 82–83).

Drugi je mogući rascjep onaj između epskog diskursa i polifonije u širem ili egzistencijalističkog diskursa u užem smislu, o čemu su pisali Enver Kazaz, Krešimir Nemeć i Zdenko Lešić. Kazaz uočava dvije poetičke orijentacije u teorijskom tretmanu regionalne književnosti, a to su egzistencijalistička i epska. Kako bi nam približio epski kulturni kod, opisuje ga kao kod oblikovan oko zbivanja presudnih za opstanak kolektiva, ocrtava strukturu nacionalnih vrijednosti, od slušatelja/čitatelja traži bezuvjetno prihvaćanje epske vizije kao istine povijesti dok mu se govornik obraća iz svoje nadhistorijske perspektive (Kazaz 2012: 96).⁵ Upravo ovaj Andrićev tekst, nastavlja Kazaz, označava lom između epskog koda i nove egzistencijalističke poetike.⁶ Nemećeva konstatacija o Andrićevoj poetici nastavlja se na argumentaciju o sukobu s epskim: Andrić u *Prokletoj avliji* odustaje od epske širine i umjesto toga inzistira na intenzitetu i detaljima (Nemeć 2014: 176). I Lešić primjećuje da se epsko (kao varijacija monofonog) i polifono ocrtavaju izmjenom ekstradijegetskog i homodijegetskog pripovjedača. Dok je vanjski (ekstradijegetski) pripovjedač karakterističan za epski diskurs, pripovjedač *Proklete avlije* napušta tu poziciju i ulazi u priču pričajući je iznutra, a ne izvana (Lešić 2001).

Škvorc također primjećuje rascjep između epskog i polifonog te u tome vidi ironijski potencijal koji interpretira iz postkolonijalne perspektive. On kreće od uvjetovane homogenosti, sigurnosti i pouzdanosti priče. To su karakteristike koje upućuju na diskurs povijesne "istine", a nju jamči njen epski narator. Budući da je povratak priči, tj. "kući" nemoguć, a pouzdanost samo neostvarena tlapnja, iz određene perspektive mogu se uočiti napukline. I to uglavnom u sferi pripovjedača koji ostavlja tragove sumnje u ispričano, kao i u svoju ulogu i status. Iza prividno pouzdanog prenošenja povijesti naziru se, nastavlja Škvorc, ironijski intonirane taktike koje dekonstruiraju historiografsku fikciju. Time se dovodi u pitanje mogućnost vjernog prenošenja "onoga što je bilo i što je značajno za zajednicu", jer je iskaz opterećen pridodanim značenjima koja se ne uklapaju (Škvorc 2006: 199–230). Škvorc

⁵ Zbog tih su karakteristika ep i epska pjesma (a za potrebe ovog rada dodali bismo – i tekstovi koji rabe elemente epskog kulturnog koda) otvoreni za političku i ideološku upotrebu/manipulaciju, pri čemu se njihov sadržaj tumači kao istina povijesne stvarnosti (Kazaz 2012: 88).

⁶ Andrićev roman *Prokleta avlija* prekida dugu tradiciju dominantnog kanonskog romana s epskim junakom (suvišno je napominjati, naglašeno monološke pripovjedačke perspektive) ocrtavanjem junaka koji se opire kavezima društva kao zvjerinjaka i, što je najvažnije, suprotstavlja diktatu ideoloških centara moći. Time se prekida i s perspektivom koja je u ideološki zasićenom kanonskom romanu bila jednostrana, objektivna, jednodimenzionalna i monopolistička (Kazaz 2004: 44).

u još jednom tekstu (uspoređujući ironijske potencijale Miroslava Krleže i Andrića) inzistira na tezi o napuklinama koje upućuju na elemente postmodernosti kod obojice autora. Andrić se poigrava čitateljem ističući u prvi plan strukturne elemente teksta (izraz i struktura tradicionalnog naratora ili prenositelja povijesnih "istina", ratova, legendi i značajnih osoba), dok u pozadini ustrajno radi na njihovoj destabilizaciji (Škvorc 2003: 311). Ono što se čini paradoksalnim, a što bi (pozivajući se na Škvorca) trebalo prihvatiti, jest činjenica da su takozvane povijesne crtice i kronike na koje podsjećaju njegovi tekstovi otvorene i nestabilne strukture.

Škvorc taj rascjep tumači kao autorovo taktiziranje kojim se otvara sukob između odnosa moći u isripovijedanom svijetu i moći pripovijedanja svijeta (Škvorc 2012: 318). On nadilazi jednostavno naratološko pitanje ucjepljivanja drugih glasova u početno zadanu monološku perspektivu i postavlja pitanje: kako se polifono umnožavanje perspektiva odnosi prema ucjepljivanju teksta u povijest, u kulturu/kulture i kanon/kanone (isto: 319)? Ironijski obrat odvija se na razini zamjene "velike priče" nizom "malih priča", ponovno prema modelu zamjene autoritativnoga glasa raspršenošću glasova oslobođenih represivnog sustava moći (isto: 321). Dakle, Škvorcova interpretacija ironijskog potencijala ide u smjeru postkolonijalne kritike koja spomenuti sukob čita kao suprotstavljanje subalternog drugog kolonijalnim glasovima podrivanjem njihova prava na priču, ispričano, to jest na konstrukciju pripovjednog svijeta. Teza ovog rada najbliža je Škvorcovu načinu čitanja ironije, ali u modificiranom obliku. Naime, budući da ironija, kao što tvrdi Booth (1974: 44–62), uzrokuje probleme ondje gdje nema pluralnosti jer uključuje alternativna značenja, inzistira na višeznačnosti i problematizira ona značenja koja su imala privilegiran položaj, na taj bi se privilegirani položaj mogao staviti bilo koji hegemonijski glas. Naime, monološki glas prema kojem je usmjerena destrukcija (ako ćemo u tom smjeru voditi interpretaciju) nije više kolonijalni glas, nego nacionalna identitetska paradigma isključivosti.

126

IMPLICITNI AUTOR U SUDARU S NACIONALNIM IDENTITETSKIM PARADIGMAMA

S obzirom na naznačenu mogućnost čitanja ironijskog rascjepa između pripovjedačkih pozicija, potrebno je naglasiti da takvo čitanje neizbježno uključuje i mogućnost implicitnog autora u romanu *Prokleta avlija*. On je

naznačen u brojnim analizama, ali nije iskorišten kao polazište za nove interpretacije teksta. Tako Visković (2000: 11) samo napominje da se može govoriti o bliskosti pozicije mladića koji je u ulozi lika/pripovjedača i objektivnog vanjskog pripovjedača koji može predstavljati implicitnu autorsku poziciju. Nemeć (2014) također napominje da bi se iz bezimenog mladića koji prenosi priču mogle iščitati dimenzije implicitnog autora.

U kontekstu takvih konotacija spominju se i činjenice povezane s prikupljanjem građe za roman te biografski podaci koji navode na zaključak o posebnom odnosu autora prema ovom tekstu. Tako Nemeć (isto: 176–177) spominje kako se Andrić zainteresirao za biografiju turskog princa i nesudelnog sultana Džema za vrijeme obavljanja dužnosti vicekonzula u Španjolskoj, ali da to nije prva književna obrada tog povijesnog lika (spominje se i u epu Victora Hugoa *Legenda vjekova*, dakle, znakovito je napomenuti, unutar epskog koda). Leovac (1979: 134) također izvodi zanimljiv zaključak da Andrićev fra Petar u određenoj mjeri, kretnjama i svjetonazorom, podsjeća na povijesnu ličnost fra Petra Alovića.⁷ Isti autor navodi i vrlo sugestivn podatak da je Andrić izjavio kako mu je iskustvo tamnovanja u Mariboru pomoglo u pisanju *Proklete avlije* (isto: 138). Povijesne činjenice kao platformu za nova čitanja romana zaokružuje Škvorc (2012: 312) tejom kako su tekstovi u kojima se pojavljuje lik fra Petra pogodni za iščitavanje autorske intencije.⁸ Na tragu iste te intencije Visković uočava efekt zrcaljenja u odnosu između pripovjedača: zrcalni je odnos između fra Petra i Ćamila te između Ćamila i Džema. Time je prikazano što se događa kada biograf ili pisac uđe u svijet svog junaka i s njime se poistovjeti (Visković 1997). Doista čudi što na tom mjestu Visković ne nastavlja niz koji bi uključio još jedan par zrcalnog odnosa, naime samog autora i fra Petra.⁹

⁷ Fra Petar Alović živio je na prijelazu 18. u 19. st. i u to vrijeme bio jedan od najpoznatijih franjevaca. Iako slabije obrazovan, bio je vrlo lukav. Također ga se smatralo vještim diplomatom i dobrim govornikom. Dobro je poznao turski jezik, često putovao u Carigrad, a određeni povijesni izvori neodređeno navode kako je ondje "mnogo propatio" (Leovac 1979).

⁸ Radi se o pripovijetkama "Napast", "Šala u Samsarinom hanu", "Čaša" i "Trup" koje Škvorc (2012: 313) smatra naratološkom i impostacijskom pripremom za pisanje romana *Prokleta avlija*.

⁹ Iako je izneseno nekoliko argumenata o odnosu autora i pripovjedača, konkretno u Andrićevu slučaju, nije naodmet pridodati još jedan koji se tiče općenito odnosa između ključnih instancija teksta: "U svakom čitanju zbiva se implicitni dijalog između autora, pripovjedača, ostalih likova i čitaoca. Svaki od ta četiri postoji, u odnosu prema ostalima, u rasponu od identifikacije do potpune opreke, i to u moralnom, intelektualnom, estetskom,

Kazaz izloženu argumentaciju koja se odnosi na pripovjedače interpretira u smjeru sociologije književnosti, smještajući tekst u tadašnji društveno-politički kontekst. Tako je *Prokleta avlija* za njega politički roman koji tematizira nasilje političkog sistema nad pojedincem u formi parabole, smještajući radnju u prošlost, iako tekst jasno koketira s političkom aktualnošću u smislu staljinističkih i Titovih progona (Kazaz 2012: 182). Služeći se modernističkim skepticizmom, Andrić je potencirao mogućnost ideološke pluralizacije društva (isto: 187). Tako Kazaz vrlo efektно povezuje tekst, preko ironijskog podteksta proizašlog iz rascjepa pripovjedačkih pozicija, s tadašnjim društvenim kontekstom i time naznačuje i središnje pitanje ovog rada do kojeg smo konačno došli: može li se spomenuti ironijski potencijal na isti način čitati u kontekstu suvremene društvene situacije na prijelazu tisućljeća?

Taj kontekst na području takozvane regije Kazaz je ocrtao sljedećim kvalifikacijama: dominacija etnofobične interpretacije povijesti i sadašnjosti s političko-ideološkom zloupotrebom etnokulturnih polja gdje je etnonacionalistička ideologija postavljena kao metaoznačitelj cjelokupne društvene prakse (isto: 9–10). Budući da je do sada bilo riječi o interpretaciji u smjeru dekonstrukcije kolonijalnoga glasa (u Škvorcovim radovima), Kazaz postavlja tezu koja čini most prema središnjoj tezi ovog rada:

(...) Drugi iz književnosti južnoslavenskog romantizma, dakle osvajač/kolonijalizator (Osmansko carstvo, Austro-Ugarska), u književnosti s konca dvadesetog vijeka postaje prvi susjed, susjedna nacija koja dijeli istu krvavu povijesnu sudbinu. (isto: 68)

S obzirom na dominaciju koncepata nacionalnih identiteta temeljenih na etničkim postavkama, Andrićeva polifonija mogla bi značiti pokušaj njihove destrukcije. U njegovu složenom tekstu ništa nije onako kako se čini, a kada se pridoda kontekst autora i kulturnog koda (tako određujućeg i značajnog kada je u pitanju ironija općenito) koji se odnosi na hegemonijske pritiske svrstavanja u jedan nacionalni identitet i njegovu verziju povijesti, pojedini elementi počinju poprimati sasvim drugačije značenje. Kazaz je postavio Andrića kao modelskog autora koji iz svog nadnacionalnog motrišta, uopćenog temeljenjem na modernističkom univerzalnom humanizmu i transsuvremenom esencijalizmu te estetskom utopizmu,

pa čak i fizičkom smislu" (Vidan 1970: 24, prema Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961).

konstruira sliku Bosne kao policentričnog, hibridnog, rubnog kulturnog identiteta (isto: 249).

U završnom spajanju interpretacijskih šavova, o Andrićevu pozicioniranju preko modela implicitnog autora dovoljno je toga rečeno, ali nije dovedeno u vezu konkretno s poigravanjem pripovjedačkom "istinom" u *Proklesoj avliji*. Monološki diskurs pouzdanog pripovjedača koji u formi svjedočanstva ili kronike jedini posjeduje pravo na priču i ispričano, i to tako da je tijekom cijelog procesa pričanja kontrolira, destabiliziran je upravo na način na koji je Andrić u izvanknjiževnom djelovanju destabilizirao zatvorene, homogene nacionalne paradigme. U suvremenom kontekstu hegemonijskog pritiska u smjeru opredjeljenja za nametnute identitetske koncepte *Prokleta avlija* može se čitati kao (po)etički otpor u kojem se očituje implicitni autor. Pod izvanknjiževnim djelovanjem (implicitnog) autora, jednako kao i književnim, podrazumijeva se svjetonazorski okvir kako ga je ocrtao Ivan Lovrenović (2008): Andrić je jedini baštinik one ogromne tradicije koja je svojim doživljavala cijeli štokavski univerzum, u svim civilizacijskim i etnokonfesionalnim varijacijama. Andrić se, nastavlja Lovrenović, borio za pravo pripadnosti svojem svijetu i svojoj kulturi, kao individualnoj, a ne kolektivnoj (nacionalnoj) kategoriji. Taj je individualni svijet duhovni prostor fluidnih egzistencija bez čvrstih uporišta.

ZAKLJUČAK

Andrić se služi ironijskim taktikama kako bi se poigravao instancijom pripovjedača. Tekst tretira kao sferu poigravanja pripovjedačevim glasom, njegovim karakteristikama, stavom, svjetonazorom, pozicijom i odnosom prema ispričanome. Takva bi se strategija mogla dovesti u vezu s odgovarajućim društveno-kulturnim kontekstom. Prisutan je utjecajan izvanknjiževni glas (nekada kolonijalni, o kojem je pisao Škvorc; danas nacionalni o kojem tezu postavlja ovaj rad) koji prodire ne samo u političko polje kao fizička ili vojna prisila nego i u semantičko polje kao glas koji zahtijeva da se uvaži njegova prisutnost i koji traži da se slijedi njegovo tumačenje. Taj se glas postavlja kao da posjeduje pravo na uspostavljanje dominantnih, a marginaliziranje alternativnih značenja. U tako definiranim odnosima s jasnom hijerarhijom značenja očito je da će pokušaj destabilizacije i pluralizacije biti usmjeren prema poziciji onoga tko govori. Za Andrića je zato razumljiva zaokupljenost onim tko govori, onim tko ima moć nad oblikovanjem pri-

povjednog univerzuma i tko polaže pravo na definiranje odnosa u tekstu. U Andrićevoj prozi, upravo zbog opisanih ironijskih taktika, fiktionalni je svijet univerzum prepun napuklina jer nitko ne polaže pravo na monološku projekciju tog totaliteta.

LITERATURA

- Andrić, Ivo. 1963. *Prokleta avlija*. Zagreb: Mladost.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Booth, Wayne C. 1974. *A Rethoric of Irony*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Dane, Joseph A. 1991. *The critical mythology of irony*. Georgia: University of Georgia Press.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*. London/New York: Routledge.
- Kazaz, Enver. 2004. *Bošnjački roman XX. vijeka*. Zagreb/Sarajevo: Naklada Zoro.
- Kazaz, Enver. 2012. *Subverzivne poetike (tranzicija, književnost, kultura, ideologija)*. Zagreb/Sarajevo: Synopsis.
- Korać, Stanko. 1989. *Andrićevi romani ili svijet bez boga*. Zagreb: Prosvjeta.
- Lasić, Stanko. 1977. *Problemi narativne strukture (prilog tipologiji narativne sintagmatike)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Leovac, Stanko. 1979. *Pripovjedač Ivo Andrić*. Novi Sad: Matica srpska.
- Lešić, Zdenko. 2001. "Ko to tamo govori? (pitanje 'glasa' u Andrićevoj prozi)". *Novi izraz* 53–54: 32–40.
- Lešić, Zdenko. 2005. *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo Publishing.
- Lovrenović, Ivan. 2008. "Ivo Andrić, paradoks o šutnji". *Kolo* 2.
- Muecke, D. C. 1970. *Irony*. Norfolk: Methuen & Co Ltd.
- Nemec, Krešimir. 2014. "Andrićeva *Prokleta avlija* kao *mundus inversus*". *Croatica* XXXVIII.
- Stojanović, Dragan. 1984. *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Škvorc, Boris. 2003. *Ironija i roman – u Krležinim labirintima*. Zagreb: Naklada MD.
- Škvorc, Boris. 2005. *Gorak okus prešućenog*. Zagreb: Alfa.
- Škvorc, Boris. 2006. "Društveno djelovanje i pozicioniranje autora: ironija Krleže i ironija Andrića". U: *Hrvatska književnost 20. stoljeća, različite ideje i funkcije književnosti*. Ur. B. Bošnjak i C. Milanja. Zagreb: Altagama: 199–230.
- Škvorc, Boris. 2012. "Okcident i Orijent – Osmanlije i islam prema kršćanstvu, ili: Andrićevi franjevci u pričanju (kolonijalne) priče". U: *Ivo Andrić – književnik i diplomata u sjeni dvaju ratova (1925–1941)*. Ur. B. Tošović. Graz/Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens Universität Graz i Beogradska knjiga: 311–339.
- Vidan, Ivo. 1970. *Nepouzdana pripovjedač (Postupak i vizija u djelima triju modernih generacija)*. Zagreb: Matica hrvatska.

Visković, Velimir. 1997. "Semantic levels in *Prokleta avlija*". *Most: časopis za međunarodne književne veze = The bridge: Croatian journal of international literary relations* 3–4: 150–161.

Visković, Velimir. 2000. *Umijeće pripovijedanja (Ogledi o hrvatskoj prozi)*. Zagreb: Znanje.

Abstract

AN IRONIC GAME OF THE NARRATOR'S TRUTH, AND THE IMPLICIT AUTHOR IN ANDRIĆ'S *THE DAMNED YARD*

The analysis of textual stratagems of irony in Ivo Andrić's prose reveals their steering towards the instance of the narrator, which is most visible in the novel *The Damned Yard*. The purpose of such ironic stratagems is to eliminate the narrator's privileged status and the narrator's exclusive right to interpret "the truth". Behind the position of an objective historian, a chronicler or a witness, there lies a complex discourse of subverting and scrutinising the narrated material. This paper analyses the polyphony hiding behind the alleged omniscient narrator, and the ironic potential stemming therefrom. The interpretation of this gap renders the paradigms of the national identity unstable, especially when it is analysed through the lens of the implicit author.

Keywords: the narrator, ironic stratagems, the narrator's "truth", destabilisation, the implicit author, national identity