

Игор М. Симановић*

Универзитет у Бањалуци
Филолошки факултет
Катедра за србистику

ЗАПИСИ ИЗ МРТВОГ ДОМА ИЛИ ПРОКЛЕТА АВЛИЈА ДОСТОЈЕВСКОГ: БЛИСКОСТ КЊИЖЕВНОГ КОНЦЕПТА ТАМНИЦЕ КОД ДОСТОЈЕВСКОГ И АНДРИЋА

У раду се промишља блискост књижевног концепта тамнице код Достојевског и Андрића на темељу успостављања интерлитерарних веза између *Записа из Мртваг дома* и *Проклете авлије*. Дефинисањем одређених константи које се показују изразито функционалним за анализу код оба писца (биографски аспект, структура текста, слика тамнице), настоји се показати колико је процес трагања за идеалним исказом, који би најбоље сажео тамничко искуство и преточио га у књижевну слику, и код Достојевског и код Андрића водио ка изненађујуће сличним исходиштима.

Кључне ријечи: Достојевски, Андрић, тамница, интерлитерарност, биографија, структура, слика

Успостављање дијалога између Достојевског и Андрића, преко текстова у којима феномен тамнице заузима централну позицију (а *Записи из Мртваг дома* и *Проклета авлија* то несумњиво јесу унутар њихових појединачних опуса), свакако изискује одређени ниво научног и истраживачког опреза у смислу оправданости избора овакве релације. На првом мјесту, када говоримо о страним утицајима, треба имати у виду да Достојевски, несумњиво, не улази у круг оних стваралаца који су утицали на духовно формирање младог Андрића. Сва истраживања која су била усмјерена у том правцу показала су да се рани Андрић, начелно, не издваја посебно из круга тадашњих интелектуалних струјања, гдје су присутни њемачки и скандинавски писци, затим Витмен, Вајлд, од руских писаца Гогољ, филозофија Серена Кјеркегора итд.¹ Чињеница да спомињања Достојевског нема, у принципу не треба да изненађује када се има у виду генерално присуство можда и највећег руског и свјетског писца у српској књижевности и култури друге половине XIX и првих деценија XX вијека. Наиме, као што је Милосав Бабовић показао у сјајној компаративној студији *Достојевски код Срба*, непорециво је да Достојевски није био непознат нашем образованом друштвеном слоју, али су интерес и знање о њему били неупоредиво мањи у односу на Пушкина, Гогоља, Гончарова, Тургенева, Тол-

* igor.simanovic@flf.unibl.org

О Андрићевом духовном формирању детаљније видјети: Вучковић, Радован (2011), *Велика синтеза*, Београд: Киз Алтера – Филозофски факултет Ниш, 27–52.

стоја, Чернишевског, Писарева итд. Иако се дуго сматрало, нимало афирмативно, да се Достојевски код нас први пут спомиње тек 1884. године (ријеч је о једној краткој биљешки о преводу *Злочина и казне* на њемачки и француски језик, објављеној у часопису *Црногорка*), дакле тек после његове смрти, Бабовић ту границу помјера за скоро четири деценије, у 1847. годину, када часопис *Подунавка* доноси вијест да је велику пажњу изазвало објављивање романа Достојевског *Сиромаси* (наравно, ријеч је о првом роману Достојевског, *Биједни људи*, који је из штампе изашао годину дана раније). Тек спорадично, наши листови ће доносити кратке информације о нпр. објављивању *Злочина и казне*, *Идиота*, а запањујуће је колико је Достојевски скрајнут код нас у периоду српско-турског рата (1876–1878), без обзира што је написао десетак чланака у којима даје директну подршку српским устаницима. Вјероватно као логична посљедица таквог односа, Достојевски је посљедњи и преведен код нас од свих руских класика, а почетак континуираног интереса за њега почиње тек 1886. године, када у тој првој фази доминирају преводи прича које су објављиване у *Пишчевом дневнику* („Малишан код Христа на божићној јелки“, „Кротка“, „Стогодишња бака“, „Сан смешног човека“...), а од великих дјела из опуса Достојевског треба нагласити да се код нас прво почело управо с преводима одломака из *Записа из Мртвог дома*, 1887. године (тек наредне године преводе се *Биједни људи* и почиње се с преводима одломака из *Злочина и казне*).²

С обзиром на све претходно изнесено о мјесту Достојевског у нашој култури и књижевности с краја XIX и почетка XX вијека, изразито је упитно говорити о утицају који је његово дјело имало на наше писце. Иако су неке сродности на мисаоно-идејном плану показане, када је ријеч о Светолику Ранковићу, Борисаву Станковићу, Милици Јанковић, Исидори Секулић, Бранимиру Ћосићу, Вељку Петровићу, Момчилу Настасијевићу итд., тешко је тај утицај (ако га уопште можемо тако назвати у овом случају) потврдити кад се посматрају тематско-мотивски склопови или пак обликовање ликова. Разлози за ово евидентно кашњење у рецепцији Достојевског код нас могу се тражити у различитим друштвеним, културним, па и политичким околностима (у које је на овом мјесту излишно улазити), али не би требало пренебрегавати и једно питање које се, чини се, с пуним правом може поставити: колико је српски читалац друге половине XIX вијека био спреман за прихватање једне тако психолошки продубљене прозе?

Дакле, ни духовно сазријевање и формирање младог Иве Андрића не изненађује када се посматра из перспективе потенцијалног утицаја Достојевског, али исто тако не изненађује ни однос зрелог и формираног Андрића према њему, који је увијек био изразито афирмативан: „Достојевски је писац који је међу првим у светској књижевности оставио пејзаж, одећу својих јунака, њихов физички изглед, време, па и простор, како би се до краја могао посветити људској души. [...] Он је, нема сумње, учинио снажан заокрет у писању речи и, као нико пре њега, извршио огроман утицај не само на поједине писце него и на готово све националне књижевности у свету“ (JANDRIĆ 1982: 189). Генерално посматрано, треба нагласити да Андрићев однос према угледању на стране писце карактерише крајње зрео и изграђен став: „Што се угледања тиче, мислим да су утицаји нужни и да нема писца који се није ’снабдео’

2 Детаљније видјети: Babović, Milosav (1961): *Dostojevski kod Srba*, Titograd: Grafički завод, 359–402.

код неког узора. То је природно. У свему томе треба имати на уму да је књижевност својина света и да оно што је настало врши снажан утицај на стварање и будућа дела“ (JANDRIĆ: 131). Ваља примијетити колико је ово Андрићево широко и отворено поимање утицаја и односа према њима блиско Гетеовој концепцији свјетске књижевности, гдје Гете, полазећи од става да је поезија опште благо човјечанства, не оклијева да укаже на то да радо залази и у друге народе и савјетује другима да исто учине (EKERMAN 1970: 184). Када конкретно говори о свом стварању, у контексту утицаја које други писци врше на њега, Гете полази од властитих урођених способности, „али за своје развиће дугујемо хиљадама утицаја пространог света, од којег усвајамо што можемо и што нама одговара. Ја имам много да захвалим Грцима и Французима, Шекспиру, Стерну и Голдсмиту огромно дугујем. Али тиме нису посведочени сви извори моје културе; то би нас одвело у бескрај и не би било ни потребно“ (EKERMAN: 236). Не треба посебно наглашавати да је Андрић такође био велики ерудита и да је у бројним интервјуима и разговорима указивао на важност страних писаца за његово стварање, али на једном мјесту посебно издваја два писца за које налази да су пресудно утицали на развој модерне европске књижевности, па тако и на његово дјело: „За мене су Фјодор Михајлович Достојевски и Томас Ман две најкрупније књижевне фигуре на размеђи деветнаестог и двадесетог века; са њима је почела нова европска књижевност. Ја сам – као и сви писци моје генерације – читао и проучавао дела ових писаца, а колико су они непосредно или посредно утицали на мој књижевни рад, то ја не знам. Могу само да поновим оно што сам једном рекао: да је пожељно и корисно угледати се на велике писце“ (JANDRIĆ: 189). Ако је Достојевски био скрајнут када говоримо о духовном формирању младог Андрића, што су истраживања недвосмислено и потврдила, очигледно је да касније представља незаобилазан књижевни узор, а посебно је занимљив за ово истраживање Андрићев одговор на питање коју би књигу Достојевског посебно издвојио: „Можда ћу бити неправедан према самом себи, а још неправеднији према великом руском писцу, ако кажем да су ме највише узбудили *Записи из Мртвог дома*“ (JANDRIĆ: 190).

Због чега Андрић, из тако великог стваралачког опуса у коме доминирају велики романи који су Достојевског устоличили на пиједестал једног од највећих писаца икад (*Злочин и казна*, *Идиот*, *Браћа Карамазови...*), издваја роман који се скоро граничи са документарном прозом, највећим дијелом утемељен на забиљешкама и свједочанствима из пишчевог боравка у сибирској тамници? Управо сам појам *тамнице*, као једне од скоро опсесивних Андрићевих тема, која се коначно уобличила у истинском бисеру српске књижевности – *Проклетој авлији*, представља ону везивну спону преко које се настоји успоставити дијалог између ова два романа, али и показати колико је концепција обликовања слике тамнице у *Проклетој авлији* у неким кључним тачкама ослонца у изненађујућем сагласју са концепцијом коју је Достојевски осмислио и књижевно увјерљиво спровео у *Записима из мртвог дома*.

Осим овог Андрићевог јасно изреченог става о Достојевском генерално, те посебно о *Записима из Мртвог дома*, може се успоставити читав низ интерлитерарних повезница које укључују блискости на биографском нивоу (властито проживљено искуство тамнице), затим структурисању самог текста, те, коначно, на књижевно-морфолошком плану (обликовање слике тамнице).

Један од, свакако, преломних догађаја у животу Достојевског, али који се снажно одразио и на цјелокупан развојни ток његовог књижевног рада, јесте учешће у револуционарном социјалистичком кружоку Петрашевског, што ће резултирати хапшењем и пресудом (прво смртном, па преиначеном у затворску). Међутим, карактер улоге младог Достојевског у активностима социјалистичких кружока средином 19. вијека у Русији, нипошто не треба схватити у оном изразито дјелатном револуционарном смислу, како је то схватао Петрашевски. У том смислу, разлаз са Бјелинским, прецизније сукоб материјализма Бјелинског и идеализма Достојевског, може послужити као парадигма за разумијевање позиције Достојевског у тим збивањима. Док Бјелински одбацује тзв. „чисту умјетност“ и сматра да је права умјетност увијек револуционарна јер нужно мора да тежи настанку новог слободног свијета на рушевинама старог поретка, за младог Достојевског „социјализам није пут у револуцију, већ само нова беседа на гори или позив на братство у царству општег рата за власт и новац. [...] Филантроп који је написао *Бедне људе*, и сам одредио свој рани хуманизам као 'ружичаст', 'рајски моралан', христољубив, искључивао је из својих схватања јакобинске методе државног преврата, које је прописивао његов учитељ“ (ГРОСМАН 1974: 72–73). Без икакве намјере да потпуно одбранимо Достојевског, јер су у процесу вођеном против њега постојали факти због којих ниједан режим (а поготово апсолутистички као што је био онај Николаја I, не би ослободио оптуженог кривице (нпр. учешће у организовању тајне штампарије која је требало да растура пропагандни материјал), желимо да укажемо на сљедеће: период од 1844. (од напуштања службе војног инжињера) до 1849. (до хапшења и затварања у Петропавловску тврђаву) треба прихватити као период потпуне посвећености идеји служења књижевности и интензивног трагања Достојевског за сопственим књижевним изразом. Неспорно да он није негирао да у социјализму види идеје једног напредног покрета, али је сопствену улогу у њему сагледавао једино кроз доминантну позицију писца која, скоро утопијски, може да помогне досезању остварења социјалистичке идеје. Нажалост, реалност у коју је Достојевски увучен, као у неки вртлог, произвела је низ околности које су, коначно, довеле до његовог затварања у сибирску тамницу у Омску, гдје ће провести четири године (од јануара 1850. до јануара 1854. године) и још скоро 6 година у прогонству, да би се тек 1859. вратио у Петроград. Те четири године проведене у тамници писац ће бриљантно испричати у *Записима из мртвог дома*.

Изненађујуће је колико се овај сегмент живота Ф. М. Достојевског подударно са Андрићевом биографијом. Већ као гимназијалац, Андрић је изразито близак покрету младобосанаца, у неким сегментима и активно учествује, али његова „револуционарна“ позиција унутар покрета и цјелокупан однос према остварењу његових циљева скоро да се подудара са Достојевским, о чему свједочи и један исказ Војислава Гађиновића: „Андрић је отпочетка у табору оне омладине која је почела да се залаже за јединство и слободу наших земаља и да окреће погледе у правцу Београда, као главног стожера. Док многи омладинци из тог нараштаја израстају у револуционаре, 'сеју зрна слободе' по Босни, спремају завере и организују атентате,

он се сав утапа у књижевност, студира велике културне епохе које су се смењивале у историји, чита велике писце, духовно такорећи живи од поезије, али не престаје да иза кулиса делује у омладини“ (ПОПОВИЋ 2006: 12). Након Сарајевског атентата, који Андрића затиче у Кракову, враћа се у земљу и бива ухапшен августа 1914. Његово тамновање почиње у шибенској казнионици, затим у Ријеци, те коначно бива спроведен у Марибор, гдје ће остати до марта 1915, када му је одређен боравак у селу Овчарево код Травника, у једном католичком самостану, након тога у Зеници, да би био помилован у љето 1917, када му је напoкон дозвољен повратак у Вишеград.

Међутим, тамничко искуство Иве Андрића не треба везивати само за период Првог свјетског рата. Иста тјескоба, иста самоћа, исто осјећање несигурности, који боје његова писма и записе из тог периода и везане за тај период, снажно избијају и из биљешки насталих за вријеме Другог свјетског рата, којег ће Андрић скоро у потпуности провести у Београду (стан у Призренској 9), практично у тоталној изолацији. Такав један запис, врло знаковит за јасније схватање Андрићевог поимања тамнице, настао је фебруара 1943. године: „Тек је десет сати ноћи прошло, а пролазници су већ ретки јер у девет сати је полицијски час, и после тога варош изумире; већина људи се затвори у куће, као на силу покојници [подвукао И. С.], а мањина, тј. Немци и они од наших који имају немачки Auswajs пролазе улицама као эле и срамотне авети. Оштро им одјекује корак, а у бахатости тих корака осећа се снебивање и скривена несигурност. Поред жеке тих корака чују се још само локомотиве. [...] И људи са својих исто тако замрачених прозора слушају ту писку, уносе у њу више или мање од својих мисли и осећања (у ове дане понајвише брижних мисли и тешких осећања!) и доводе је у везу са својом судбином“ (ПОПОВИЋ: 194). По свему, ова клаустрофобична слика садржи све препознатљиве елементе тамнице: и по затворености, и по осјећајности коју изазива, а карактеришу је управо тјескоба, самоћа и несигурност, тако препознатљиви у потресним исказима из *Ex punta*, насталим у мариборској тамници: „Ко зна од срећних и слободних шта је то самоћа? Ни паука није било да једном нити бар протка моју самоћу, а човјек чије сам кораке чуо пред својим вратима био је мој непријатељ. Бојао сам се и крви коју сам чуо како бије у мом ручном зглобу, јер ме је увјеравала да живим, а то је било исто што и патња“ (ANDRIĆ 1976: 13).

Међутим, посебно је занимљива пишчева констатација којом „утамничене“ људе карактерише синтагмом *на силу покојници*, која као да призива једно мјесто из *Записа из мртвог дома*, гдје Достојевски кроз запитаност једног робијаша долази до скоро идентичног поимања тамнице: „Па стварно, браћо, зашто ми живимо овде? [...] Шта ћемо ми овде? Живи – нисмо људи, мртви – нисмо покојници“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 279). Управо у овом цитату садржано је схватање и именовање тамнице код Достојевског као *Мртвог дома*, односно „мртве куће за живе људе“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 15), што је врло блиско Андрићевом утиску. Када посматра београдске улице 1943. године, и себе са свим другима, скоро инстинктивно, ставља у позицију оних који су *на силу покојници*, он обликује своју слику тамнице из исте оне перспективе коју Достојевски поставља доминантну у именовању тог простора: Мртви дом. Уопште, постаје потпуно небитно да ли говоримо о директном угледању у тренутку када се на чудесан начин успоставља дијалог и сагласје између великих

писаца, али и између епоха које су обиљежили. Јер, њихова величина управо и лежи у томе што могу сопствено искуство, овдје несумњиво трагично, да сажму, да га згусну својом стваралачком имагинацијом и обликују у универзалну поруку која више не вриједи само за појединачни оквир, већ га разбија и носи тежину универзалног општег исказа.

Да ли због чињенице да клица настанка *Записа из мртвог дома* и *Проклете авлије* лежи у потреби властитог суочавања са трауматичним тамничким искуством и његовог транспоновања у књижевно-умјетнички исказ, оба романа заузимају врло специфичну позицију када се посматрају унутар цјелокупних опуса, како по специфичности настанка, тако и по функцији коју остварују унутар њега.

Записи из мртвог дома, првобитно названи „Забилешке о пропалом народу“, заиста су настали у врло специфичним околностима. Наиме, још за вријеме тамновања Достојевски прави прве билешке и скице (првенствено пише током честих боравака у одјелу за робијаше болнице у Омску, гдје му је доктор и чувао све рукописе), а наставља интензивно да ради након изласка из тамнице и боравка у прогонству, да би *Записи из мртвог дома* били коначно објављени 1861. године.³ Када се погледа цјелокупан опус Достојевског, ово дјело заузима специфичну позицију јер практично повлачи границу између раног и каснијег стварања, односно дјела насталих прије и послје тамновања. Мишљења смо да је заиста тешко пронаћи тако велико књижевно дјело гдје је та граница тако видљива и јасно повучена кад је ријеч о тематским склоповима и идејно-мисаоним оквирима, али и начину карактеризације и обликовања ликова. Јер када се погледа све што Достојевски исписује прије боравка у тамници, лако је уочити да ту нема оних карактеристичних фигура које ће тако снажно испунити странице *Записа из мртвог дома* и наставити да живе у каснијим великим романима, модификовани у Раскољникова, Рогожина, Ставрогина, Кирилова, Човека из подземља, Версилова, Карамазове итд. Такође, кроз читаву причу о тамничким данима, писац непрекидно провлачи и понавља дијелове текста у којима се, скоро филозофски, промишља и расправља о проблему злочина, казне, слободе, патње, зла итд., а што ће касније бити кључни проблеми који ће га заокупљати. Али, подједнако битно, *Записи* најављују велику, највећу, опсесивну тему Достојевског: у завршној сцени романа, гдје је писац пресликао властити доживљај скидања окова након четири године, његов јунак држи окове неколико тренутака, посматра их, и изговара: „Да, збогом! Слобода, нови живот, васкрсење из мртвих“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 286).

Такође, *Записи из мртвог дома* врло су интересантни и у жанровском смислу и представљају једну специфичност код Достојевског. Наиме, роман је првенствено замишљен много шире: мемоарски аспект требао је бити уоквирен причом о једном злочину који је починио љубоморни муж. Међутим, Достојевски је потпуно одбацио ту замисао, која је била већ у доброј мјери и разрађена, и опередијелио се за роман-хронику о тамничким данима.

Када кажемо роман-хроника, као да већ призивамо Андрића и његов омиљени жанр у коме је дао своја најбоља дјела. Занимљива је подударност да је и *Проклет*-³ Напомињемо да је Достојевски у Сибиру написао *Ујаков сан* и *Село Степанчиково*, а да је 1861. из штампе изашао роман *Понижени и увређени*. Иако су *Записи* били већ завршени, претпоставка је да је Достојевски оклијевао с објављивањем романа због страха од цензуре.

та авлија првобитно замишљена много шире и обимније, да би Андрић такође одустао од тога и свео причу о тамници на свега стотинак страница. *Проклету авлију*, која је објављена 1954. године, заиста треба посматрати као завршну тачку процеса књижевног обликовања тамнице у Андрићевом дјелу. Почетак тог трагања, односно почетак генезе тамнице, можемо пратити практично од самих почетака, од *Ex ponta*, како је то показао Петар Џацић, указујући на то колико је „тамница један афективан Андрићев архетип који се често јавља у многоме што носи обележја његове имагинације“ (ЏАЦИЋ 1996: 33). Посебно важно је споменути недовршени прозни рукопис *На сунчаној страни* (пронађен у Андрићевој заоставштини и приређен за штампу 1994. године), гдје се кроз лик Томе Галуса проговара и промишља о тамници.⁴ Као и *Записи*, и *Проклета авлија* је жанровски врло специфичан текст, не само унутар Андрићевог опуса. Нећемо на овом мјесту нашироко понављати познате полемике и недоумице у нашој књижевној критици, о томе да ли је то роман, приповијетка или новела, те прибјегавању „соломонским“ рјешењима да је ријеч о роману-новели, односно повијести. Како год било, непобитна је чињеница да се између Андрићевих приповиједака и романа, онога по чему је његово дјело дефинитивно препознатљиво, ужлијебила *Проклета авлија*, жанровски врло необичан, скоро хибридни текст. А управо тај текст Петар Џацић, ослањајући се на Албера Тибодea, препознаје као дјело које врши функцију дубоке поруке и понаша се као „матична ћелија“, темељно дјело Андрићевог цјелокупног стваралаштва, у коме се, осим тамнице, као једне од опсесивних Андрићевих тема, јављају и бројни централни мотиви Андрићеве прозе (проблем кривиче, идентитета; неминовност кружног, вјечног понављања људске егзистенције; истина прошлости фиксирана причом, легендом и митом; ирационалност институција система; прича и вјеродостојност причања...). Џацић не инсистира на томе да је *Проклета авлија* „резиме четрдесетогодишњег литерарног испитивања човекове судбине“, али је досљедан у ставу да је у њој кондензован управо онај слој који садржи „најдубља метафизичка значења“ (ЏАЦИЋ: 31).

Да резимирамо: на основу овога што је претходно показано, очигледно је да се Достојевски и Андрић непрекидно преплићу и прожимају (рекли бисмо и дијелом допуњују), када је ријеч о биографским аспектима који се односе на властито проживљено искуство тамнице које директно провоцира и потиче стваралачку имагинацију, што се, на скоро идентичан начин, одразило и на процес књижевног трагања и уобличавања приче о тамници, те њеног свођења у специфичне жанровске окви-ре које оба писца препознају као идеалан оквир да то искуство сажму. Коначно, уз пуно прихватање постојања „матичне ћелије“ унутар сваког појединог стваралачког опуса, несумњиво је да и *Записи из мртвог дома* и *Проклета авлија* носе у себи тај потенцијал темељног дјела, својеврсног нуклеуса и истинске ризнице бројних тема, мотива, питања и проблема који се, на овај или онај начин, постављају, проблематизују и разрјешавају у њиховом стваралаштву.

4 Детаљније о овом недовршеном роману и процесу његовог исписивања, преко кога се откривају неке битне карактеристике Андрићевог књижевног поступка, али и показује колико је тема тамнице и односа према њој заокупљала Андрића, видјети одличну студију: Ђукић Перишић, Жанета (2017), *Кавалер светог духа*, Нови Сад: Академска књига.

Међутим, посебно је занимљиво кад се спустимо са ових, начелно спољашњих елемената који указују на сродности, и посегнемо за промишљањем саме концепције тамнице како је обликована у тексту, односно када погледамо како је структура и једног и другог романа апсолутно стављена у функцију постизања савршене приповједне форме која ће бити идеална да се исприча прича о тамници.

Чини се да је једно од кључних питања које је Достојевски морао разријешити било: како обликовати властито искуство у причу о тамници? Како свим тим записима, биљешкама, сјећањима и успоменама удахнути ону стваралачку искру која ће те искидане фрагменте учинити, не истинитим, већ књижевно увјерљивим текстом који функционише као цјелина? Одбацујући ширу концепцију романа (на шта смо претходно указали), писац је завршио процес трагања за идеалном структуром која може да изнесе овако комплексну грађу.

Записи из Мртвог дома почињу „Уводом“ који има функцију прошлог текста. Достојевски га користи да уведе у роман лик прогнаника, бившег робијаша, Александра Петровића Горјанчикова, да нас кратко информише о његовом животарењу у малом сибирском мјесту, али и о његовој смрти, након чега, у заоставштини покојника *писац* проналази својеврсни дневник, свеску са забиљешкама са десетогодишње робије, насловљен „Слике из мртвог дома“. Налазећи да ти записи нису „сасвим незанимљиви“, одлучује да рукопис понуди читаоцима: „Наравно, ја се могу преварити у оцени. Пробе ради, одабрао сам две-три главе за почетак; нека сами читаоци оцене...“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 11). Дакле, *Записи из мртвог дома* до читаоца стижу као дневничке забиљешке бившег робијаша и функционишу као својеврсни *медиј* чија је функција да пренесе причу о тамници, при чему писац заузима привидно неутралну ауторску позицију и поставља се иза текста чије исписивање слиједи. Као посљедица овог помјерања ауторске позиције, односно њеног удвајања, долази до трансформације улоге Горјанчикова, који уопште не претендује да заузме позицију једног од главних јунака већ се поставља у перспективу *свједока*, чија је једина функција да свједочи догађајима који чине *причу* о тамничким данима. Очигледно је да Достојевски врло опрезно и прецизно изграђује приповједну структуру, у којој се јасно препознају четири међусобно повезана сегмента (*писац* : *медиј* : *свједок* : *прича*), али који имају засебну и врло јасно фиксирану функцију унутар те структуре.

Прије него што покушамо да понудимо одговор на разлоге због чега Достојевски посеже за оваквим приповједним моделом, погледајмо како Андрићева *Проклета авлија* реагује посматрана са истог аспекта.

Као што је Достојевски отворио *Записе*, и Андрић *Проклету авлију* почиње уводним дијелом који функционише као пролог, у коме се доносе оквирне информације о боравку фра-Петра у цариградском затвору, као и о његовој смрти. Међутим, као што је Достојевски искористио пролог да уведе дневник покојног Горјанчикова у приповједну структуру, тако ће и Андрић креирати једну специфичну фигуру *младића крај прозора*, чија је функција потпуно идентична – *медиј* који преноси причу покојног фра-Петра – при чему се писац такође поставља у привидно пасивну позицију према будућој причи о тамници: „Наравно да је при таквом начину прича-

ња остало доста празнина и необјашњивих места, а младићу је било незгодно да прекида причање, да се враћа на њих и поставља питања. Најбоље је ипак пустити човека да прича слободно“ (АНДРИЋ: 13). Ова, помало загонетна, фигура младића крај прозора изазвала је бројна различита тумачења у нашој књижевној критици, а неријетко, и потпуно погрешно, изједначавана са фра-Растиславом. На овом мјесту није нам намјера да та бројна тумачења на било који начин доводимо у питање, без обзира да ли се младић објашњава као Андрићев алтер-его (како то виде нпр. Борислав Михајловић⁵ или Петар Џаџић⁶), или је пак, јако често, анализиран са наратолошке позиције, као кључ за трагање за одговором на проблем приповједачке позиције у роману.⁷

Овдје може дјеловати исувише храбро овако једноставно одређење *младића крај прозора*, као *медија*, с обзиром на то колико је и код наших најпознатијих тумача *Проклете авлије* изазивао недоумице. Међутим, иако код њих нема таквог именована, размишљања се развијају у том смјеру. Тако, Петар Џаџић се пита да ли тај младић „делује мало излишно“, да је то лик „без одређене функције у причи“, „једноставно и пуко *присуство*“, „само један поглед и једно сећање“, „чије је присуство привидно сведено на функцију оног који 'даје реч'“, али ипак на крају, неизбјежно, долази до закључка да „време брише трагове земног присуства човека, али прича остаје за вечност и преноси се даље“, те да је писцу „била потребна, чак неопходна, та карика у ланцу који спаја искон са данашњим даном, а свако јуче чини вечним данас“ (ЏАЏИЋ: 181). Занимљиво је и како Иво Тартаља, посежући за Мановим „духом исповести“ из романа *Изабраник*, тај термин не везује за *младића крај прозора*, већ за самог писца који наступа послје њега и „хутке *пише*“, док за младића налази да је „оличени *дух слушања*, меланхолични одјек приче. Он снажно осећа и уста не отвара, он *ћути*“ (ТАРТАЉА 1979: 132). Иако је јасна, и потпуно оправдана, Тартаљина тежња да успостави дистинкцију између онога који *слуша* причу и онога ко је *пише*, ни он не може да дâ примат писцу, закључујући да „пишчев глас у овој прози се не чује и не разазнаје јасно од унутарњег гласа младићевог“ (ТАРТАЉА:

5 „А знам га, то је он, тај сведок бледог чела и саучесник свега што се збива, он што је своје ја исписао само једном, и давно, и младићки страшно, онда док је писао свој први бол (а све чега се дотицао био је бол), у првој тамници свога живота, из прогнаничког црног Понта“ (МИНАЈЛОВИЋ 1981: 119).

6 „Тог младића, дакле свог алтер-ега, рекао бих, ставља Андрић уз прозор монашке ћелије умирућег фратра да би био спона и са светом Петрове приче и са самим писцем који је у време када је довршавао *Проклету авлију* био на прагу старости“ (ЏАЏИЋ: 181).

7 У том смислу, предлажемо једну студију новијег датума: Башић, Ивана (2013), *Месечева граматика*, Београд: Етнографски институт САНУ. Колико је уопште сложен проблем приповједача у *Проклетој авлији*, а посебно *младића крај прозора*, ауторка је показала минуциозном анализом, гдје указује да је младић „сведок садашњег збивања и сведок прошлог причања фра Петра. Међутим, тиме се још не открива ко говори, јер инстанца која види и инстанца која приповеда не морају имати идентичан статус. Младић крај прозора би се, дакле, могао одредити као фокализатор, јер читалац не чује глас младића крај прозора; приповедани свет огледа се само у његовој свести, али нема осамостаљивања његовог гласа. Приповедање ипак задржава карактеристике персоналне приповедачке ситуације. Приповедач као да остаје изван света приче, преносећи причу која се одвија у свести младића који посматра, који је, дакле, *сада и овде* у приповеданом свету, и тако спаја илузију непосредности персоналне приповедачке ситуације са повлачењем приповедача иза лика, али оставља утисак приповедања-извештаја, с тим да догађаји још увек не леже у прошлости, већ се непосредно одвијају пред нашим очима“ (БАШИЋ: 186).

133). Посматрано и из позиције фра-Петра, слиједећи успостављени оквир промишљања, аутор напросто не може избјећи констатацију да је он „више симбол него субјекат причања. Њега је његова прича надживела, он и сам постаје предмет предања“ (ТАРТАЉА: 129).

Уз потпуну сагласност са претходно изнесеним размишљањима да је, начелно, *младић крај прозора* (без обзира којим термином ћемо га означити) онај који треба да пренесе причу, да преда ријеч, рекли бисмо да ипак остаје неразријешено питање његове праве функције. Због чега је Андрић посегнуо за таквим посредником и уметнуо га између себе и фра-Петрове приче, као што је Достојевски уметнуо дневник бившег робијаша, а да притом његова позиција постане потпуно затамњена и заклоњена (јер, као што Достојевски нуди двије-три главе „пробе ради“ и пушта читаоца да сам процијени, тако и Андрић привидно пушта причу да настаје потпуно слободно)? Мишљења смо да један од могућих разлога за измицање разрешења проблема књижевне функције *младића крај прозора* управо лежи у чињеници што одговор није тражен из перспективе саме *тамнице*, који би требало наметнути као темељну категорију из које је та фигура креирана.

Када упоредимо оба пролога, евидентно је да су и Достојевски и Андрић максимално искористили његов потенцијал, не само да припреме оквир будуће приче, већ и да одреде властиту приповједачку позицију увођењем *медија* преко кога се преноси прича о тамници. При том, треба имати у виду да је са аспекта функције коју обављају потпуно небитно што је ријеч о два различита посредника – писаног текста и усменог причања – и један и други постају *носиоци памћења приче* о тамничким данима коју треба предати другоме и наставити бесконачност приче и причања.⁸ Истовремено, и дневник и *младић крај прозора* „заклањају“ писца, а позицију истуреног носиоца казивања промовишу у улогу *свједока*. Јер, као што Горјанчикова, по карактеризацији, пластичности и занимљивости, али и простору који заузимају у причи, значајно надилазе бројни ликови из *Записа*, и фра-Петар се не може мјерити у том погледу са бриљантним ликовима *Проклете авлије* (Карађоз, Ђамил, Заим, Хаим). То и није била Андрићева интенција (свакако ни Достојевског) – фра-Петрова улога је врло јасно и прецизно одређена: *свједок* кроз чију свијест ће се преломити *прича* о тамници и пренијети *медију* (у овом случају *младићу крај прозора*), који ће је предати писцу. Није случајно и Петар Џацић у фра-Петру препознао посебан тип приповједача – „приповедача-сведока који сеже у материју све док се то може уобичајеном активношћу чула, добрим опажајним даром. Он не поседује склоност ка мираклима, нити је опседнут ’заумним’ виђењима; такав, а понекад у средишту догађаја који су прави мистериј, он остаје пред прагом тих догађаја“ (ЏАЦИЋ: 118). Дакле, на нивоу приповједне структуре успоставља се практично идентичан приповједни модел за којим посежу и Достојевски и Андрић (писац – медиј – свједок – прича), а који је по свему усмјерен на то да се писац максимално удаљи од тамнице, односно од приче о тамници. Можда би одговор на ову, помало изненађујућу подударност, требало покушати понудити из перспективе Андрића, конкретно, његовог незадовољства *Ex pontom*, првом књигом у којој је покушао да исказе свој

8 Бавећи се поетиком *Проклете авлије*, Војислав Минић тог безименог *младића* одређује као *јединог баштиника* фра-Петровог казивања (МИНИЋ 1976: 25).

доживљај тамнице и пренесе тамничко искуство. Генерално гледано, *Ex pontom* доминира „Ја“, властито „Ја“, начелно то су лирске рефлексije кроз које се износе утисци о себи, о тамници, о патњи и самоћи током тамничких дана. Али, увијек је „Ја“ доминантна категорија према којој се све самјерава. Ако *Ex ponto* прихватимо као почетну, а *Проклету авлију* као крајњу тачку процеса обликовања приче о тамници код Андрића, онда се јасно види кључна ствар коју је постигао оваквом структуром приповиједања: успио је да уклони властито „Ја“ и постигне потпуну деперсонализацију приче. Идентично поступа и Достојевски. И једном и другом је савршено јасно да тек кад уклоне сопствени, директни, лични и исповједни тон, њихова слика може да постане парадигма у којој је садржан појам тамнице. Тек тада, тек таква, лишена субјективности, она може да претендује на општост и универзалност, као рефлексija, не више о себи, већ о свијету. У том смислу, директно преношење приче двојице покојних робијаша значило би, у одређеном смислу, и директно наслањање на њихово тамничко искуство, док увођењем медија⁹ који преноси причу ствара се тај нужни одмак у правцу апсолутне објективизације приповиједања, што је, по свему судећи, било једно од битних хтијења оба писца.¹⁰

III

Када се, коначно, погледа сама слика тамнице која проистиче из овако пажљиво осмишљене и припремљене структуре приповиједања, можда и не изненађује сувише у коликој мјери се Андрићева *Авлија* додирује са *Мртвим домом* Достојевског. Треба напоменути да је у нашој књижевној критици Мила Стојнић, у тексту „Тематско јединство и структурне разлике“ који обједињује тему тамнице у *Записима из Мртвог дома*, *Проклетој авлији* и Кишовој *Гробници за Бориса Давидовича*, указала на одређене паралеле када је ријеч о фабуларном оквиру, изгледу тамнице, управнику,¹¹ жанровским обиљежјима¹², иако, како се објашњава, „дела су посматрана неза-

9 Занимљиво је кад се појам медија посматра, не само у контексту основног значења те ријечи као *средство, посредник* (лат. *medium*), већ и у окултном смислу као „особа која комуницира са мртвима и оностраним светом“ (КЛАЈН, ШИПКА 2008: 756), колико потврђује своју функционалност, јер и *дневник и младић крај прозора*, у суштини успостављају везу, преносе глас и причају причу Горјанчикова и фра-Петра чија је овоземаљска егзистенција завршена.

10 „Сам писац не улаже видљив напор да организује, води и развија фабулу романа, јер то би га спријечило да се служи основним методама индиректног, суздржаног и посредованог литерарног израза који недаровите писце демаскира и профанише њихов стваралачки поступак, а изузетне ствараоце снажно афирмише и пружа им нове, често неограничене креативне могућности“ (МИНИЋ: 29).

11 Осим неких подударности у животу мајора и Карађоза, Мила Стојнић је посебно апострофирала постојање тзв. свевидећег ока, односно игре очију на лицу једног и другог управника. На истом детаљу инсистира и Милош Вукићевић у кратком чланку „Андрићев Карађоз и мајор Достојевског“, указујући и на подударности кад се посматра њихова свеприсутност у простору тамнице, однос затвореника према њима, али и поврмени изненадни тренуци људскости (ВУКИЋЕВИЋ 1976: 714–716).

12 У сва три романа ауторка препознаје „тематски јединствену структуру жанра, у чијој основи је тежња ка документарности. То су у бити ’записи’, ’казивања’, ’сећања’“ (СТОЈНИЋ 1990: 379). Нажалост, када говори о *Проклетој авлији* Мила Стојнић не разликује фигуру младића крај прозора од фра-Растислава који пописује ствари у сусједној соби, што условљава тачност изнесених закључака, али и због чега се губи из структуре приповиједања битна карика која може указати на блискост са концептом Достојевског.

висно једно од другог као 'јединствене, вишепланске, функционалне структуре', од којих је свака тематски обједињена у варијантама истог жанра" (СТОЈНИЋ 1990: 373). Дакле, није нам намјера да овдје понављамо оне елементе који су препознати у оба дјела, а који указују на одређене сличности, већ да кренемо од саме морфологије тамнице и покажемо у којој мјери Достојевски и Андрић слиједу ту концепцију, а гдје је њихова књижевноморфолошка слика апсолутно иновативна и изненађујуће блиска. С тим у вези, та претпостављена морфологија нужно укључује: *обликовање простора, организовање и проток времена, те кривицу као нужност.*

Бавећи се феноменом настанка затвора, Мишел Фуко у студији *Надзирати и кажњавати* посебну пажњу посвећује друштвеном односу према самом дисциплиновању, гдје препознаје једну преломну тачку коју именује термином *политичка анатомија*, под чиме подразумемијева „вештину управљања људским телом чији циљ није једино да се његове способности повећају нити само да се оно још више потчини, већ да се створи такав однос који у оквиру истог механизма тело учини утолико покорнијим што је оно корисније, и обрнуто. Ствара се, значи, политика принудног потчињавања тела, а то подразумева прорачунату манипулацију његовим елементима, покретима, понашањем. Људско тело потпада под машинерију власти која га истражује, рашчлањује и поново саставља“ (ФУКО 1997: 133). И прије него посегне за затвором, као еклатантним примјером гдје се такав вид дисциплиновања конкретизовао у чврст принцип унутрашње структуре, Фуко показује да је ријеч о једном дугорочном процесу који се постепено темељио кроз дисциплину у манастирима, високим и, касније, основним школама, болницама, војним касарнама... Очигледно је да овдје Фуко имплицитно указује да је претеча затвора сваки вид организоване и затворене структуре чије се функционисање темељи на дисциплини и поштовању претходно утврђеног распореда којим се олакшава контрола активности. Логично, из овога слиједи прва нужност која се мора остварити, а тиче се *организације простора*: „Дисциплина понекад захтева *ограђен простор*, издвајање неког места које ће бити специфично у односу на сва остала и затворено као свет за себе. То је заштићен простор монотоног дисциплинирања. [...] Треба утврдити ко је присутан а ко одсутан, знати где и како наћи појединце, успоставити корисне везе, прекинути све остале, обезбедити да се свачије понашање у сваком тренутку може надзирати, процењивати и санкционисати, да се могу одмеравати квалитети или заслуге. Према томе, у питању су поступци чија је сврха упознавање, потчињавање и коришћење јединки. Дисциплина организује аналитички простор. Ту се она поново сусреће са древним начелом присутним у архитектури и хришћанству: манастирском ћелијом. Простор својствен дисциплинама је увек, у основи, ћелијски – чак и када његове преграде и поља постану сасвим апстрактни“ (ФУКО: 137, 138–139).¹³

Већ на почетку, Достојевски даје слику тог простора, који се може рашчланити на два сегмента – спољашњу тамничку ограду („Замислите велико двориште –

13 У контексту ове Фукоове тезе о потпуној апстрактности ограде или тамничког зида, треба уочити једну бриљантну тамницу коју Андрић креира у *Проклетој авлији*, тамницу Џем-султана: „Џем је мислио живо и јасно, како мислимо само у часовима кад смо одвојени од једног боравишта а нисмо ступили на друго. Мислио је хладно о својој несрећи и гледао је јасно и немилосрдно, онако како човек може да је сагледа само кад је, скривен и невиђен, чује из туђих уста. Ето, свуда га дочекују страни људи као живи зид његове тамнице“ (АНДРИЋ 1975: 92).

дуго једно двеста корака и око сто педесет широко – цело ограђено у облику неправилног шестоугаоника високим палисадом [...]; то је спољашња тамничка ограда. [...] Овде је постојао нарочит свет који више ни на шта није личио; овде су владали посебни закони, носило се посебно одело, постојао нарочит живот и обичаји – мртва кућа за живе људе, живот каквог нигде нема и необични људи“) и саму тамницу унутар ње („Наша тамница налазила се на крају тврђаве, крај самог бедема. Дешавало се, погледаш кроз пукотине палисада на бели свет – не би ли бар нешто видео – и угледаш само крајичак неба и високи земљани бедем обрастао коровом, а по бедему, тамо-амо, даноноћно корачају стражари. И помислиш тада да ће проћи читаве године, и ти ћеш исто тако као сада прићи да гледаш кроз пукотине палисада и видећеш овај исти бедем, исто овакве стражаре и исти крајичак неба, само не неба изнад тамнице, већ *другог – далеког и слободног неба* [подвукао И. С.]“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 15).

И Андрићев опис простора Авлије, као неког „ђаволског острва“, чији је положај такав да се чини као да повећава патњу затвореника, има једну битну подударност: „Из Авлије се не види ништа од града, ни од пристаништа и напуштеног арсенала на обали испод ње. *Само небо, велико и немилосрдно у својој лепоти* [подвукао И. С.], у даљини нешто мало од зелене азијске обале с друге стране невидљивог мора, и тек понеки вршак непознате џамије или џиновског кипариса иза зида. Све неодређено, безимено и туђе“ (АНДРИЋ: 22).

И када дефинишу простор тамнице, Достојевски и Андрић поново исказују изразиту блискост када је ријеч о њиховој стваралачкој осјећајности јер користе идентичну контрастну пројекцију да нагласе тјескобу и затвореност тамничког простора: насупрот том ограђеном оквиру Достојевски поставља *друго, далеко и слободно небо*, а Андрић *небо велико и немилосрдно у својој љепоти*. Ако тамница, самим именовањем, означава нешто тамно и мрачно, простор који је скучен, затворен и клаустрофобичан, небо, с друге стране, симболизује свјетлост, ширину, отвореност – слободу. Као да и један и други желе да у том крајичку неба изнад тамнице одразе ту сталну жудњу за слободом и наду која се никада не гаси у затвореницима, јер, како Достојевски налази, робијаш је „по суштини својој и по свом друштвеном положају биће тако жељно слободе“, за њега је вреднији од новца једино „сан о слободи“. Управо та, „макар далека илузија слободе“, представља онај задњи траг људскости који Достојевски препознаје у робијашима – јер кад „изгуби циљ и сваку наду, човек из очајања често постаје чудовиште... Сви наши имали су један циљ: слободу и одлазак са робије“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 244). Дакле, оба писца обликовање тамничког простора функционализују тако да одразе једну од кључних категорија која се намеће из перспективе онога који је утамничен, а у чему је садржан и темељни принцип затворског кажњавања који је усмјерен на одузимање слободе. Овдје не изненађује да обојица теже да обликују *аналитички простор*, како га је Фуко одредио, већ да приликом креирања књижевне слике тог простора изнова посежу за идентичним рјешењима.

Слично је и са организацијом и протоком времена, што Фуко препознаје као кључну ставку контролисања активности у свим затвореним системима и уочава три основна начела – „утврђивање дневног ритма, организовање обавезних актив-

ности, регулисање репетитивних циклуса“ (ФУКО: 145). Приповиједање у *Записима из Мртвог дома* је тако организовано да савршено одговара протоку времена у тамници, јер, како Бабовић примјећује, „тамнички дан контрастира дану на слободи, који се у принципу разликује од других. А робијашки су суморно исти“ (BAVOVIĆ 1981: 22). Због тога је Достојевски првом дану и првим утисцима дао највише простора, затим првом мјесецу, а из прве године бира неколико карактеристичних догађаја. Управо због репетитивности тих догађаја писац није имао потребу да говори о све четири године проведене у тамници, јер цикличност временског распореда тамничког живота условљава и монотоност на догађајном плану. Самим тим и проток времена се акумулира и сабира у неколико тачака приповиједања које Достојевски користи да би учврстио сиже свог романа (нпр. сцена купања, прослава Божића, покушај бјекства итд.), а читалац и сам добија представу о непрекидном понављању које поништава временске категорије прошлости и будућности, а временску равн тамнице трансформише у непрекидну и бесконачну садашњост. Андрићева прича о тамници је, свакако, другачије сижејно обликована, али и у Авлији, која „живи сама за себе, са стотину промена, и увек иста“, проток времена писац представља у оквиру једног непромјенљивог ритма. Живот у Авлији „брзо и неосетно савије човека и потчини га себи, тако да стане да се губи. Заборавља оно што је било и све мање мисли на оно што ће бити, па му се и прошлост и будућност слегну у једну једину садашњицу, у необични и страшни живот Проклете авлије“ (АНДРИЋ 1978: 23).

И код Достојевског и код Андрића постојање кривице је нужност тамнице. Тамница не може без кривице, тамница је подразумијева и на њој заснива свој репресивни систем кажњавања. Као што Карађоз јасно каже, у Авлији „нема невиних. Нико овде није случајно. Је ли прешао праг ове авлије, није он невин. Скривио је нешто, па ма то било у сну. Ако ништа друго, мајка му је, кад га је носила, помислила нешто рђаво. Сваки, дабогме, каже да није крив, али за толико година колико сам овде, ја још нисам нашао да је неко без разлога и без неке кривице доведен. Ко овде дође, тај је крив или се макар очешао о кривца“ (АНДРИЋ: 32). Ни Достојевски, сасвим природно, не доводи у питање свеprisутност кривице када даје бриљантне портрете својих затвореника, али такође уочава једну специфичност, на коју указује и Латиф-ага, а односи се на то да Горјанчиков у току читаве робије није код затвореника видио „ни најмањи знак кајања, нити икаквог мучног размишљања о свом злочину; и да већина робијаша у души сматра да је потпуно невина“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 22). Не улазећи дубље у проблем кривице о овом роману, Достојевски само суво констатује да му се чини да је филозофија злочина мало тежа него што се обично мисли, и не покушава да разријешити ово питање. Наравно, оно неће остати неразријешено: у роману *Злочин и казна*, који ће убрзо услиједити, показаће колико је сложен процес сазријевања свијести о кривици након почињеног злочина.

Дакле, и када се у фокус постави сама књижевна слика тамнице, обликована са аспекта структурисања простора, организовања времена, што је практично у потпуном сагласју са Фукоовим полазиштима, те нужности постојања кривице, *Записи из мртвог дома* и *Проклета авлија* не одступају од тих елемената. Оба писца их, наравно, активирају унутар сопственог поетичког оквира, али њихово, по свему блиско, поимање суштине тамнице резултирало је врло сличним рјешењима

када је ријеч о функционализацији у књижевном тексту – без обзира да ли је ријеч о сибирском казамату или истанбулском затвору, тамница је специфичан, затворен простор, чије је унутрашње функционисање тако постављено да контрастира суштинском поимању слободе и слободне људске воље на којима се темељи хуманистички и хришћански концепт људске егзистенције. Због тога, и Достојевски и Андрић тамнички простор тако постављају да он по свему преузима карактеристике једног пакленог, демонског простора, успостављеног у оквирима реалног свијета али који суштински претендује да дезинтегрише све његове кључне претпоставке на којима се темељи и успостави властити етички оквир усмјерен на промовисање тамнице као простора физичког, али, још важније, душевног мучења које је немјерљиво теже. Бити утамничен и имати пуну свијест о томе, јесте она тачка на којој оба писца показују сву страхоту такве егзистенције: немогућност мирења с њом, с једне, и њену застрашујућу коначност и непромјењивост, с друге стране.

Постоји ли разрешење, или барем могућност разрешења? Нуде ли Достојевски и Андрић могући одговор на реалност тамнице и тамничког „не-живота“?

Ако се претходно показани елементи који обликују слику тамнице, некако природно намећу за промишљање о њима, постоји један аспект изразито присутан код оба писца, а који ипак донекле изненађује својим присуством: позориште. Иако, као што је познато, ни Достојевски ни Андрић нису писали драме (осим раних, младалачких покушаја које су брзо одбацили), а Андрић чак био и изразито неповјерљив према адаптацијама његових текстова за позоришно извођење, позориште и позоришна игра изразито су присутни код оба писца као елемент структурисања текста, али и карактеризације ликова гдје је феномен игре често незаобилазан. Тако је у *Записима из Мртвог дома* читава једна глава посвећена припреми и извођењу позоришне представе, чему робијаши приступају с посебним задовољством и посвећеношћу. Међутим, ваља примјетити да, док слика тамнички живот, Достојевски константно кроз читав роман провлачи глуму, игру, представу, што се манифестује у различитим и дијелом неочекиваним ситуацијама, а које су набијене позоришном осјећајношћу. Већ на почетку, када Горјанчиков посматра свађе затвореника које достижу кулминацију и нагло се прекидају без правог сукоба, он схвата да је све то само једна својеврсна игра коју други радо посматрају и уживају у њој. Или када Исај Фомић, једини Јевреј у тамници, петком навече празнује шабат, робијаши би се редовно окупљали да посматрају његову молитву која је постајала права позоришна представа, у којој би Исај падао у занос и екстазу као прави глумац пред публиком коју у том тренутку нити види нити чује. Чак и у оним страшним призорима физичког кажњавања шибањем, Достојевски не пропушта прилику да акценат пребаци на једну сурову представу, комедију коју режирају и изводе команданти са несрећним осуђеником, а која има јасно разрађен ток и у којој учествују сви, од њега, преко војника који врше казну, до самог несрећника, сви имају јасно разрађене улоге. Посебно је занимљив портрет целата у *Записима* и начина на који он приступа свом послу, гдје Достојевски директно посеже за позоришном терминологијом да би нагласио самољубље и охолост као њихову битну црту: „Вештина ударца, познавање свога заната, жеља да се покаже пред друговима и пред публиком подстичу његово самољубље. [...] Можда сама парадност и театарност околности у којима се поја-

вљују пред публиком на месту кажњавања доприносе да се код њих развије извесна охолост“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 195).

Код Андрића, истина, нема директног извођења позоришне представе као код Достојевског, али се слободно може рећи да *Проклету авлију* држи позоришна структура. У толикој мјери је Андрић утемељио свој текст на позоришним елементима, да је излишно улазити овдје у све појединости. Ослонићемо се само на неке од њих, а првенствено на Латиф-агу, којем Андрић даје име преузето из турског позоришта сјенки – Карађоз, који је сав једна „гротескна маска“, а преко кога се најдиректније указује на позоришно обликовање простора авлије: „И заиста је та Авлија и све што је са њом живело и што се у њој дешавало била велика позорница и стална глума Карађозовог живота“ (АНДРИЋ 1978: 29). Не изводи само Карађоз своју вјечиту представу са осуђеницима, игра у авлији је свеприсутна. Тако, на примјер, у тренутку када износи неку причу Хаим не остаје само на фактичком нивоу описивања људи, већ улази и у њихова осјећања и, у маниру истинског глумца, поистовјећује се с њима: „Он је говорио из њих. А имао је чудан дар да са посве малом променом у гласу опонаша говор лица о коме је реч, и да буде час валија, час просјак, час грчка лепотица; а посве незнатним покретима тела или само личних мишића могао је да прикаже у потпуности ход и држање једног човека или кретање животиња или чак и изглед мртвих предмета“ (АНДРИЋ: 53).

Свакако да би се могло указати на још низ мјеста која потврђују присуство позоришних елемената у оба дјела, али овдје нам није намјера да детаљишемо око тога (уосталом, позоришни аспект може бити тема засебног истраживања), већ да покушамо дати одговор на питање због чега су и Достојевски и Андрић у своју слику тамнице укључили толико позоришта и позоришне игре. Могући одговор понудићемо овај пут из перспективе романа Достојевског, конкретно на темељу атмосфере и реакције робијаша након одигране и одгледане позоришне представе: „Сви наши разилазе се весели, задовољни, хвале глумце и захваљују подофициру. Не чују се свађе. Сви су некако неуобичајено задовољни, чак помало срећни и тону у сан не као увек, већ скоро мирне душе – а зашто? [...] Само мало су дозволили овим јадницима да проживе по својој вољи; да се провеселе као људи, да макар један сат не буде као у тамници – и људи су се морално преображавали – макар само на неколико тренутака“ (DOSTOJEVSKI 1981a: 161).

Расправљајући о феномену позоришне игре, Еуген Финк једну од њених битних специфичности препознаје у томе што позориште увлачи гледаоца у имагинарни свијет који се отвара пред њим и формира се својеврсна *заједница игре*, која обухвата „оне који се играју и заинтересоване учеснике који учествују и погођени су њиховом игром. [...] Гледаоци који овде учествују, дакле који не опажају само ’узгредно’ туђу игру него су увучени у заједницу игре, изричито су подешени према ономе што им игра саопштава“ (ФИНК 2004: 364). Формирањем заједнице игре, која потпуно обузима гледаоца, структура такве приказивачке умјетности има снагу да буде егзистентна и након завршетка представе. Самим тим, илузија позоришне игре и илузија слободе која је њоме створена, наставља да живи у робијашима из Мртвог дома још неко вријеме након завршене игре, као једина могућност да се бар за тренутак досегне и оствари та непрекидна и свеприсутна жудња за слободом. Позоришна

игра се тако функционализује да суштински разбија тамнички оквир и поништава реалност тамничке егзистенције, уносећи у њега имагинарни оквир који посједује сопствену иманентну садашњост. Илузија слободе коју у свијести робијаша производи таква игра, без обзира на њено трајање, добија обиљежја стварносног оквира због дубоке и истинске саживљености с њом. Ако смо организовање простора и времена, те кривицу, посматрали као елементе чије присуство не изненађује, актуелизација феномена позоришне игре као интегралног дијела тамничког простора и живота у њему представља потпуно особен и оригиналан аспект у књижевном обликовању тамнице и код Достојевског и код Андрића.

Коначно, ако погледамо све ове додирне тачке на које је у овом раду претходно указано, очигледно је колико је Андрићева концепција тамнице по свему блиска и у духу Мртвог дома Достојевског. При том, потпуно је излишно бавити се неким евентуалним угледањима јер пред собом имамо два потпуно различита текста који носе снажан стваралачки печат својих твораца. Та концепција, без обзира колико блиска, изражена је у оквиру два засебна поетска универзума, али она дубока хуманистичка црта коју велика литература мора да садржи, зближава их у ставу да је тамница као репресивни систем кажњавања, без обзира на тежину кривице, увијек примарно усмјерена на то да кривца искључи и изолује од друштва, а што оштро опонира хришћанском поимању односа према злочину и злочинцу које инсистира на томе да, управо супротно, само укључивање може довести до истинског препорода и спасења, што је, у роману *Браћа Карамазови*, Достојевски и исказао кроз рјечи старца Зосиме, поставивши питање сврховитости тамнице као дијела казненог система: „Сва та прогонства и робијашки рад, раније још са батинама, никога не поправљају и, што је главно, готово никада не застрашују преступника, и број злочина се не само не смањује већ, што даље, све више расте. Ви се с тим морате сложити. Испада да друштво на тај начин уопште није заштићено, јер иако се механички одсеца штетни члан и прогони се далеко, да га очима не виде, али на његово место одмах се јавља други преступник, а можда и двојица. Ако нешто и штити друштво, чак и у наше време, и самог преступника чак исправља и препорађа у другог човека, онда је то једино Христов закон који се одражава у спознаји сопствене савести“ (DOSTOJEVSKI 1981b: 72).

Цитирана литература

- BABOVIĆ 1961: BABOVIĆ, Milosav. *Dostojevski kod Srba*, Titograd: Grafički zavod.
- BABOVIĆ 1981: BABOVIĆ, Milosav. „Stvaralaštvo Dostojevskog”, u: *Jadni ljudi – Dvojnik – Gospodin Proharčin*, Jubilarно izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 1, Beograd: Rad, 7–100.
- VUKIĆEVIĆ 1967: VUKIĆEVIĆ, Miloš. Andrićev Karadžoz i major Dostojevskog. *Stvaranje*, god. 22, br. 6, 714–716. [orig.] ВУКИЋЕВИЋ, Милош. Андрићев Карађоз и мајор Достојевског, *Стварање*, год. 22, бр. 6, 714–716.
- VUČKOVIĆ 2011: VUČKOVIĆ, Radovan. *Velika sinteza*. Beograd: Kiz Altera – Filozofski fakultet Niš. [orig.] ВУЧКОВИЋ, Радован, *Велика синтеза*, Београд: Киз Алтера –

Филозофски факултет Ниш.

- GROSMAN 1974: GROSMAN, Leonid. *Dostojevski*. Beograd: SKZ. [orig.] ГРОСМАН, Леонид, *Достојевски*, Београд: СКЗ.
- ЂУКИЋ PERIŠIĆ 2017: ЂУКИЋ PERIŠIĆ, Žaneta. *Kavaljer svetog duha*. Novi Sad: Akademska knjiga. [orig.] Ђукић Перишић, Жанета. *Кавалер светог духа*, Нови Сад: Академска књига.
- EKERMAN 1970: EKERMAN, Johan Peter. *Razgovori sa Geteom*, preveli Stanislav Vinaver (prvi dio) i Vera Stojić (uvod prvog dijela, drugi i treći dio), Beograd: Kultura.
- JANDRIĆ 1982: JANDRIĆ, Ljubo. *Sa Ivom Andrićem*, drugo prošireno izdanje, Sarajevo: Veselin Masleša.
- KLAJN, ŠIPKA 2008: KLAJN, Ivan; ŠIPKA, Milan. *Rečnik stranih reči i izraza*, Novi Sad: Prometej. [orig.] КЛАЈН, Иван; ШИПКА, Милан (2008), *Речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.
- MINIĆ 1976: MINIĆ, Vojislav. „Svijet tamnice – tamnica svijeta“, u: *Poetika Proklete avlije*, Titograd: Pobjeda. [orig.] МИНИЋ, Војислав (1976), „Свијет тамнице – тамница свијета“, у: *Поетика Проклете авлије*, Титоград: Пobjеда.
- МИHAJLOVIĆ 1981: МИHAJLOVIĆ, Borislav. „Čitajući Prokletu avliju“, u: *Ivo Andrić u svjetlu kritike*, drugo izdanje, izbor i redakcija Branko Milanović, Sarajevo: Svjetlost.
- ПОРОВОИЋ 2006: ПОРОВОИЋ, Radovan. *Andrić – biografija nobelovca*, novo dopunjeno izdanje, Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [orig.] ПОПОВИЋ, Радован, *Андрић – биографија нобеловца*, ново допуњено издање, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- СТОЈНИЋ 1990: СТОЈНИЋ, Mila. „Tematsko jedinstvo i strukturne razlike“, u: *Književnost*, god. 45, knj. 89, sv. 2/3, 372–385. [orig.] СТОЈНИЋ, Мила. „Тематско јединство и структурне разлике“, у: *Књижевност*, год. 45, књ. 89, св. 2/3, 372–385.
- TARTALJA 1979: TARTALJA, Ivo. *Pripovedačeva estetika*, Beograd: Nolit. [orig.] ТАРТАЉА, Иво. *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.
- FINK 2004: FINK, Eugen. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, preveo Aleksa Buha, Banjaluka: Filozofski fakultet. [orig.] ФИНК, Еуген. *Основни феномени људског постојања*, превео Алекса Буха, Бањалука: Филозофски факултет.
- FUKO 1997: FUKO, Mišel, *Nadzirati i kažnjavati*, prevela Ana A. Jovanović, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. [orig.] ФУКО, Мишел. *Надзирати и кажњавати*, превела Ана А. Јовановић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- DŽADŽIĆ 1996: DŽADŽIĆ, Petar. *O Proklesoj avliji*, Sabrana dela Petra Džadžića, tom II, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [orig.] ЏАЏИЋ, Петар. *О Проклетој авлији*, Сабрана дела Петра Џаџића, том II, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Извори

ANDRIĆ 1978: ANDRIĆ, Ivo. *Prokleta avlija*. Sabrana dela Ive Andrića, knjiga 4, Beograd: Prosveta – Beograd, Mladost – Zagreb, Svjetlost – Sarajevo, Državna založba Slovenije – Ljubljana, Mislа – Skopje. [orig.] АНДРИЋ, Иво. *Проклета авлија*, Сабрана дела Иве Андрића, књига 4, Београд: Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна založба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје.

ANDRIĆ 1976: ANDRIĆ, Ivo. *Ex ponto, Nemiri, Lirika*, Sabrana djela Ive Andrića, knjiga 11, Sarajevo: Svjetlost – Sarajevo, Mladost – Zabreb, Prosveta – Beograd, Državna založba Slovenije – Ljubljana, Mislа – Skopje.

DOSTOJEVSKI 1981a: DOSTOJEVSKI, Fjodor. *Zapisi iz mrtvog doma – Odvratna priča*, preveo Milosav Babović, Jubilarno izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 5, Beograd: Rad.

DOSTOJEVSKI 1981b: DOSTOJEVSKI, Fjodor. *Braća Karamazovi I*, preveo Milosav Babović, Jubilarno izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 15, Beograd: Rad.

Igor M. Simanović

LA PROXIMITÉ DU CONCEPT LITTÉRAIRE
DE LA PRISON CHEZ DOSTOÏEVSKI ET ANDRIĆ

Résumé

Dans ce travail on a analysé la proximité du concept littéraire de la prison chez Dostoïevski et Andrić sur la base de l'établissement des liaisons inter-littéraires entre *Souvenirs de la maison des morts* et *La Cour maudite*. En définissant de certains constats qui se révèlent largement fonctionnels pour l'analyse chez ces deux écrivains (aspect biographique, structure de texte, image de la prison), on tente de montrer comment le procès de la recherche d'un discours idéal qui résumerait le mieux l'expérience prisonnière et le mettrait en image littéraire, menerait vers des résultats étonnamment similaires aussi bien chez Dostoïevski que chez Andrić. De plus, il est totalement inutile de s'occuper d'éventuelles imitations car le phénomène de la prison actualisé dans deux complètement différents textes qui portent l'empreinte forte de ses auteurs.

Mots-clés: Dostoïevski, Andrić, prison, interlittéarité, biographie, structure, image