UDK 821.163.4(497.6).09Andrić I.
Vesna Vukićević-Janković
Filozofska fakulteta Nikšić Univerze v Črni gori
vesnajan@ac.me

PROSTORSKA SEMANTIKA *PREKLETEGA DVORIŠČA*

Ograjenost prostora in njegova demonična materializacija proti vsečasovnosti poduhovljenja in očlovečenja se močno reflektirata tako na okvirjih kot v semantičnih slojih središčne zgodbe. Hkrati se sugerira prost in nekončan prostor pripovedi, s čimer se odpravlja časovna določenost povedanega in se projektira njegova relativna in raztegljiva vključenost v zgodbo.

Ključne besede: distopija, pripoved, simbol, identiteta

Enclosure of space and its demoniac materialization, vis-a-vis the timelessness of spiritualization and humanization, are strongly reflected both on the framework and on the semantic layers of the central story. At the same time, it suggests free and open narrative space, which eliminates temporal delineation of the narrated and projects its relative and flexible incorporation in the story.

Keywords: dystopia, narration, symbol, identity

Andrić se je problema prostora lotil posebej pozorno. V kratkem romanu ga je na začetku določil z besedno zvezo *Prekleto dvorišče*, ki je nasprotna projekciji *Rajskega vrta* – kar ponuja možnost branja v distopičnem ključu, vendar je to informacijo v besedilu dopolnil še s sopomenskim poimenovanjem *Deposito* (skladišče, usedlina, nanos, vendar tudi izvod knjižničnega gradiva in prostor čuvanja, hranjenja). Tako nam je ponudil poseben ključ za branje besedila in nas soočil s semantično disperzivnim pojmovanjem tega literarnega konstrukta. Na ravni makrostrukture je Dvorišče matrica levantinske starodavne pripovedi in kot takšno »predstavlja meditacijo o enotni biti oziroma 'združujoče načelo' naše eksistence, če ne tudi eksistenco samo« (Ivanović 2006: 126).

Izbrana naslovna besedna zveza na psihološki in etični ravni izžareva pomen negativnega kronotopa in reflektira semantično kondenzacijo pomena. Prostorska ograjenost in demonične emanacije ograjenega prostora, ki v duhovni izkušnji vedno stojijo nasproti vsečasovnosti in humanizmu, pa se močno reflektirajo tako na *okvirjih* romana kot v semantičnih slojih *središčne* zgodbe. V zunanji zgradbi romana je namreč prostor, ki je zunaj sveta Dvorišča (oblikovan skozi *okvirno zgodbo* romana), ločen od samega prostora Dvorišča (oziroma prostora, kjer se dogaja *središčna zgodba*, razvita v osmih oštevilčenih poglavjih). Takšno razmerje med okvirjem in središčno zgodbo po eni strani prispeva k njuni osamosvojitvi, po drugi strani pa se njuna prepletena pomena poglobita. Besedilo romana deluje po načelu *zgodbe v zgodbi* oziroma loči semantično zgradbo Dvorišča od kondenzirajočega semiotičnega stanja na okvirjih, kar prispeva k oblikovanju »splošnega sistema semiotičnega podajanja dojemanja sveta« (Uspenski 2013: 151). Čeprav je pomen besedila v celoti opredmeten ravno v središčnem delu, v prostoru temnice, se njegov pomen z rever-

zibilnim branjem projektira tudi na okvirno besedilo, s čimer se celotna pomenska raven romana nadgradi in na določen način kondenzira.

Obsegajoča pomenska raven dvoriščnega konstrukta se razprostira po prostorsko-časovnih projekcijah, ki dobivajo psihološke, ideološke, socioantropološke in tudi temeljne pomene. V njihovi osnovi so odtujenost, zaprtost, demoničnost, neizbežnost in konstantnost. Sam dvoriščni prostor se v zavesti personalnih pripovedovalcev zdi kot obstajanje sveta zunaj Dvorišča in sveta samega Dvorišča. V okviru takšnega mikrostrukturnega sistema se projektira cela vrsta pravil, prepovedi, omejitev in frustracij, saj deluje kot ograjena semiotična zgradba, strogo polarizirana v razmerju do tistega, kar je *moralo biti* tam nekje zunaj. Takšen ustroj besedila nenehno povečuje napetost mejnega – med zaporniškimi stavbami in zunanjim svetom, med svetom zunaj in svetom notri, med svetom preteklosti in svetom sedanjosti, med različnimi segmenti preteklosti, med različnimi kulturnimi identitetami, med psihološko določenimi identitetami.

Človek med vsemi binarno protistavljenimi svetovi eksistira v svojevrstnem dvoriščnem prostoru, ker »postoje dva sveta, između kojih nema i ne može biti ni pravog dodira ni mogućnosti sporazuma, dva strašna sveta osuđena na večiti rat u hiljadu oblika. A između njih postoji jedan čovek koji je, na svoj način, u ratu sa oba ta zaraćena sveta«[1] (Andrić 1963: 88). Glede na to, da je meja svetov osnovna tipološka značilnost dvoriščnega prostora, postavitev človeka v medpoložaj aktivira celo vrsto semantičnih konotacij, s čimer se pomenska raven s fizične prestavi na metafizično raven. Ravno socialni, politični, ideološki, religijski, etični in estetski modeli sveta, s katerimi človek percipira resničnost, skoraj vedno vsebujejo prostorske določilnice (bodisi da gre za obliko vertikalne tridelne strukture, ki se organizira na osi zgoraj – spodaj, za obliko socialno-politične hierarhičnosti s protistavnim razmerjem med vrhom oblasti in nižjimi sloji, za obliko ideološkega zaznamovanja vrste levo – desno ipd.). Saj: »Odsotnost svobode, izbire, je značilna za materialni svet. Slednjemu stoji nasproti svobodni svet misli.« (Lotman 2010: 283). Z drugimi besedami – zaprtost in ograjenost dvorišča eksistirata kot organizacijski element, okrog katerega se tudi neprostorske oznake oblikujejo v skladu s prostorsko oblikovanim sistemom vrednosti. Glavna aksiološka podmena krivde, ki tudi podlega semantičnim konotacijam, je prostorsko določena: »a krivice ovdje ima zaista mnogo i svakojake, i sumnja ide *daleko* i zahvata u *širinu* i u *dubinu*«[2] (Andrić 1963: 14). Podrejenost prostoru aktivira perceptivni mehanizem usvojenega habitusa, ki vpliva na percepcijo resničnosti in na zgradbo identitet. Takšna situacija je v naslednjem pripovednem segmentu: »Ja! – Teška reč, koja u očima onih pred kojima je kazana *određuje naše mesto*, kobno i nepromenljivo, često daleko *ispred* ili *iza* onog što mi o sebi znamo, *izvan* naše volje i *iznad* naših snaga.«[3] (Andrić 1963: 92) Glede na to, da na ravni psihološkega mo-

[1] »[O]bstajata dva svetova, med katerima ni in ne more biti ne pravega stika in ne možnosti za sporazum, dva strašna svetova, obsojena na večni boj v tisočerih oblikah. Med njima pa je človek, ki je na svoj način v boju z obema vojskujočima se svetovoma« (Andrić 1966: 79–80).

[2] » krivd pa je tu res nič koliko in različnih, in sum se razteza daleč ter zajema širino in globino« (Andrić 1966: 11).

[3] »Jaz! – Težka beseda, ki v očeh tistih, pred katerimi je izgovorjena, usodno in nespremenljivo določa naš prostor, dostikrat daleč spredaj ali pa za tistim, kar vemo o sebi, izven naše volje in nad našimi močmi.« (Andrić 1966: 83).

deliranja jezik prostora eksistira kot sredstvo za razumevanje resničnosti (Lotman 2010: 283), se sam motiv zaprtega prostora projektira na videz in vedenje literarnih oseb v Dvorišču, ki v stanju skrajne preafektiranosti, pod vplivom južnega vetra kot zunanje težave, celo »izgledaju avetinjski«[4] (Andrić 1963: 23). Vpliva tudi na potek komunikacijskega procesa. V ozračju fizične, psihične in etične osamitve so njihove zgodbe projektirane vedno na drugo osebo: fra Petar govori o Haimu, Haim pripoveduje o Ćamilu, Ćamil o Džem-sultanu, nato je na prizorišče znova vpeljan Haim (ki je vedel in videl tudi tisto, česar ni bilo mogoče videti) z nadaljevanjem zgodbe o Ćamilovem zaslišanju in nepojasnljivem izginotju. Zaprtost, omejevanje, ograjenost pripeljejo do povečane ekspresivnosti, čustvene prenapetosti in popačenega dojemanja narativne resničnosti.

V skladu z realistično poetiko stopa prostorska struktura Dvorišča v interakcijo z njegovim prostorskim konstruktom v arhitekturni in institucionalni obliki. Prostorska določilnica Dvorišča kot zapora napotuje na njegovo postavitev v družbeni kontekst. Kajti zaporniški prostor je, v skladu s Foucaultevo filozofsko projekcijo, ena od oznak kulture. Pravzaprav je to simulaker realnega prostora, kakršen obstaja v vsaki kulturi in civilizaciji. Dehumanizirana struktura v okviru sistema *sultanske dvoličnе pravice* tukaj korespondira s Foucaultevo projekcijo heterotopičnosti, pri čemer je pomembno njegovo videnje te strukture kot kontrastne v razmerju do strukture utopije (prim. Stanić, Pandžić 2012: 238–39). V tem kontekstu je posebej zanimiva združitev medsebojno nezdružljivih mest, tj. pojmovanje heterotopične zgradbe kot možnosti, da se v enem realističnem prostoru oziroma na enem simulakru realnega združuje nekaj medsebojno nezdružljivih institucionalni oblik. Dvorišče se tako doživlja kot zapor, pa tudi kot gledališki oder in kot norišnica, na makrostrukturni ravni pa skozi segment sveta odseva njegova totaliteta, in sicer zaradi *heterokroničnosti* (kar je eden od pomembnih pogojev za obstajanje heterotopije). Na podlagi tega se zapor ob posredovanju vrste znakov in predmetnosti doživlja kot gledališče, tj. kot performativna kulturološka oznaka. Takšno situacijo aktivira parasimbolična navzočnost *Senčnega gledališča*, ki mu vlada *Karađoz* (ime, ki vsebuje kulturnospominski kod) kot podaljšana roka nevidne in vsenavzoče oblasti. Zaradi tega se Dvorišče percipira kot oder, na katerem poteka hkrati odbijajoča in privlačna vloga njegovega groteskнega upravnika. Tudi sam Karađoz je z videzom in značilnostmi *utelešenje* Dvorišča, groteskna maska osebe, ki sočasno razkriva in/ali deformira tudi literarne osebe zapornikov. On sam je pravzaprav *figura konvertita*: »Njegova konvertitska narava je simbolična: to je človek, ki se je nekajkrat znašel v navzkrižju z zakonom, pozneje pa se je preobrazil v lastno nasprotje: v upravnika zapora, v varuha zakona.« (Vladušić 2012: 218). Njegova performativna vloga je izvleči priznanje iz vnaprej okrivljenega (kajti po njegovem mnenju v Dvorišču *ni nedolžnih*). Ta igra kazni in krivde povzroča ambivalentne odzive – obenem strah in posmeh, zgražanje in občudovanje, ker v njej ni bilo »ponavljanja ni rutine, bila je uvek nova i rasla sama iz sebe, tako da je zbunjivala i najiskusnije, okorele i česte goste Prokleте avlije«[5] (Andrić 1963: 35). Poleg tega disciplinirajoči mehanizem institucionalne,

[4] »Prav strašilom so bili podobni.« (Andrić 1966: 20)

[5] »V njej se ni nič ponavljalo, v njej ni bilo nobene rutine, vedno je bila nova in je rastla sama iz sebe, tako da je premotila tudi najbolj izkušene, okorele in pogostne goste Prekletega dvorišča.« (Andrić 1966: 31)

podaljšane roke državne oblasti dobi še eno obliko izključevanja nezaželenih – razglasitev razuma za norost in gledanje na odpor in znanje kot na nevarnost. Karađoz gleda zapornike/stanovalce Dvorišča kot zločince in obenem kot duševno bolne: »U toku mnogih godina on je na Prokletu avliju i na sve što živi u njoj gledao kao na karantin a na njene stanovnike kao na opasne i teško izlečive bolesnike koje raznim merama, kaznama i strahom, fizičkom i moralnom izolacijom treba držati što dalje od takozvanog zdravog i poštenog sveta.«[6] (Andrić 1963: 27). Vpeljava pomenske strukture karantene še močneje utrdi osamitvene mehanizme dvoriščnega prostora. Neomejen nadzor nad stanovalci Dvorišča pa je zagotovljen s Karađozovim popolnim vpogledom v vse dogajanje v njem. Hiša upravnika *te čudne in strašne ustanove* je namreč prostorsko nadrejena Dvorišču, postavljena je *nadenj* in z njim je povezana z nevidnimi potkami – oziroma prostorsko je postavljena kot materializacija vsevidnega očesa (kar korespondira s Foucaultevo obravnavo *Panoptikona* kot mehanizma vpogleda, popolnega nadzorovanja in ustrahovanja). Pravzaprav je arhitekturna rešitev popolnega nadzora v funkciji neomejene oblasti. S tem je dvoriščni prostor opredmeten kot svojevrstna *utopija popolnega zapiranja* (prim. Foucault 2004: 225), totalitarna struktura dehumanizirane ureditve.

Zaradi prostorskega položaja Dvorišča se hiša upravnika Dvorišča percipira od spodaj, torej perspektivno podrejeno, s čimer je psihološka in tudi etična percepcija prostora na vertikali gor – dol še bolj zožena in psihološko omejena. Položaj neba, ki delno reflektira odsev sončne svetlobe, povzroči psihološki osamitveni učinek in prispeva k percipiranju Dvorišča kot diaboličnega simulakra.

V nadaljnji obravnavi se disperzivnost pomena tega prostorskega konstrukta poglobi z vpeljavo korelativnosti Dvorišča s pojmoma *scena vitae* ali *theatrum mundi*, ker ta prostorska ekskluzija družbeno nezaželenih odpira možnosti za naziranje ambivalentnih reflektiranj na zavest personalnih pripovedovalcev. Ravno osamitveni mehanizem Dvorišča prispeva k prehodu čutnih senzacij v introvertiran prostor. Deformirana, izobličena resničnost deformira psihično stabilnost literarnih oseb. V takšnem prostoru se začno mešati realno in neresnično, da se dejansko odpre prostor za norost, pri čemer pride s krepitvijo občutka nepripadnosti do paradoksa – prepustitve, pa tudi stopitve z nezaželenim stanjem: »Uplašim se od ludila kao od zarazne bolesti i od pomisli da ovdje i najzdravijem čovjeku počinje s vremenom da se muti i priviđa. I stanem da se otimam. […] A osjećam kako Avlija kao vodeni vrtlog vuče čovjeka na neko tamno dno.«[7] (Andrić 1963: 115–16).

Psihološko gledišče literarnih oseb predstavlja odsev narativne resničnosti v takšnem okolju, tako da je njihovo percipiranje objektivnega prostora omejeno, s tem pa tudi psihološko deformirano. K doživljaju prostorskega percipiranja in časovnega ekspliciranja Dvorišča prispeva tudi mitološko kodirana projekcija tuzemskega pro-

[6] »V teku mnogih let je na Prekleto dvorišče in na vse, kar je živelo v njem, gledal kot na karanteno, na njegove prebivalce pa kot na nevarne in težko ozdravljive bolnike, ki jih je treba s posebnimi ukrepi, s kaznimi in strahom, s telesno in moralno osamitvijo držati čimdalj od tako imenovanih zdravih in poštenih« (Andrić 1966: 23).

[7] »Kakor nalezljive bolezni sem se prestrašil blodnje in misli, da se začne tukaj tudi najbolj zdravemu sčasoma mešati in dobiva prikazni. Začel sem se braniti. […] Čutil pa sem, kako Dvorišče vleče človeka kakor vodni vrtinec proti temnemu dnu.« (Andrić 1966: 104–05)

stora: »Jedno vreme i celo dvorište bilo je puno rumenog odsjaja, ali se brzo praznilo kao nagnut, četvrtast sud, i sve se više punilo senkom prvog sutona.«[8] (Andrić 1963: 48). Tridimenzionalnost in obsegajoča materialnost Dvorišča izključujeta obstajanje časa kot četrte dimenzije. Dvoriščni medprostor ima štirikotno obliko, kot simbol zemlje v nasprotju z nebom. Izključitev časovne dimenzije še bolj intenzivno aktivira binarno protistavno razmerje med zemljo in nebom oziroma svetlobo in senco in odpira prostor hrepenenja po onostranskem, po transcendenci. Kronotop tuzemskega sveta, zamrznjen s tridimenzionalnostjo in obarvan z demoničnimi projekcijami, je postavljen nasproti *neusmiljeni* lepoti nebesnega svoda, ki to zgradbo zapira, nikakor pa ne odpira. V takšnem ozračju postane tok časa nedoločen, raztegljiv, subjektiven in podrejen skupnemu ozračju, zaradi katerega »[z]aboravlja ono što je bilo i sve manje misli na ono što će biti, pa mu se i prošlost i budućnost slegnu u jednu jedinu sadašnjicu, u neobični i strašni život Proklete avlije.«[9] (Andrić 1963: 22) Čutne senzacije so zvedene na bledo in fragmentarno reflektiranje ali slutnjo o stanju *tam*, v svetu *zunaj* Dvorišča – s čimer se to, kar ne pripada *semkaj*, projektira kot zaželeno in sluteno. Tako na primer prebujanje fra Petra *ob bledi svetlobi zore* proizvede utvaro, da je tista »tamo napolju morala biti raskošna.«[10] (Andrić 1963: 44) Podrejanje literarnih oseb prostoru se vidi tudi v tem, da njihovo premikanje, pa tudi celotno delovanje in trajanje potekajo po načelu oblikovanja lastnih zaprtih in brezizhodnih prostorov: krogov. Vsaka literarna oseba pravzaprav oblikuje lasten zaprt prostor, samosvoje dvorišče. Literarne osebe skušajo s projekcijo svojevrstnih *prostorov v prostoru* ohraniti iluzijo integritete in ustavitve časa, s čimer se performativno priklicuje arhetipska situacija zaščite pred demonsko silo. Na drugi strani te situacije je brezizhodnost, psihološko stanje zaprtosti in discipliniranega vedenja. V tej ambivalentno določeni situaciji se seveda krepi totalitaristična projekcija popolnega nadzora: »Ne dati im da izađu iz svog kruga, ali i ne dirati ih bez potrebe, jer se od tog dodira ništa dobro ni pametno ne može izroditi.«[11] (Andrić 1963: 27).

Dvorišče je torej uokvirjeno s celotnim kompleksom prostorsko določenih semantičnih struktur, ki jih izpopolnjuje binarno protistavno razmerje do odprtega prostora, razmerje med resnico in lažjo, krivdo in nedolžnostjo, nočjo in dnevom, življenjem in smrtjo, zemljo in nebom … Zgoščeno tkanje gledišč se utelesi v prstanasti zgradbi, v uokvirjanju *zgodb v zgodbi* na vseh ravneh, kar širi semantično raven dvorišča in aktivira njegovo simbolično matrico. Produkcija fabulativnih nizov skozi mehanizem spomina povzroča osamosvojitev pripovedovalčevega gledišča v razmerju do prostorsko-časovnega položaja literarnih oseb v zgodbi, s čimer je doseženo svojevrstno veriženje in zgoščevanje pripovednega časa in pripovednega prostora, kakršno je v navadi pri pripovedi, ki temelji na retrospekciji. Subjektivni čas personalnih pripovedovalcev je prostorsko podrejen, ker je zveden na tukaj in

[8] »Nekaj časa je bilo vse dvorišče polno rdečega odseva, kakor nagnjena štirioglata posoda pa se je hitro praznilo in se bolj in bolj polnilo s senco prvega večernega mraka.« (Andrić 1966: 44)

[9] »Pozabljal je na tisto, kar je bilo, in manj in manj mislil na tisto, kar bo, tako da sta se preteklost in prihodnost zlivali edinole v sedanjost, v nenavadno in strašno življenje Prekletega dvorišča.« (Andrić 1966: 19)

[10] »[K]i je morala zunaj biti razkošna« (Andrić 1966: 40).

[11] »Ne dovoliti jim, da bi odhajali iz svojega kroga, pa tudi vtikati se ni treba v njihove stvari brez potrebe, ker se iz takega poseganja ne more izcimiti nič dobrega in pametnega.« (Andrić 1966: 23)

zdaj. Pravzaprav je v pripovedni resničnosti prikazan kot živa predmetnost oziroma delujoča sila: »Zbog svega toga Avlija brzo a neosetno savije čoveka i potčini ga sebi, tako da stane da se gubi.«[12] (Andrić 1963: 22) oziroma »A osjećam kako Avlija kao vodeni vrtlog vuče čovjeka na neko tamno dno.«[13] (Andrić 1963: 116) Zato se vse lastnosti Dvorišča zdijo kot možnost njegove oživitve skozi destruktivno/demonsko energijo, ki jo izžareva, kakor tudi skozi sposobnost za semantično osamosvojitev v razmerju do psihološkega/ideološkega prostora literarnih oseb. Nemonolitni, vendar enotni konstrukt si podredi in vsesa vse, kar je v njem. Vse predstavljene predmetnosti pravzaprav obstajajo kot *množica v enem*. S postopkom prepletenega percipiranja dvorišča kot kronotopa in dvorišča kot psihološkega konstrukta personalnih pripovedovalcev se dvorišče zdi živa in neuničljiva materija, ki »živi sama za sebe, sa stotinu promena, i uvek ista«[14] (Andrić 1963: 106). Ob posredovanju zgodbe in pripovedi se na višji ravni ireverzibilizira in transfigurira – tok spominov odpre časovni portal, v katerem se potek zgodbe obrne s konca proti začetku, saj: »S postavljanjem konca v začetek in začetka v konec se učimo sam čas brati narobe, kot videnje začetnih okoliščin dejanja v njegovih končnih posledicah« (Ricoeur 1993: 91). Takšen rekonstruktivni manever pripovedi se prilagaja zakonitostim mitskega časa. Vpeljava parabole o sprtih bratih, ki »otkako je sveta i veka postoje i neprestano se ponovo rađaju i obnavljaju u svetu«[15] (Andrić 1963: 76), aktivira matrico starodavne pripovedi in povzroči, da se čas Dvorišča »nikoli ne konča, temveč se vedno znova ponavlja« (Solar 1988: 30). Prehod fra Petra na drugi breg prikliče mitski privid potovanja v vzporedni prostor, v katerem se z izneverjenjem pričakovanj potrdi protejska narava zla, pa tudi oblasti kot njegove emanacije – da se prostorsko in časovno, ideološko in psihološko prilagodi drugemu družbenemu kontekstu in novim pripovedovalcem. Ko fra Petar zapusti Dvorišče, gre za situacijo dekonstruiranja pomena prečkanja vode, ki v mitskih obrazcih pomeni mejni prostor med težavo in rešitvijo. Njegovo prečkanje vode v Akro ne vodi v odrešitev, torej ne gre za oviro, po kateri pride do spremembe, temveč za pot v pregnanstvo, v novo *dvorišče*. Ta pot se uresniči pod okriljem ramazanske noči, pod nebom brez zvezd in lune, tako da se projektira svojevrstna razgradnja islamskega religijskega koda. Namesto da bi po zaprtju peklenskega kronotopa nastopil ramazanski čas upanja in odrešitve, se aktivira nova semantična raven – spoznanje o vseprostorskem in vsečasovnem obstajanju človeškega zla in prvinskega človeškega strahu pred odpiranjem svetu in drugim ljudem. Drugi breg (drugi in drugačni svet) predstavlja narativno projektirano prostorsko transpozicijo, ne pa tudi semantične transfiguracije Dvorišča: »Zamoren, on se najposle okrenuo na drugu stranu, ka mračnom, nemom istoku, ali i tu kao i tamo na osvetljenom vidiku bila je misao o Prokletoj avliji. Ona je pošla sa njim na put i pratiće ga na javi i snu, do Akre, za vreme boravka u Akri, i posle toga.«[16] (Andrić 1963: 119)

[12] »Ob vsem tem je to Dvorišče človeka brž in neobčutno premagalo in si ga podjarmilo, da se je začel izgubljati.« (Andrić 1966: 19)

[13] »Čutil pa sem, kako Dvorišče vleče človeka kakor vodni vrtinec proti temnemu dnu.« (Andrić 1966: 105)

[14] »Dvorišče je živelo samo zase s stoterimi spremembami, in je bilo vedno enako.« (Andrić 1966: 95)

[15] »Odkar obstajata svet in čas, se neprestano in znova rodita in obnavljata v svetu.« (Andrić 1966: 69)

[16] »Utrujen se je nazadnje obrnil na drugo stran k temnemu, nememu vzhodu, pa tudi tukaj ga je kakor prej na razsvetljenem obzorju trapila misel o Prekletem dvorišču. Šla je za njim na pot in sledila mu bo, kadar bo bedel ali spal, tja do Akre, dokler bo prebival v Akri, in še potlej.« (Andrić 1966: 107–08)

Komunikacija med *stanovalci* Dvorišča je omejena, pogojena s strahom pred rečenim, posredovana z nadzorom nad izrečenim. V stanju budnega sanjanja, v vzporedni resničnosti Dvorišča in v paradoksnem položaju fizične nenavzočnosti resničnega sogovornika se vzpostavi sfera dejanske komunikacije. Fra Petru v halucinogenem stanju uspe edinič v Dvorišču vzpostaviti neomejen, odprt in popoln komunikacijski most z drugo osebo: »I ja razgovaram s njim srdačno i prosto, kako nikad nisam mogao ni umio dok je bio tu i dok smo se viđali«[17] (Andrić 1963: 114). Ravno komunikacijska konverzija povzroči konverzijo slabeče zavesti fra Petra. Učinek halucinogenega dialoga pogojuje intenziviranje »egocentričnega govora« (Lotman 2004: 32), kar pripelje do samoozaveščanja in psihološke krepitve te literarne osebe, ki se začne *braniti* in *se otepati v sebi*[18] (Andrić 1966: 104).

Že na okvirjih besedila je projektirano protistavno razmerje med zunanjim svetom in notranjim prostorom, in sicer kot nasprotje med vsesplošno belino snega (ki je vsemu odvzel »stvarni oblik« in dal »jednu boju i jedan vid«[19] (Andrić 1963: 9) in senčno notranjostjo samostanske celice. Glede na to, da je beseda *sneg* ponovljena v štirih zaporednih stavkih na prološki meji besedila, to ponavljanje pa je očitno tudi na epiloški meji, ob večkratnem markiranju beline, smrti, pokopališča, gre za situacijo simbolične osamosvojitve, pri čemer simbolične oznake dobijo ekspresivno moč in premaknejo prostorsko strukturo tuzemskega k prostoru absolutnega, vsečasovnega kronotopa. Bela barva v povezavi s smrtjo napotuje na prostor prehoda vidnega sveta v drugo vrsto (belo predstavlja združitev vseh barv svetlobnega spektra v nebarvo) in odpiranje nove dimenzije v dojemanju bistva trajanja. Kajti »le mostovi in nagrobni spomeniki pričajo o zgodovini ali identitetah, ki šele takrat, iz praznine smrti kot njihovega izhodišča, živijo naprej svoji neprimerljivi navzočnost in odsotnost« (Bošković 2013: 627). Redukcija motivov omogoči svojevrstno *praznoto prostora* za nalaganje pomenov in izpisovanje zgodbe. To je okrepljeno s situacijo ustavitve človeškega, mehanično reduciranega časa, katere dodatni signal je ustavitev nenavitih ur fra Petra.

Iz slojev tega Andrićevega romana se projektira ontološka konstanta zgodbe in pripovedi. In ravno tu, v prostoru med tistim, kar se dejansko dogaja in česar se ne da spremeniti, in tistim, po čemer se hrepeni, vendar ni dostopno, dobi estetska dimenzija polno moč izžarevanja. Strinjamo se z ugotovitvijo, da »[p]ozitivna reprezentacija odsotnega, prekrivanje z znaki izmikajočega, samo potrjuje, da so znaki obsojeni na neobeležitev in neoznačitev in da je vsako branje obsojeno na dostop do tega prostora narativne in simbolične resnice nepredstavljenega« (Bošković 2013: 627). Na tej ravni, pomembni za sodobno zasnovano literarnovedno perspektivo, lahko govorimo o *reaktualizaciji* vsebin Dvorišča. Te imajo regresivno-projektivno simbolično funkcijo, ker se njihovo resnično humanistično projektiranje osvetli šele v odsotnosti oziroma šele z epiloškega položaja. To pa je odprava vseh dvorišč, vseh oblik dehumanizacije sveta. Pretvorba epiloga v pra/začetek napotuje na drugačen, metasimbolični konstrukt – možnost preseganja vseh zaprtosti.

[17] »Pa sem se pomenkoval z njim prisrčno in preprosto, kakor se nisem znal in se nisem mogel nikoli, dokler je bil tu in dokler sva se videvala« (Andrić 1966: 103).

[18] »I stanem da se otimam. Branim se u sebi« (Andrić 1963: 116).

[19] »vsemu je odvzel resnično obliko, vsemu pa dal isto barvo in isti videz« (Andrić 1966: 5).

Viri in literatura

Ivo Andrić, 1963: *Prokleta avlija*. Zagreb, Beograd, Sarajevo, Ljubljana: Mladost, Prosveta, Svjetlost, DZS.

--, 1966: *Prekleto dvorišče*. Ljubljana: Prev. P. Flerè. Ljubljana: DZS.

Dragan Bošković, 2013: Bez imena i znaka: Nihilizam Andrićeve figuracije mostova. *Slavistična revija* 61/4. 621–29.

Michel Foucault, 1998: *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Prev. Z. Erbežnik. Ljubljana: Studia humanitatis.

--, 2004: *Nadzorovanje in kaznovanje*. *Nastanek zapora*. Prev. Drago B. Rotar. Ljubljana: Krtina.

Radomir V. Ivanović, 2006: *Andrićeva mudronosna proza*. Novi Sad: Zmaj.

Reinhard Lauer, 1987: *Poetika i ideologija*. Beograd: Prosveta.

Jurij Mihajlovič Lotman, 2004: *Semiosfera*. Novi Sad: Svetovi.

--, 2010: *Struktura umetniškega teksta*. Prev. B. Kraševec. Ljubljana: LUD Literatura.

Pol Riker [Paul Ricoeur], 1993: *Vreme i priča*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Milivoj Solar, 1988: *Roman i mit. Književnost – ideologija – mitologija*. Zagreb: August Cesarec.

Sanja Stanić, Josip Pandžić, 2012: *Prostor u djelu Michela Foucaulta*. Zagreb: Socijalna ekologija. 225–45.

Boris Uspenski, 2013: *Semiotika umetnosti: Poetika kompozicije*: *Semiotika ikone*. Prev. B. Kraševec. Ljubljana: LUD Literatura.

Slobodan Vladušić, 2012: Andrić in hibridna identiteta. Prev. Đ. Strsoglavec. *Slavistična revija* 60/2. 213–22.

Summary

As has been observed in a number of studies, Andrić's novella *Prokleta avlija* is an exceptionally complex text made of cyclically arranged narrative situations realized on several narrative levels. Through their intermediary agency and with the changes of temporal segments the relation between the narrative instance and the story is perpetually multiplied. With the syntagm used in the title—the specific initial signal for entering the text—Andrić projected a psychologically and ethically negative chronotope and a semantic condensation of the novella's meaning. Enclosure of space and its demoniac materialization, vis-a-vis the timelessness of spiritualization and humanization, are strongly reflected both on the framework and on the semantic layers of the central story. At the same time, it suggests free and open narrative space, which eliminates temporal delineation of the narrated and projects its relative and flexible incorporation in the story. At this level, which is an important basis for contemporary critical perspective, we can talk about *re-actualization* of certain content and meanings of Andrić's poetics and aesthetics, all the more for the fact that they predictably resist any attempt at a complete scientific decoding (as all great accomplishments of human intellect largely do).

Iz črnogorščine prevedla *Đurđa Strsoglavec*.