

Сузана Бунчић¹

Универзитет у Источном Сарајеву
Педагошки факултет у Бијељини

дои 10.7251/NSK1701262B

удк 821.163.41-32.09

Оригинални научни рад

УМЈЕТНИЧКИ ПОСТУПАК У ПРИПОВИЈЕТКАМА ИВА АНДРИЋА

Апстракт: На Андрићево књижевно опредељење преваходно као приповједача указује већина критичара који се баве дјелом овог писца. У овом раду биће ријечи о кључним елементима на којима почива умјетност приповиједања Ива Андрића захваљујући чему његово дјело прераста у један виши облик истинитости о човјеку и свијету.

Кључне ријечи: прича, приповиједање, техника сказа, хумор, субверзивност.

Цјелокупним ауторским радом и чињеницом да је приповијетка централна форма његовог књижевног опса Иво Андрић чини окосницу најсолидније традиционалне линије српске књижевности². Сам писац је више пута нагласио да је и своје романе стварао тако што је са мање или више успјеха повезивао приповијетке у цјелину.

Имајући у виду тематско-мотивску структуру, дужину и сам поступак наративе Андрићевих приповиједних остварења, извршити адекватну и досљедну жанровску подјелу је готово немогуће. У његовом опусу имамо кратких приповиједака, новела, приповијести, приповиједака које се умјетничким захватом приближавају роману, али и „мјешовитих“ остварења чија је наративност тек у наговјештају, и у којима су лирско и епско начело готово равноправни. Сложеност поступка приповиједања, те смисаона и естетска разноврсност говоре у прилог тврдњи да су оно што називамо Андрићевим приповијеткама најчешће мјешовити, хибридни облици. У приповиједи нашег писца има танане новелистичке емоције, док ће се у новели често наћи изразита приповједачка фабула. Једноставно речено то су Андрићеве приче.

Вјечито распет између потребе за причом и свијести колико свака непромишљена ријеч може да наштети човјеку, истовремено аутор креда: *У ћутању је сигурност*, али и мишљења да само прича може да *продужи илузију живота и трајања*, те да има онолико истина колико има различитих

¹ suzana.lalovic@pfb.ues.rs.ba

² „Приповетка је централна форма поливалентног књижевног опуса Иве Андрића. У критици се већ одавно стабилизovalo мишљење да је Андрић, пре свега, приповедач, а да његово дело, уколико сумирамо речене, наговештене и неизречене претпоставке, своју сугестивност и уметничку вредност дугује индивидуалној пројекцији, оснажењу, креативној употреби и преображају, органске снаге усменог приповедања“ (Пантић, 1999, стр. 244).

приповједача неке приче, Андрић-писац егзистира као онај који живи онолико живота колико судбина освјетљава његова приповијетка.

Стварајући нови свијет који је дубоко укоријењен у стварности, што свједочи и његов став о умјетнику као крадљивцу, човјеку „изван закона“ (Андрић, 2008, стр. 185) који опстаје „узимајући од једног тамног света за неки други који нам је непознат“ (Исто, стр. 185), он обухвата и сажима најразличитије облике људског искуства. Прича која тако настаје продужава „илузију живота и трајања“, помаже другима „да се нађу и снађу“, или њеном приповједачу да „завара свој страх“, или приповједач кроз причу проговара у име оних који нису због било чега умјели, смјели и могли, и коначно таква прича увијек „каже нешто више него што ми, у својој слабости можемо да сазнамо и схватимо“ (Андрић, 1977, стр. 68).

Живјети значи разумијевати чуда прошлог и савременог живота, значи и причати о њима, о људима и њиховим судбинама. Андрићев умјетнички поступак оријентисан је на историју која се реинтерпретира кроз микросудбине његових јунака. Да је Андрићева прича дубоко антрополошки условљена и да се на његово дјело с пуним правом може примијенити максима: *Причам дакле постојим*, потврдиће много пута његови имплицитни или експлицитни аутопоетички искази. „Ја бих без хљеба још некако и могао, али без разговора, бели, не могу“ (Андрић, 2008, стр. 218), рећи ће аутор кроз уста једног од својих јунака. Смрти многих Андрићевих ликова пропраћене су њиховом жељом, а немогућношћу да још нешто кажу, јер док говори, човјек и живи, управо као у причи о Шехерезади. И у самртном часу, један од омиљених Андрићевих приповједача, фра Петар жури да исприча још једну причу. Међутим, колико добра и насушна потреба, причање може бити и врашки опасна ствар чија је цијена сам живот. Још један Андрићев фрањевац, Фра Марко, умире због немогућности да задржи ријеч која је надирала. Његова смрт долази од пушчаног зрна, али тек немоћ да се нешто каже значи стварни одлазак³. Потреба за говором и причом, тако иманентна човјековом бићу, у Андрићевих ликова често је јача и од стида и од зазора.

У Андрићев свијет читалац урања лако, неосјетно, а језик којим писац пише у највећем броју прича је скоро потпуно провидан без упадљивих одступања у односу на обични непоетски, неукрашени језик.

Андрићев језик никада не потискује у други план суштину дјела, односно његову фикцију, што ће потврдити и његове ријечи да је „питање језика најуспешније решено код оног писца код кога се као питање и не поставља“. Ако тај једноставни језик и покаже знакове изразитог одступања од норме, они никада нису показатељи тежње ка експерименту, нити сами себи циљ него увијек имају

³ „Мислио је стрјеловито брзо. Моћно је зло. Кад му само језик не би био тако тежак, па да викне ма шта. Али не може (...) Фра Марко није могао да говори, јер су му уста била пуна крви (...) скрену још забринут поглед на погашену ватру и оборен казан, и издахну“ (Андрић, 2008, стр. 127).

значајну функцију, те се њихово значење тек суштински добија у споју са другим битним елементима његове прозе.

За схватање умјетничког поступка Андрићевих приповиједака и хумора у њима, о чему се у посљедње вријеме све више говори, врло је битно питање формалне презентације текста, у коме је главни акценат стављен на форме приповиједања. Андрића у причи интересује оно мјесто гдје се живот претвара у легенду, појединачна судбину у универзалну истину. Зато су чести пословични изрази, анегдотска поентирања и нека врста медитативно-филозофског понирања ка суштини.

Сам писац је често истицао да његово приповиједање тежи да се што више приближи прадавној ситуацији усменог приповиједања⁴, у којој је народни рапсод усмено причао какав догађај, а окупљени око њега су слушали. Да Андрићево дјело почива на креативном преображају усменог приповиједања потврђују безбројни примјери: од наративне технике и структуре већине његових остварења, до тумачења веза остварених са народном традицијом, преко уочавања стилских константи или тематско-значењских склопова. Андрићево дјело се, заправо, заснива на оној релацији, базичној наративној ситуацији, писац – дјело – читалац, односно приповједач – прича – слушалац. И управо у споју та три елемента који чине основу комуникационог чина, налази се основна претпоставка за ново читање и разумијевање Андрићеве приче. Прихвативши облик нашег традиционалног приповиједања, у Андрићево дјело је поред народне мудрости ушао и хумор којим обилује народни израз, а чини нам се да управо из ових разлога приче нашег нобеловца увијек дјелује нијансу истинитије. Наводећи примјере преузете из народне књижевности Владан Недић, између осталог издваја и једну шаљиву причу⁵, док Светозар Кољевић за Андрићев ауторски коментар који је, можда, и његово најјаче оружје када је у питању хуморно на језичко-стилском нивоу каже да су „пословице и пишчеви лични коментари стасали на синтаксичким и лексичким моделима пословица“ (Кољевић, 1981, стр. 201). Андрићев начин приповиједања карактерише и честа употреба народне пословице на почетку приповијетке коју проза која слиједи треба да потврди, поентирајући њену тачност још једном на крају неком врстом пословичког обрта, чиме се ствара утисак оквира приче.

Андрићева умјетност приповиједања, открива се и у **успјеху** да огроман историјски хоризонт стварности са плејадом ликова сажме како би дошао до

⁴ „Његово дело, уколико сумирамо речене, наговештене и неизречене претпоставке, своју сугестивност и уметничку вредност дугује индивидуалној пројекцији, оснажењу, креативној употреби и преображају, органске снаге усменог приповедања (Ејхенбаум)“ (Пантић, 1999, стр. 244).

⁵ То је епизода из *Травничке хронике* у којој Хамза телал, по наређењу Сулејман-паше Скопљака објављује да је посјечено сто осамдесет црногорских глава, а на питање: „Колико је наших погинуло?“ одговара шаљивом досјетком: „Е то ће викати онај телал на Цетињу“ (Андрић, 1977, стр. 78).

вјечитих „зрна истине“. У таквом сажимању обједињујућу улогу често има неки простор, неко стјечиште људско, а у ријетким случајевима и на мањем захвату времена и ликови попут Анике из приповијетке *Аникина времена* и Зека из истоимене приче. Због тога често имамо утисак да Андрићеву причу не прича нити један наратор већ да се она сама прича, тј. да је прича *дух приче* сам.

Већина Андрићевих прича, макар оних које су најближе ономе што жанровски сматрамо приповијетком, заснива се на моделу причања у коме се на почетку представља мјесто и вријеме збивања, главни актери и њихови односи, да би се прешло на описивање неког неочекиваног, до тада невиђеног и чудног догађаја који потреса устаљени ред ствари и управо зато заслужује да буде запамћен, а затим и испричан, а све се завршава смиривањем приповиједног тона и враћањем ствари у стање какво је било прије догађаја, односно поновним успостављањем нарушене равнотеже са почетка приче. Због тога се за Андрићево приповиједање каже да почива на техници сказа⁶, који није ништа друго доли књижевна активација усмене говорне разноликости приповиједног типа. Виктор Виноградов овако дефинише начело његове употребе: „Сказ је својеврсна књижевно-уметничка оријентација на усмени монолог приповедачког типа; он је уметничка имитација монолошког говора, који, утеловљавајући у себи приповедачку фабулу, као да се ствара у току њеног непосредног говорења“ (Виноградов, 209, стр. 79). А у неподударању двају нивоа перцепције, онога уског, говорног у коме је сказ настао и онога широког, читалачког чијој је перцепцији изложен налази се простор за комично-хуморне ефекте. Овдје ћемо напоменути још једну битну ствар која технику сказа доводи у додир са производњом хуморних, односно комичних садржаја, а то је употреба говорних елемената који се у књижевном језику препознају као аномалије⁷. Овакав облик приповиједања омогућио је Андрићу да слободно проширује границе стварности приповиједног свијета. Носећи у себи низ туђих језичких свијести, низ приповједача, јер по ријечима Виноградова у техници сказа⁸ се „у ткиву речи увек назире предметни низ који је прати“ (Виноградов, 2009, стр. 85), Андрић је створио сопствени свијет у коме ниједна истина није до краја истинита и ниједна лаж без примјесе истине у

⁶ „Приповедна стилизација у руској прози, у којој приповедач као посебни причалац, као припадник и представник неке друштвене или етничке групе (...) стилизује причање као непосредни доживљај причаоца. Језик причаоца је обично засићен дијалектизмима. Поступком сказа служио се Гогољ у „Вечерима на салашу крај Дикањке“ (...) (РКТ, 2001, стр. 783).

⁷ „Сказ може да се темељи на употреби оних говорних елемената, који се препознају као аномалије. Одступања од норми монолошког говора постају извор комичних ефеката. Кретање лексичких низова, које није спутавано логичким смерницама, убрзано и у прекидима, досадна понављања једних те истих речи, непрестане грешке у говору, оштећене творевине, које имитирају разне форме поремећаја говорне функције – све се то употребљава као материјал за естетску игру“ (Виноградов, 2009, стр. 87).

⁸ Виноградов истиче да постоје различите врсте сказа и њихове функције „писцу не постаје неопходна језичка структура сказа, већ његова атмосфера“ (Исто, стр. 87).

себи. На овај начин се у Андрићевој умјетности непрестано најразличитије идеје, мудрости, ставови и животне филозофије боре за превласт, за повлашћено мјесто најистинитије и најважније и упорно све бивају сатрвене под жрвњем релативизујуће спознаје да је све само *вјечито понављање*.

Контрадикторности, парадоксалности и двојности су особине које карактеришу цјелокупност Андрићевог свијета, а самим тиме и већину његових ликова. Најчешће је спољашња представа о неком јунака у потпуној супротности са његовим стварним унутрашњим стањем, а то је још један начин да се ликови и појаве прикажу у хумористичком озрачју.

Што се тиче приповиједне тачке с које је дјело испричано, наравно да је различита од једне до друге приповијетке, међутим једно је евидентно: Андрић настоји задржати позицију трансценденталног приповједача, који је увијек и у свему, али и изнад свега. „За Андрићев приступ тексту карактеристична је једна удаљена, у извесном смислу узвишена тачка из које се баца поглед на целовитост приче која је најчешће исказана у монолошко-медитативном тону“ (Ђукић-Перишић, 2008, стр. 650). Такав приповједач налази се на прагу приповиједног свијета и одатле нам прича причу. Посредством њега читалац добија апсолутно сазнање приповиједаног свијета, јер превазилази границе сваког могућег појединачног људског искуства. Са те високе тачке Андрић се по потреби каткада спушта и постаје дио мисли самог лика, каткада неког трећег приповједача⁹ који прича о тек прошлом догађају, а каткада само хроничарски хладно биљежи збивања, дакле повремено долази до сужавања фокализације. То враћање објективног субјективном, ограниченом погледу, бива у функцији не само давања веће вјеродостојности исприповиједаном, већ има и улогу указивања на несавршеност и непотпуност људског погледа, коме измиче истина и прави смисао, ма колико се трудио да је обухвати и протумачи, што се постиже коментарисањем приповиједаног и мијешањем у њега.

Узвишена тачка са које се баца поглед на људе и ствари управо је једна од основних одлика хумористичког поступка, који је *поглед изнад ствари*, а промјена перспективе (фокализатора¹⁰) доводи до различитих видова емотивне дистанце према ликовима и догађајима, а самим тиме и различитих типова хуморног. Оваква позиција приповједача омогућила је Андрићу да у свој објективности

⁹ Андрићево приповиједање карактерише већи број посредника између приче и онога за кога се прича прича. То су или очевици или различити приповједачи који се допуњују.

¹⁰ *Фокализатор* је у *Наратологији* Мике Бал одређен као *субјекат фокализације, као тачка гледишта са које се елементи посматрају*. Фокализатор се може поклапати са ликом и онда је реч о *интерној фокализацији*, али може бити и изван приче и онда је реч о *екстерном фокализатору*. Фокализатор везан за лик може се мењати, фокализација се може премјештати са једног лика на други (Види: Бал, 2000, стр. 118–125). *Фокализација* је, заправо, термин позајмљен из фотографије и филма, веома користан у ситуацијама када се, као што то Абот каже, „не може примијенити дискутабилан термин *тачка гледишта*, и односи се на начин на који посматрамо карактере и догађаје у наративу“ (Абот, 2009, стр. 125).

сагледа живот у његовим разноврсним видовима, али и неопходну *висину разума* са које тај исти живот зрцали хуморном свјетлошћу релативизованих истина. Другим ријечима, управо кроз разнолику нарацију писаца изражава свој став да се свијет до краја никад не може изразити, а посебно не на један начин, колико год добро конструисан био.

Многи критичари који су проучавали изворе Андрићевог стваралаштва, његове коријене и могуће узоре слажу се да је докторска дисертација под насловом *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине* (1924) извор основних тема и мотива које је обрађивао касније у својим белетристичким дјелима¹¹. Историја народа, култура, народни живот уопште, остаће до краја поље Андрићевог најдубљег интересовања. Путем народног стваралаштва у Андрићево дјело су ушле и митске, легендарне и архетипске наслаге, чиме се он придружио узлазној европској струји тога времена коју су чинили Томас Ман, Џејмс Џојс и други. Наравно, филозофија Серена Кјеркегора, његово поимање егзистенцијалне патње и страха, имала је једну од важнијих улога у формирању Андрићевог поимања човјековог положаја у свијету, а самим тиме је утицала и на пројектовање тог поимања на књижевне ликове. Осјећање апсурда и гротескно сликање ликова и појава Андрића повезује са још два имена европске књижевности, а то су Албер Ками и Франц Кафка. Не смијемо заборавити ни чињеницу да концепцију постхумно објављене збирке *Кућа на осами* (1975) дугује Луиђију Пиранделу и његовој драми *Шест лица тражи писца*, те да је поимање хумора и улоге писца у дјелу веома слично код ова два ствараоца.

Баш као и хумор и заједно са њим као једна од његових компоненти, лиризам (неопходан, између осталог и за доживљај хумора, како ћемо то видјети касније) остаће ријека понорница Андрићевог приповиједања.

Централни хронотоп Андрићевог дјела јесте Босна¹², са свим својим шаренилом, противурјечностима, измијешаношћу. Спајајући технику сказа,

¹¹ Овом проблематиком највише се бавио Радован Вучковић. Он на више мјеста и у више својих радова о Андрићу истиче да је припрема за пишчева прозна остварења његова докторска дисертација. „Андрић је покушао између два рата (прво у докторској дисертацији и неким чланцима, а касније у есејима о Његошу и другим неким домаћим писцима) да парцијално дефинише појам национално-историјске судбине и њене трагике, и психологију те трагике (...) Андрић је, особито у докторској дисертацији, описао подробно, на основу факата, духовни живот у Босни и настојао да покаже како се ропски положај једне земље одразио на психологију свих поробљених народа који је сачињавају“ (Вучковић, 2002, стр. 33). Андрић је писао „о Босни као комплексу који је насилним путем заустављен у свом развоју, и, на тај начин, рањен теже него било који други део на Балкану“ (Исто, стр. 33).

¹² „Попут Томаса Мана у оквирима европске цивилизације, и Андрић је на основама наше балканске историје и културе, своју књижевну реч издигао до висина где она више није само подражавање појединих животних облика или испробавање неке нове литерарне форме, већ је таква уметност која, стварајући привид живота, у најширим оквирима

односно онога што Исидора Секулић назива „оријенталским“ причањем, карактеристичним за босанско тло, са модерним психолошким увидима у природу људског карактера; те неку врсту фатализма сличном причама из *Хиљаду и једне ноћи* са модернистичким струјањима експресионизма и модерне, а затим калемећи универзална сазнања о човјеку и свијету свуда на своје лично искуство вишеградског дјетињства препуног усмених причања и младобосанског завјереничко-тамничког искуства, Андрић је од Босне створио позорницу универзалног театра апсурда и страдања, али и дубоке човјечности и тежње да се животу ипак да неки смисао, а разлике превазиђу и успоставе везе међу људима. Сказ је тако постао Андрићев метод умјетничког преобразовања свијета.

Андрићев свијет је свијет шаренила, сукоба истока и запада, оријенталне сентименталности и западног скептицизма са домаћим становништвом, које је опет дубоко и суштински подвојено у себи. Али све те најразличитије елементе снагом свог приповедачког генија Андрић је прочистио до ефемерности, окупио их је на једно мјесто и довео до неког крајњег смисла, до оног зрнца истине у коме је *стварна историја човјечанства*. Оно што је изразито модерно у том свијету јесте свијест о сложености људског искуства, релативизам у погледу важења многих традиционални увјерења, а то је, како ћемо видјети, и једно од чворишта из кога произлази хуморно у његовом дјелу. Најбољи израз којим би се описао Андрићев приповиједни свијет заправо јесте јединство супротности у свијету, у ликовима, у начину приказивања.

Из тог супротстављања и мијешања различитих елемената израста и Андрићева гротеска, о којој је мало говорено (највише у вези са приповијетком *Пут Алије Берзелеза*, те у вези са начином приказивања ликова, као што је, на примјер, Карађоз из *Проклете авлије*), а која, можда, представља један од водећих принципа обликовања Андрићевог приповиједног универзума

Најједноставнију дефиницију гротеске дао је Г. Р. Тамарин¹³, односно да је гротеска = трагично + комично – патос (Види: Тамарин 1962). Управо гротеска у Андрићевом дјелу не дозвољава потпуно утапање у трагично, већ доводи до поремећености осјећаја и њиховог пребацивања на другу трасу, ближе чудном, некада одвратном, али најприје онеобичава поглед на ствари и доводи до антипатетичности. Другим ријечима, у таквој гротесци се могу назирати и трагови хумора, јер баш као и хумор и гротеска у Андрићевом дјелу се уобличава како би се трагично и демонско обуздали, односно обоје предствалају хармонију контрадикторних емоција. У конституисању гротескног погледа на ствари највише значаја остварују хипербола, карикатура и персонификација. Хипербола у

колективног памћења филозофски открива битне животне истине“ (Кољевић, 2007, стр. 164).

¹³ „Гротеска је монтажа диспаратних елемената (...) монтажа диспаратних мотива, у којој се трагични (са призвуком језиво) и комични (с призвуком бесмисленог) елеменат испремијеша, дајући нови квалитет деформираног“ (Тамарин, 1962, стр. 33).

служби гротеске у Андрићевим приповијеткама најчешће се остварује у виду хиперболичних аналогија и поређења и то: аналогије и мијешање људског и животињског, људског и флоралног, људског и неког од предмета из његовог окружења (најчешће у приповијеткама које описују бирократе и ситне чиновнике), људског са предметима којима се може приписати митско-магијски карактер. Честе су и типичне гротескне животиње као што су мишеви, змије, жабе (неке су карактеристичне за Андрићев свијет, за једног од везира, на примјер, ће рећи да је „као болесна врана“), те свођење људског на ствар. „Механичко се отуђује тако што се оживљава; људско се отуђује када се умртвљује. Трајни мотиви су тела претворена у лутке, аутомате, марионете и лица укочена у маске“ (Кајзер, 2004, стр. 257). Типична у овом смислу, осим *Пути Алије Ђерзелеза*, је и приповијетка *Створење*. Прва као прототип Андрићевог гротескног лика, а друга као пластична слика гротескног уопште. У приповијетици *Створење* Андрић женски принцип (управо женско тјелесно) обесмишљава поређењем, прво са биљним и животињским свијетом, а затим га додатно обесмишљава сводећи га на ниво неживог, предмета, одузимајући му сав хуманитет. Хиперболизација у функцији гротескне карактеризације ликова у Андрићевим приповијеткама врло често доводи до њихове деперсонализације, дехуманизације и постварања. Оваква хиперболизација заснива се на успостављању аналогија између неспојивих ствари, а тиме се Андрић опет наслања на народну књижевност чије су готово све творевине задржале ово начело у себи. Осим хиперболе или, боље речено, заједно са њом, Андрић радо користи и персонификације у функцији постизања гротескног. Гротеска приказује наличје ствари и зато је она веома често у вези са хумором. Заједничка им је субверзивност и поглед искоса. Алогични и парадоксални спојеви су веома чести, а видљиви су и у Андрићевој поенти која се заснива на законитостима народне пословице, изреке, или њиховим обртима. Чак се и за покретање радње, у појединим приповијеткама, може говорити да је остварено у гротескном маниру јер „довољан је и мали подстицај па да све заврши у општем метежу и хаосу“ (Кајзер, 2007, стр. 158). На крају, крајева, по Кајзеровим ријечима, основу гротескно чини став аутора: „Тама је сагледана, тајанствено откривено, непојмљиво спознато“ (Исто: 263), *убличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свијету* (Исто, стр. 263), што гротеску ставља у непосредну везу са хуморним преко њиховог ослобађајућег дејства који имају на човјека.

Уз гротеску којој је остао вјеран у свим фазама стваралаштва, Андрић је веома често за књижевно обликовање фикционалног свијета својих приповједака користио и оне структуре које су са гротеском у тијесној вези а то су карневал, маска и подвајање. Наравно да их нећемо пронаћи у буквалном смислу код Андрића, али у редукованом и прилагођеном поетици епохе у којој је живио и стварао оне су неминовност. Претпоставка гротескног је да су правила реда сломљена – то је најснажније у дјелима која одсликавају доба наглих промјена или криза, када су стара вјеровања у старе поретке угрожена или здробљена.

У приповијеткама Андрић више наговјештава него саопштава, јер његови искази колико год да су прецизни, никад нису аподиктични. Тиме Андрић излази из окриља реалистичког наслеђа и исказује модернистичку оријентацију. Андрић у вези с тим сам каже да писац „треба да је модеран, јер иначе није реалиста, а писац мора бити реалиста тј. његово дело мора почивати на стварности, на једној од људских стварности“ (Андрић, 1977, стр. 174). Андрић је цијелог стваралачког вијека, наравно када је у питању дио стваралаштва епске провинијенције, тежио да што је могуће више пише *објективно*, уклањајући из свог дјела било какав траг биографског, али и отворене симпатије према неком од књижевних ликова и њихових поступака. Можда је највећи парадокс Андрићевог стваралаштва што је од самих почетака уклањао себе из приче а да је свој наративни свијет увијек освјетљавао властитом мишљу, што је, свакако, израз његовог опредјељења да слика оно што је цјеловито и суштински људско. Сваки поступак, свако схватање и став његових јунака разматрани су из различитих, а често и супротних полазних основа. Зато је за Андрићево дјело толико тачно запажање да он слика првенствено контрасте у човјеку, али и толико непотпуно, јер не наглашава да се његов приповједачки став исто тако заснива на контрастирању мрачних тонова онемо што је свијетло, ведро и весело. Прецизније речено свако схватање тежи да пређе у друго, најчешће потпуно супротно. На овај начин се ствара и дио хуморног, заснованог на изненадним обртима.

За Андрићев приповиједни свијет и његов поступак је карактеристично постојање неке врсте морално-психолошког експеримента: приказивање необичних, ненормалних морално-психичких стања човјека, лудила рзаних облика (манијакална тематика), раздвајање личности, необуздано маштање, необични снови, страсти које се граниче са лудилом. Међутим, без обзира на све противурјечности у свијету, у друштву и у самом човјеку Андрић истиче радост, као оног чему човјек треба да се управља у живота: „Будите радосни кад год вам се за то пружа могућност, и кад год за то налазите снаге у себи, јер тренуци чисте радости вреде и значе више него читави дани и месеци нашег живота проведени у мутној игри наших ситних и крупних страсти и прохтева. (Њихова пропињања су ћудљива и нездрава, њихова незадовољења несигурна и краткотрајна, сама себи циљ и сврха!) А минут чисте радости остаје нам заувек, као сјај који ништа не може замрачити“ (Андрић, 2008, стр. 67).

Смијех у Андрићевом свијету има примат, чак и у односу на мудрост јер је он најприроднији начин превазилажења неспоразума: „Вероватно ћете се насмејати мојим рационалним и целомудреним судовима. А на крају, зашто да се не насмејете. Није то рђаво. Смех је здрав и лековит. Искрен људски смех помаже нам да јасније видимо и боље и ближе судимо оно што нисмо ми. Смех прочисти и осветли атмосферу. А то је добро. Тако се многи неспоразуми објасне и многе супротности приближе на најприроднији могући начин“ (Андрић, 2008, стр. 75). У овом погледу Андрић се наслања на Пирандела који сматра да је основна одлика сваког правог хумористичког дјела двојубост у којој се истовремено истичу и међусобно потиру болна страна веселја, и смијешна страна људске боли

(Пирандело 1963: 274), односно да је хуморизам алхемијско својство књижевног дјела, нешто што нам стално измиче, а дио је његове суштине.

„Целокупним својим делом Андрић настоји да се стави на позицију са које је видљив сваки релативизам људске перспективе и из које се оцењује релативна вредност једне цивилизације, једног схватања, једне нове идеје. Он се поставља као неко ко настоји да посматра догађаје и њихов смисао изнад привремене ангажованости, заноса, одушевљења или очајања и бесперспективности. Из његовог аспекта ‘au dessus de la melee’ све парцијалне перспективе изгледају и мање добре и мање рђаве, него што се обично мисли“ (Јеремић, 1981, стр. 571).

Још једна од карактеристика је посебна врста фантастике у неким остварењима. Таква фантастика има за циљ продубљивање психолошке вјеродостојности приче, чије коријене налазимо у народној књижевности или поетици експресионизма која их је узимала из романтизма са којим је поетички кореспондирала.

Понекад је то фантастика сна или „фантастика отсућности“, како је Пантић именује. Изненадни обрти, случајности, оно мјесто, онај тренутак када човјек више није на своме терену и када покушава да се снађе, а управо је то тренутак у коме његова суштина излази на видјело и у коме се он суштински очовјечује.

Типична Андрићева композиција остварена је оквиром у коме нас епилог враћа на почетак, што показује да у том „низу разбацаних упитника“ ниједна мисао ни ријеч нису изречене случајно, да је читаво дјело вођено неком дубљом, унутрашњом логиком. Андрић, такође, често инсистира на уланчавању приповиједака у наративно-тематске циклусе гдје оквирна прича поред структурне улоге повезивања „различитих реторичких и наративних форми“ (Тартаља, 1979, стр. 253) неријетко „може да послужи као маска за праву реч, као варка или нека врста метафоре“ (Палавестра, 1981, стр. 153).

И на крају, карактеристика Андрићеве умјетности приповиједања је и завршна поента у којој се смирује прича. Ријеч је о поенти у којој се нарација згушњава до те мјере да се смисао казаног не може никада на један начин и до краја одгонетнути, већ се може само наговјестити. И то је једно од најбитнијих станишта Андрићевог хуморизама. Смирена таквим типом епилошког исказа прича престаје да буде прича (о неком или нечем конкретном) и постаје универзална метафизичка слутња. Хумор у Андрићевим приповијеткама пружа увид у суштину људских односа, мржњи, неспоразума, противуријечја, збрке, а његове најчешће форме су меланхоличан смјешак или трагикомична, парадоксална поента чија је основна мудрост садржана у помирљивој констатацији о вјечитом понављању као врховном начелу поретка у свијету. Андрић је у хумору, као изразу присуства духа, видио начин „насмјешеног“ одупирања свему устајалом и ригидном; али и начин да се све конфронтације релативизују преломљене кроз хуморну призму.

Хумор у Андрићевој приповиједној умјетности омогућава нам да увидимо сву безумност нашег бивствовања пружајући нам краткотрајан поглед на други свијет. Он тако постаје *сигнал транседенције*.

Литература

- Абот, Х. П. (2009). *Увод у теорију прозе* (превела Милена Владић). Београд: Службени гласник.
- Андрић, И. (1977). „Травничка хроника“. *Сабрана дјела Иве Андрића*. Сарајево – Београд – Загреб – Љубљана – Скопје – Титоград: Свјетлост – Просвета – Младост – Државна zaloжба Словеније – Мисла.
- Андрић, И. (1977). „Знакови поред пута“. *Сабрана дјела Иве Андрића*. Сарајево – Београд – Загреб – Љубљана – Скопје – Титоград: Свјетлост – Просвета – Младост – Државна zaloжба Словеније – Мисла.
- Андрић, И. (2008). *Сабране приповетке* (Приредила Жанета Ђукић-Перишић). Београд: Завод за уџбенике.
- Бал, М. (2000). *Наратологија: теорија приче и приповедања*. Београд: Народна књига – Алфа
- Виноградов, В. (2009). „Проблем сказа у стилистици“, *Илуминације*, Београд.
- Вучковић, Р. (2002). *Андрић, историја и личност*. Београд: Гутенбергова галаксија.
- Ђукић-Перишић, Ж. (2008). стр. 650)
- Јеремић, М. Д. (198). „Иво Андрић као моралиста“. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе* (уредник Драган Недељковић). Београд: Задужбина Иве Андрића, 559–587.
- Кајзер, В. (2004). *Гротескно у сликарству и песништву*. Нови Сад: Светови.
- Кољевић, С. (1981). „Роман као иронична бајка“. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе* (уредник Драган Недељковић). Београд: Задужбина Иве Андрића, 197–209.
- Кољевић, С. (2007). *Вавилонски изазови: о сусретима различитих култура у књижевности*. Нови Сад: Матица Српска.
- Леовац, С. (1979). *Приповедач Иво Андрић*. Нови Сад: Матица српска.
- Палавистра, П. (1981). *Скривени песник*. Београд: Слово љубве.
- Пантић, М. (1999). *Модернистичко приповедање: српска и хрватска приповетка/ новела 1918–1930*. Београд: Завод за уџбенике – Нови дани.
- Пирандело, Л. (1963). *Humorizam* (preveo Vladimir Rismondo). Split: Novinsko-izdavačko preduzeće „Slobodna Dalmacija“.
- РКТ (1985). *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит
- Тамарин, Г. Р. (1962). *Теорија гротеске*. Сарајево: Свјетлост.
- Тартаља, И. (1979). *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.

Suzana Bunčić

ARTISTIC PROCEDURE OF IVO ANDRIC'S STORIES

Summary

In Andric's literary commitment primarily as the narrator suggests the majority of critics who are engaged in work of this writer. This paper will discuss the key elements underlying the art of storytelling Ivo Andric, thanks to which his work grew into a higher form of truth about man and the world.

Keywords: *story, narrative, techniques of skaz, humor, subversion.*