

Горан М. РАДОЊИЋ*
Универзитет Црне Горе
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 13. 5. 2024.
Прихваћен: 3. 6. 2024.

ИРОНИЈСКИ КЉУЧ У ПРОЗИ ИВА АНДРИЋА

У раду се употреба ироније у прози Ива Андрића упоређује са његовом експлицитном поетиком. Андрић одбацује иронију која значи поругу зато што је она у супротности са основним начелом према коме се код њега гради фиктивни свијет, а то је да се појаве приказују из различитих углова, а прије свега да се опишу изнутра, што открива двосмисленост човјековог положаја. У његовој прози се зато користи иронија која се може разумјети тек накнадно, у новом тумачењу под утицајем контекстуалних сигнала. Андрићев метод је иронички модус који указује на комплексност ситуације и на различита виђења исте појаве. Андрићев иронијски кључ доводи до промјене у читању: текст се не чита само на прозни, него и на поетски начин.

Кључне ријечи: иронија, иронички модус, иронијски кључ, *reservatio mentalis*, контекст, поетско читање.

Иронија, њене врсте и могући ефекти, огромно је и практично непрегледно поље. Посебно је питање однос између ироније и хумора, на једној, и ироније и сатире, на другој страни. Мада ефекат ироније може бити смијех, то није обавезан, па ни најчешћи случај.¹ Слично важи и за однос према сатири, која се и сама често, али не и нужно, заснива на иронији. Иронија може бити и начин да се дође до сазнања, као и средство борбе, агона, што су све аспекти познати још из антике. Политичко у иронији посебно је занимљив аспект, јер иронија је често повезана са моћи, а и са подривањем структура на које се моћ ослања.

Иронија је тема бројних расправа, још од антике, и то како унутар реторичких и књижевних проучавања, тако и унутар филозофских. Термин је недовољно јасног поријекла. Као *eironeia* означавало се средство којим се у самопоцјењивању служи *iron*, преварант, а он је у грчкој комедији био супротност *alazonu*, хвалисавцу (Милер 1997: 363). Аристотел у *Никомаховој етици* каже да је *iron* човјек који негира својства која има, подругљивац,

* gmrandonjic@yahoo.com

¹ Тако, Линда Хачен напомиње: „Једно од погрешних разумијевања са којим теоретичари ироније морају да се боре јесте спајање ироније и хумора” (Хачен 1994: 4).

насупротив хвалисавцу, *alazoni*, који се претвара да има нешто што нема, нека својства, или их приказује већим (IV, VII, 2–4).² Уочавају се два момента: лик говори мање (од очекиваног), и представља се нижим (од онога какав је и каквим га други сматрају). Аристотел као подругљивца наводи Сократа, говорећи како он припада онима који негирају својства како би избјегли разматање (IV, VII, 14–15). Милер (380 н8) примјећује да се код Аристофана у комедији *Облаци* Сократ одређује управо као *алазон*, „хвалиша” (Аристофан 138, 201).

Супротна одређења Сократа у вези су са позицијом коју он у друштву има и која иронију чини очигледном: сви знају да се Сократ претвара да ништа не зна – зато и ступају са њим у дијалог, имајући повјерење у његово знање. Могло би се рећи и шире: онај ко користи иронију не претвара се сасвим да није ироничан; напротив, он оставља сигнале, или рачуна на њихово постојање у контексту, да оно што говори треба разумјети другачије, у иронијском кључу. Моје тумачење се, дакле, разликује од оног које даје Нортроп Фрај: „Иронички писац тако потцјењује себе и, попут Сократа, претвара се да не зна ништа, чак ни то да је ироничан” (Фрај 2007: 52).

Напомињући да је иронија „природно рафиниран модус”, Нортроп Фрај раздваја „рафинирану” од „наивне ироније”: „главна разлика је у томе да наивни ироничар скреће пажњу на чињеницу да је ироничан, док рафинирана иронија само исказује и допушта читаоцу да сам додаје ироничан тон” (Фрај 2007: 52–53). Можда би прецизније било рећи да се и у рафинираној иронији дају неки сигнали који указују на иронијски кључ, само су они мање видљиви, имплицитни, па их читалац открива тумачењем контекста.

Будући да сам исказ није довољан, како знамо да имамо посла са иронијом? Знамо зато што добијамо сигнале да није речено све, да неку ријеч, исказ, фрагмент или читав текст ваља наново интерпретирати и одмаћи се од дословног значења ка оном које би му у једном аспекту или у више њих било супротно.³ Узевши у обзир и перспективу говорника, ти сигнали говоре нам о његовом правом ставу и намјери, о његовом односу према предмету и према публици. Интерпретација је зато веома важан аспект у иронији, што је и чини у извјесном смислу тешком за разумијевање, јер интерпретатор треба да препозна сигнале и протумачи их тако да промијени начин читања.

У иронији налазимо два значења, дословно и недословно, и оба су важна за разумијевање. Без разумијевања дословног нема ни разумијевања ироније, „која је увек у подручју не-дословног; без дословног се до не-дословног не допире” (Стојановић 2003: 7).

Сигнали се налазе у контексту. Али, познавање контекста није нешто саморазумљиво, јер ту не мора постојати консензус ни међу публиком ни између говорника и публике. (Другим ријечима, не морају сви контекст

² Консултовао сам два превода: Аристотел 1992. и Аристотел 2023.

³ Упореди са оним што Владимир Јанкелевич каже о иронији: „Она зна да није неопходно да се све каже и одустала је од тога да буде исцрпна: она се узда у то да ће онај који је чује пулом знака подићи значење на ступањ на коме оно постаје разумљиво, и да ће опажај допунити сећањима на сигнале које осет даје” (Јанкелевич 2022: 131).

разумјети на исти начин.) У том смислу, Хачен истиче да се контекст, или, прецизније, контексти могу посматрати с обзиром на три врсте окружења: оног које се тиче околности, текстуалног и интертекстуалног (Хачен 2005: 136–137 и даље).

Однос Ива Андрића према иронији ставља у први план опасности које иронија носи:

Јак смисао за иронију и за карикирање разних људских поступака, који налазимо код неких писаца (и неписаца) долази добрим делом од недостатака маште и неспособности тих људи да себе замисле у положају оних које исмевају и карикирају. (Андрић 2007б: 185)

Разлози за Андрићево одбацавање ироније леже у његовом схватању о важности маште, као и залагању за описивање и приповиједање које ће укључити и позицију самих ликова. Са тим ставом који би се могао узети као важан за експлицитну поетику сагласна је Андрићева имплицитна поетика, како нам се показује, рецимо, у једној епизоди из првог поглавља романа *На Дрини ћуприја*. Ту се говори о црном Арапину, о коме „знају сва деца” да живи у једном отвору у централном стубу моста, и који „у њиховим сновима и надлагивањима игра велику улогу”:

У тај мрачни отвор гледају дечаци често са обале, као у понор који и страши и привлачи. Договоре се да сви гледају нетремице, а који први ма шта угледа да викне. Зуре у ту широку, мрачну пукотину, стрепећи од радозналости и од страха, док се неком малокрвном дечаку не учини да се отвор као црна завеса почиње да њише и помера, или док неки од оних подругљивих и безобзирних другова (увек има по један такав) не викне „Арапин!” и не почне тобоже да бежи. То поквари игру и изазива разочарање и негодовање код оних који воле игру маште, мрзе иронију, и верују да би се пажљивим гледањем могло заиста нешто видети и доживети. (Андрић 2007а: 11–12)

Епизода активира опозицију између ироније која значи поругу, на једној страни, и игре маште и вјеровања да се посматрањем може доћи до виђења и доживљаја, односно до истине о свијету, на другој страни.

Андрићев негативан и, рекло би се, снажан став о иронији ваља разумјети у посебном смислу, наиме, не као одбацавање ироније уопште, него само оног њеног дијела који подразумеива поругу, како је код Андрића и истакнуто.

У том погледу можемо уочити сличност између Андрића и Итала Калвина. Калвино каже да не прихвата став сатире као себи најсроднији:

Саставни делови сатире су морализам и изругивање. Волео бих да су ми обе ове компоненте стране и зато што их не волим код других. Ко се представља као моралиста верује да је бољи од других, а ко се изругује верује да је лукавији, или боље – верује да су ствари једноставније него што се другима чине. (Калвино 1996: 116).

Иронија која значи поругу противна је основном начелу према коме се Андрићев фиктивни свијет гради, а то је да се појаве приказују из различитих углава, а прије свега да се опишу изнутра, како је сам записао:

Треба говорити из средишта ствари које се описују: не са површине, још мање са тачке гледишта читаоца, него из сржи онога што сте изабрали за предмет и што читалац треба да види, схвати и осети. (Андрић 1981: 57)

Може се, онда, рећи да Андрић таквим одбацивањем једног типа ироније заправо (и у томе би неко могао видјети иронијски елемент) афирмише типове ироније који подстичу игру маште, откривају друге тачке гледишта, и омогућавају да се појаве боље виде и доживе.

Одбацивање ироније која значи поругу говори и о врстама тема и јунака које Андрић бира: то су јунаци у ситуацијама у којима се откривају комплексност и двосмислености њиховог положаја, карактера и судбине, и то се открива управо сучељавањем перспектива, спољашње и унутрашње.

Осим приказивања изнутра, важно је код Андрића и како ликови, појаве уопште, изгледају кад се споља посматрају, а и у вези са тим је и разлика која се указује упоређивањем онога што та два виђења, унутрашње и спољашње, откривају. Код Андрића, човјек је тајна, и у његовим текстовима истина о човјеку комплексна је и пуна противрјечности. Дијелом је то због несагласности између онога какав човјек изгледа другима и шта су његови скривени садржаји. Пуна истина о Андрићевим јунацима укључује обје те перспективе.

Од бројних типова ироније у овој прилици издвојићу ону која је важна за Андрићеву поезију. Постоји, наиме, једна посебна варијанта ироније, коју помиње Драган Стојановић, а то је „случај у којем се сопствено мишљење не скрива само од супарника у дијалогу него и од трећих лица која би могла просуђивати спор”; разлог може бити „да би се добило у времену, или да би се сачекао најповољнији тренутак за напад на противника, привремено се не рачуна ни са чијим разумевањем да је посреду иронија” (Стојановић 2003: 22). Стојановић каже да је то блиско обмани, или ономе што се у праву (додајмо, и у теологији) назива „*reservatio mentalis*” (Исто), гдје се не може рећи да се саопштава лаж, али се истина казује начином који је довољно неодређен да се ријечима даје значење које се може протумачити као истинито, али се оставља неизреченим елемент који би исказ учинио објективно истинитим.⁴

Иронија која је аналогна томе могла би се схватити као „исказ са дејством посебно темпираним за неки каснији тренутак, у коме ће се стећи околности које се очекују, исказ који тек под тим околностима и захваљујући њима треба да буде схваћен као ироничан” (Стојановић 2003: 22–23). Ту имамо посла са скривањем правог и потпуног значења, на једној страни, и његовим накнадним откривањем, на другој. Таква иронија ставља проблем интерпретације у први план.

То је у вези са потенцијалом који иронија (због два значења, дословног и недословног) носи за грађење једне комплексне слике свијета. Како каже Итало Калвино:

Оно што тражим у комичној или ироничној, или гротескној, или шаливој трансформацији, јесте пут ка изласку из ограничености и једногласја сваке представе и сваког суда. Једна ствар се може исказати на најмање два начина: на начин на који желимо да кажемо једну ствар, и само њу; и на начин на који желимо да кажемо ту ствар, али

⁴ Примјера ради, ако на молбу пријатеља да му позајми новац, неко одговори да у џепу панталона има само пар кованица, при чему изостави да у другом џепу, или код куће, има много већу суму, у питању је *reservatio mentalis*.

и да у исто време подсетимо да је свет много компликованији и шири и контрадикторнији. (Калвино 1996: 117)

Калвино говори како је ту у питању не „резултат који постижу само велики”, него *метод*, „тип односа у свету, који у себи обликује разноврсне и свакодневне манифестације једне цивилизације” (117).

Карактеристична је једна реченица из Андрићеве приповијетке „Мост на Жепи” (1925). Након резимеа о томе како је „посрнуо” везир Јусуф и пао у немилост као жртва једне интриге, и како је, са мјесецом мајем, изашао из заточења као побједник јавља се реченица:

И живот се настави, сјајан, миран, једноличан. (Андрић 2012: 73)

То је иронија која се не може разумјети одмах, него тек накнадно, у новом тумачењу под утицајем контекстуалних сигнала. Наиме, сазнајемо у наставку да је све супротно од онога што се у тој реченици каже. Живот великог везира Јусуфа није се наставио, јер је траума, до које су довеле немилост и боравак у затвору, учинила да његов живот практично стане, и он је у „првој фази умирања” (75). Умјесто сјаја живота везир обраћа пажњу на мрачне силе смрти, јер то је фаза „кад човек почне са више интереса да посматра сенку коју ствари бацају него ствари саме” (Исто). Везиров живот није ни миран, јер је „зло ровало и кидало у њему”, вријећају га ствари које није раније ни примјећивао, а чак има директну физичку nelaгодност од седефа и сомота. Ни у сновима Јусуф нема мира, него му се у њима јавља тамница, па из снова, „као неодређен ужас”, тамница прелази у јаву и трује му дане. Нема ништа ни од једноличности, јер се његовим мислима отвара један нови свијет, „пун свакојаких потреба, нужде, и страха под разним облицима”. Умјесто осјећања слободе, везир је читав свијет почео да доживљава као тамницу у којој доминира страх од живота и од било чијег дјеловања и говорења, јер се у њему „устали мисао” како „свако људско дело и свака реч могу да донесу зло” (75, истакао аутор). Све то дознајемо при крају приповијетке, након што се по везировом налогу изгради мост и кад везир одлучује о постављању имена и знака на мосту.

Примјер се може разумјети у аналогiji са иронијом која је смишљена као исказ са дејством које је темпирано на каснији тренутак. Таква иронија није срачуната да сакрије истину, него, напротив, да је саопшти у њеној комплексности. Ми најприје заузимамо перспективу која је блиска људима који споља посматрају везира и који виде само моћ и сјај, да би се онда прешло на унутрашњу перспективу, тј. на тачку гледишта самог јунака, из које се открива оно што је у везиру неизречено и неизрециво. Таквим поступком мијења се и начин читања. Реченица са почетка приповијетке се у првобитном контексту прихвата у дословном значењу. У накнадном разумијевању реченица се разумије у иронијском кључу, па се открива комплексна истина о везиру Јусуфу и његовој ситуацији. У ширем смислу, иронија нам казује и о начинима на које људи доживљавају човјеков положај, колико о њему могу знати, и до које је мјере то њихово виђење далеко од пуне истине.

Отварају се и теме тајне коју човјек носи и која је кључна за његову егзистенцију и могућности да се та тајна саопшти и да се од некога разумије. У тој приповијести тајна је као нека врста везирове поруке остала неисказана, али је присутна у самом мосту и у амбијенту у ком је мост изграђен, а једини који ту тајну може да дешифрује јесте умјетник који ће о свему томе написати приповијетку.⁵

Примјенљиви су ту појмови Нортропа Фраја, који говори о типовима јунака и аналогним фикционалним модусима којима јунаци припадају (Фрај 2007: 43). Из такве перспективе везир Јусуф био би, са једне стране, јунак који је супериоран у степену у односу на друге људе, али не и у односу на своју природну средину, па је у питању вођа чији су ауторитет, страсти и моћи изражавања већи од наших, и он би зато припадао Фрајевом високо-миметичком модусу. Такав је не само по томе што је велики везир, него и по свом изузетном искуству и патњи, које чине да у њему остане „нешто стишано и замишљено”, и које приповједач одређује као „скровито добро” (Андрић 2012: 73).

И то је једна иронија, јер то „скровито добро” је заправо зло, и тако ће касније у приповијести бити названо. Са друге стране, ипак, ефекат који тај скривени и двосмислени унутрашњи садржај има јесте стварање нечега што људи из Жепе сматрају за „највеће добро”. Иронија је зато и начин да се сугерише сукоб између двије силе који се одвија и у свијету и у самом човјеку.

Осим као вођу, везира Јусуфа откривамо и као некога ко осјећа страх од живота, па извјесним дијелом припада још једном типу јунака који дефинише Фрај: ако је јунак „по снази или интелигенцији инфериоран у односу на нас, тако да имамо осећај да са висине гледамо на сцене ропства, осујећења или апсурда, онда припада *ироничком модусу*” (Фрај 2007: 44, истакао аутор). Опет, по могућности да путем моста изрази скривену мисао о себи и свијету Јусуф се потврђује као надмоћан, али сада у другом смислу, као стваралац, умјетник. Та двојност лика, осцилирање између два типа и аналогно томе између два модуса, јесте особина многих Андрићевих јунака.

Модернистичка тема о човјеку као тајни доминантна је код Андрића, а начин да се саопшти прво та истина, о тајни коју представља сам човјек, затим о тајни коју представља (изузетни) јунак Андрићевог текста јесте иронички модус.

Иронија која указује на комплексност ситуације и на различитост виђења исте појаве, и чиме се ствара утисак о „објективној” слици свијета, има у својој основи уздржаност какву је истакао Томас Ман у есеју „Гете и Толстој” из 1921. године. Наиме, Ман повезује уздржаност као „продуктивни, плодотворни и тиме уметнички принципи” са иронијом која се „поиграва између супротности и којој се не жури да се определи и одлучи: пуна слутње да се у великим стварима, у стварима човека, свака одлучност може показати пребрзом и пренаглом, да није сврха одлука већ склад” (Ман 1980: 127). У вези са тим је и схватање које Ман износи у есеју „Уметност романа” из 1939.

⁵ Остаје нам, онда, по аналогији, да наслућујемо какву је тек тајну он уградио у свој текст итд.

године: „Објективност је иронија, а епски уметнички дух је дух ироније” (Ман 1975: 117). За разлику од уобичајеног тумачења о иронији као субјективном ставу, Ман говори о „ироничном објективизму епике”, који налази код Шекспира, Гетеа, Толстоја. Дакле, иронија је метод, и није везан за неки одређен жанр или период, при чему Ман истиче да не мисли на „хладноћу и недостатак љубави, на подсмех и подругивање”; насупротив томе, „епска иронија је иронија срца, иронија пуна љубави” (117). Тако је код Андрића, а тако ће бити и код Калвина. Иронички модус у самој је основи Андрићеве умјетности.

У поређењу са приповијетком „Мост на Жепи”, у приповиједи „Смрт у Синановој текији” (1932) иронија се открива обрнутим редослиједом. Након што се исприча какав је јунак у самртном часу трпио бол „који се не изражава ни грчем, ни сузом, ни јауком”, и о његовој муци „дотле непознатој и неслућеној”, те о молитви „какву никад није упутио ниједан правоверник, ни учен ни неук”, приповијетка се завршава преласком на спољну перспективу у којој откривамо иронију:

И по општем мишљењу, смрт му је била чудесна и света, и морала је да испуни свакога дивљењем, као и живот му. (Андрић 2012: 162)

Завршна компарација баца ново, иронично свјетло не само на виђење јунакове смрти него и на то како људи тумаче његов живот.

Осим тема које смо срели у приповиједи „Мост на Жепи”, о комплексности и контрадикторности човјековога положаја, о ограничености знања о људима, о тајни човјека и свијета, завршетак приповијетке „Смрт у Синановој текији” истиче још једну тему, која Андрићеву слику свијета доводи у везу са сликом свијета какву имају грчке трагедије: истина о човјеку и свијету открива се у додиру живота и смрти.

Иронија, са двоструким значењем – једним које је експлицирано и другим које је испрва скривено, неисказано, и које треба открити – по структури је аналогна са свијетом Андрићевог дјела.

Важан примјер Андрићевог коришћења ироније налазимо у једној епизоди из четвртог поглавља романа *На Дрини ћуприја*. Као увијек у иронији, пресудан је контекст. На питање мајстора Антонија ко је могао великом везиру јавити о понашању Абидаге, што је довело до његовог смјењивања и прогонства, па је на његово мјесто дошао нови изасланик – градитељ, Тосун-ефендија одговара: „Нема сумње, овај је бољи”, а на мајсторово нагађање, варира: „Свакако, свакако је овај бољи” (Андрић 2007а: 61).

Контекст даје повода да Тосун-ефендијин одговор схватимо као својеврсни *reservatio mentalis*: он избјегава да се изјасни о ономе о чему се Антоније занима, остављајући свој одговор без икаквог додатног сигнала који би (једином) саговорнику помогао у тумачењу. Ипак, наше знање о Абидагиној претпоставци, раније датој у роману, о томе ко би везиру могао дојавити о градњи, чини да можемо бити прилично сигурни да је управо Тосун-ефендија тај „вешт и храбар” човјек. Са друге стране, мајстор Антоније може реакцију свог саговорника схватити аналогно ономе како нам је, у претход-

ном поглављу, у сцени са Абидагиним обраћањем вишеградским Турцима, протумачено градитељово понашање: као држање „човека који гледа само свој посао и не разуме ништа друго од живота и света” (25).

Могло би се онда рећи да ту иронија функционише на два нивоа, на нивоу приповиједаног свијета и на нивоу текста. Тосун-ефендија користи иронију, али пошто је њена очигледност минимална, он може рачунати на разумијевање не некога око себе, већ само неке „хипотетичне инстанце”.⁶ И то ако уопште и рачуна на нечије разумијевање, о чему се може само нагађати. На другом нивоу, приповједач такође користи *reservatio mentalis*, дајући нешто више сигнала, па иронија добија додатно значење: постаје коментар о томе какав је Тосун-ефендија, а и о томе какав је тај свијет у коме насиље увијек пријети свима, чак и кад дјелује као да је опасност прошла.

Читање у иронијском кључу открива да је нека врста парабазе ту присутна.⁷ Таквим поступком долази, како каже Пол де Ман, до одређеног *прекида наративне илузије*, обраћањем публици руши се илузија фикције (Де Ман 1997: 178).

Андрићев иронијски кључ доводи до промјене у читању: текст се не чита само на *прозни*, него и на *поетски начин*, како то дефинише Волф Шмид поводом прозе Александра Пушкина, у смислу да се чита враћајући се на оно што је прочитано, застајући, „при чему се значење речи реализује на више нивоа и одређени мотив не узима само фигуративно него и у дословном смислу речи, и обрнуто: да се ономе што је речено у правом смислу даје и једно неправо значење” (Шмид 1999: 29).

У поетском читању долази до укрштања различитих кључева, или, речено семиотички, различитих кодова, који проширују значење текста. Међу тим кључевима, или кодовима, јесте и иронијски, јер се неки мотиви, ликови, ситуације разумију у супротном значењу од дословног.

Иронијски кључ важан је за Андрићеву поетику, не само као код који одговара комплексном и амбивалентном човјеку каквог Андрић приказује, него и као код који Андрићеву прозу чини поетском. То повезује Андрића са класицима, модернистичким, али и онима из других епоха.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1981. Белешке за писца. *Сабрана дела Иве Андрића*, књ. 12, *Историја и легенда*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба Словеније, Скопје: Мисла, Титоград: Побједа. 53–64.

⁶ То је, дакле, аналогно случају о коме говори Стојановић: „Стварање привида са минималним степеном очигледности шта је заиста посредни може бити и такво да рачуна с разумевањем само неке хипотетичне инстанце, која је у конкретним околностима замислива само начелно, али не и практично” (Стојановић 2003: 23).

⁷ У значењу које одређује Пол де Ман, да је парабаза реторички термин који значи „прекид дискурса промјеном реторичког регистра” (Де Ман 1997: 178).

- Андрић 2007а: Иво Андрић. *Изабрана дјела*, књ. 1, *На Дрини ћуприја*, Подгорица: Октоих / Јумедиа монт.
- Андрић 2007б: Иво Андрић, *Изабрана дјела*, књ. 6, *Знакови поред пута*, Подгорица: Октоих / Јумедиа монт.
- Андрић 2012: Иво Андрић, *Сабране приповетке*, прир. Жанета Ђукић Перишић, Београд: Службени гласник.
- Аристотел 1992: Aristotel. *Nikomahova etika*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, preveo Tomislav Ladan.
- Аристотел 2023: Aristotel. *Nikomahova etika*, Београд: Kosmos izdavaštvo, prevela Radmila Šalabalić, redaktor prevoda Franja Barišić.
- Аристофан 2015: Aristofan. *Komedije*, Београд: Feniks Libris, preveo Koloman Rac.
- Де Ман 1997: Paul De Man. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Јанкелевич 2022: Владимир Јанкелевич. *Иронија*. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, превео Бранко Јелић.
- Калвино 1996: Итало Калвино. Дефиниција територија: Комично. *Камен преко свега*. Нови Сад: Светови, превела Марија Радованов Mattioli, 116–118.
- Ман 1975: Tomas Man. *Umetnost romana*. Aleksandar Petrov (prir). *Roman: rađanje moderne umetnosti*. Београд: Nolit, 114–123, preveo Branimir Živojinović.
- Ман 1980: Tomas Man. *Gete i Tolstoj. Eseji I*. Novi Sad: Matica srpska, 5–126, preveo Tomislav Bekić.
- Милер 1997: Eric Miller. *Masks of Negation: Greek Eironeia and Schlegel's Ironie*. *European Romantic Review*, 8:4, 360–385.
- Стојановић 2003²: Драган Стојановић. *Иронија и значење*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Фрај 2007: Нортроп Фрај. *Анатомија критике: четири есеја*. Нови Сад: Orpheus, Београд: Нолит. Превела Горана Раичевић.
- Хачен 1995: Linda Hutcheon. *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Шмид 1999: Волф Шмид. *Поетско читање Пушкинове прозе: Белкинове приче*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. Превео Томислав Бекић.

Goran M. Radonjić

IRONIC KEY IN IVO ANDRIĆ'S FICTION

Summary

In this paper the use of irony in the prose of Ivo Andrić is compared to his explicit poetics. Andrić rejects irony that implies mockery because it contradicts the fundamental principle on which his fictional world is built: to present phenomena from various angles and, above all, to describe them from the inside, revealing the ambiguity of the human condition. Therefore, his prose employs irony that

can only be understood in retrospect, in a new interpretation influenced by contextual signals. Andrić's method is an ironic mode that highlights the complexity of the situation and different perspectives of the same phenomenon. Andrić's ironic key leads to a change in reading: the text is read not only in a prosaic, but also in a poetic way.

Keywords: irony, ironic mode, ironic key, *reservatio mentalis*, context, poetic reading.