

Јан Вјежбицки

ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВСКЕ ОДРЕЂЕНОСТИ АНДРИЋЕВИХ
ПРИПОВЕДАКА

На жанровском се подручју приповетке – у ширем смислу – тј. на подручју кратких прозних облика, издвајају две основне категорије: новела (неки ће рећи: новела у ужем смислу или новела према Бокачовом моделу) и приповетка у ужем смислу. Сва остала разликовања имају споредно, другостепено значење. Посебна су разликовања на подручју усмене приповедачке традиције, али и на овом подручју могућа је употреба основних модела новела и приповетка. Постоји такођер цели низ посебних подврста писане кратке прозе, оне су пак везане за поједина књижевноисторијска раздобља, за поједине културне зоне или чак поједине националне књижевности. Значење је ових подврста веома специфично, понајчешће се ипак ради о посебним облицима новеле или приповетке (у ужем смислу), о варијантама ова два основна модела.

Цело се подручје кратке прозе (приповетке у ширем смислу) може замислити као биполарни простор, са екстремним, идеалним моделима – новелом и приповетком (у ужем смислу). Ово не значи да сваки кратки прозни облик може да се сведе на један од тих модела. Не постоји апсолутна граница између подручја новеле и приповетке у ужем смислу, па се на приповедачком простору спроводе само релативне делимитације: неки се приповедачки облици приближују идеалном полу – моделу новеле, други – полу приповетке у ужем смислу, док се многи од њих налазе негде на средини, подједнако блиске и удаљене од та два пола. Разликовање се заснива на многим одликама новеле и приповетке у ужем смислу, па се у теоретским разрадама ових жанрова наводе цели низови структуралних обележја.¹ Међутим, цела се жанровска проблематика кратке

¹ Teresa Cieślukowska, *Nowela, Opowiadanie*, „Zagadnienia rodzajów literackich”, т. IV, св. 1(6), Łódź 1961, стр. 222–232. Teresa Cieślukowska, *Les transformations des formes épiques brèves: nouvelle, récit*, „Zagadnienia rodzajów literackich”, т. IV, св. 1(6), стр. 119–143.

прозе може разматрати с обзиром на опозицију чисто новели-стичког и чисто приповедачког модела. У појединим се књижевним реализацијама може откривати тежња за остварењем једног од тих модела, али – по најчешће – различите варијанте граничних облика новеле и приповетке. Прихватајући овакву перспективу можемо да занемаримо многе облике новеле и приповетке као посебних изразито делимитираних жанрова и да узмемо у обзир само основну битну опозицију: с једне је стране новелистички принцип строге конструкције, формална затвореност, фабуларна хомогеност и драмска градација напона акције у новели, с друге пак – епска ширина, фабуларна нејединственост, отворена форма слободног приповедања са дигресијама и понекад лиризацијом. У новели сав је нагласак на томе да се спретно и духовито исприча једна анегдота, док је за приповетку значајно истицање самог феномена причања, коме нема краја ни сврхе у формалном погледу.

У књижевној и књижевнокритичкој пракси термини се приповетка и новела употребљавају – углавном – доста слободно, почешће, наизменично као називи истих књижевних творевина, па је истицање једног или другог термина зависно од додатних конотација и конвенција, које владају у појединој националној књижевности. Тако се код Срба термин приповетка раширио на цело подручје кратких прозних облика, па се назив новела скоро и не употребљава, код Хрвата књижевни теоретичари склони су истицати управо термин новела, опет за цело подручје приповетке.² Код Пољака, поред доста развијене свести о разлици између новеле и приповетке, назив „новела” као наслов једне збирке може да буде израз пишчевог хтења да се амбициозно прикаже као „новелист” насупрот скромнијем „приповедачу”, што не значи да садржине у збирци прича јесу баш новеле. У књижевној критици, па и у историји књижевности разликовање новеле и приповетке долази у обзир једино тада, када се ради о истицању посебне жанровске опредељености дела. У другим случајевима – без веће грижње савести – ови се термини могу да употребе наизменично, као синоними.

Андрић се држи доследно старе српско-хрватске, пре свега ипак српске традиције остајући код назива приповетка за своје кратке прозне облике. Овакво пишчево одређивање не значи много. С обзиром на домаћу традицију Андрић није требао да се опредељује за назив новеле или приповетке, тај други назив је био довољан. А иначе – рекли смо – ауторске жанровске одреднице могу да нас варају, могу да буду израз

² А. Flaker, *Novela i roman, Uvod u književnost*, ur. F. Pietrè i Z. Škreb, Zagreb 1961, стр. 421–456.

одређене, свесне или несвесне пишчеве стратегије. Андрићева стратегија у том погледу заснива се на традиционалном, скромном одређивању. Карактеристично је, пак, да је прва Андрићева књига на пољском, још пре рата, изишла са насловом *Новеле*, што је опет очито израз преводиоачеве жеље да се Андрић прикаже као „новелиста”, а не значи много у погледу жанровске одређености.

Ред је упитати: да ли је подробније жанровско одређивање Андрићеве кратке прозе битно, да ли нема у томе неке непотребне схоластике и тежње да се за све налази нека класификација? Мислим да се одговор на ова сумњичава питања може дати с обзиром на посебно интересовање за Андрића приповедача. У томе се слажемо сви, слажу се сви критичари, који су о Андрићу писали: Андрић је мајстор приповетке (мислим на приповетку у ширем значењу). По многим критичким судовима Андрић романописац заостаје иза Андрића приповедача. Не ради се дакле о некој схоластичкој класификацији него о потреби да се разматра Андрићево мајсторство, а ово нас нужно наводи на Андрићев однос према жанру.

Први, прелиминарни одговор може да се да без већег размишљања: Андрић ретко кад тежи моделу новелистичке затворености. Поред тога што критичари истичу толико конструкцијску сврховитост његових прича, он нерадо прихвата посебан формалан режим новеле. Има додуше Андрићевих приповедака, чија је фабуларна окосница у једној анегдоти, па према томе могли бисмо да мислимо да су оне грађене по новелистичком принципу. Међутим, и у овим, понекад конструкцијски врло прецизним, приповеткама, слободно причање, дигресије, испрекиданост акције бивају значајнији него чисто новелистичке одлике. У већини својих приповедака Андрић истиче епски моменат, а то значи да се углавном негативно опредељује према новели као моделу. Иначе његове приповетке заузимају много врло различитих места на простору између пола новелистичке затворености и пола слободне приче, нису дакле жанровски уједначене. Може се рећи да се у Андрићевим приповеткама назире две супротне тежње: према конструкцијској прецизности новеле и слободи приче без краја.

Ово је тек први, прелиминаран одговор. Када проблему почнемо да прилазимо оним редом, који нам пружа хронологија настајања Андрићевих приповедака прво пада у очи истицање епског момента, карактеристичног за приповетку у ужем смислу, а не за новелу. Ту су личности из епског времена, Алија Ђерзелез и Мустафа Маџар (па и Никола Крилећић), ту је и епска експозиција:

„Учестали су захуктани Татари, стизале су конакције, и сад је већ сваки жив знао да ће доћи паша и да ће туђе логоровати.”³

„Са свитањем сиђоше бубњари из махала и стадоше се сакупљати коњаници који ће ићи у сретање.”⁴

За истицање епског момента надасве је значајна наизменична употреба глаголских облика аориста и презента, што ствара дојам статичности у приказивању: на епском макро-плану историје догађаји иду својим уобичајеним ходом, као увек, на микро-плану човекове судбине време се сваки час задржава – приповедање прелази у сликање, у статички приказ појединих сцена. Акција сваки час застаје, приповедачева је пажња усредоточена на сликање предела, позадине догађаја, портрета личности. Догађаји-акције распоређују се у низ сцена, у свакој од њих статички опис виђеног надвладава динамику приче.

Оваква обележја Андрићевог приповедања, како их можемо сагледати већ у првој свесци његових *Приповедака* из 1924. године, стална су обележја целог његовог стваралаштва. У том погледу Андрић приповедач остаје исти до краја. Уосталом, ради се о одликама, које су нарочито упадљиве, оне се намећу у сваком сусрету са Андрићевим приповедачким поступком. Даље разрађивање ове карактеристике није ни потребно. Ствар је очигледна.

Андрић се дакле већ у првој свесци својих приповедака определио за епску ширину, извесну статичност приказивања, дигресивни, испрекидани ток наратије. Ове ће се одлике с временом потенцирати, нарочито у овим приповеткама, које прелазе оквире кратке приче, у овим, за које би најрадије употребили српскохрватску жанровску ознаку приповест – нарочито у *Анкиним временима*, у *Мари Милосници*, касније у *Причи о везировом слону*, дакако у романима, што већ не спада у нашу тему. Може се – овом приликом – рећи једино да је тежња за епском ширином и слободом приповедања неизбежно водила већим фабуларним облицима, што су уосталом приметили већ први критички приказивачи Андрићевих приповедака. Ова је тежња супротна новелистичком принципу сажете, драмске конструкције приче са доминантом у динамичној акцији. Ово не значи да је Андрић већ у првим својим приповеткама – потенцијално – романописац. Ради се овде не толико о пишчевим личним склоностима, колико о иманентним потенцијалностима жанра, приповетке у ужем смислу; насупрот новелистичкој тежњи за формалним затварањем приче приповетка садржи тежњу за слободом

³ И. Андрић, *Приповетке*, Београд 1924, стр. 40.

⁴ И. Андрић, *нав. дело*, стр. 53.

приповедања, која се стално сукобљава са захтевима композиције. Слободно, дигресивно приповедање стално тежи прелажењу композицијских оквира. Динамика таквог приповедања води дакле према већим епским облицима: приповетка садржи у себи заметак романа (други пут према роману почиње у новели, а води преко повезивања новела у циклусе).

Нарочито је значајно једно друго обележје Андрићевог приповедачког поступка, упадљиво – опет – већ у првој свесци његових приповедака. То је – својствено толико за приповетку, колико и за новелу – надвезивање на традицију усменог казивања или – боље речено – увођење различитих назнака да се ради о причи усменог приповедача или причи састављеној према усменој традицији, свакако некњижевној причи, коју наратор-писац једино према усменим изворима приказује. Ради се дакле о једном својеврсном приповедачком и новелистичком жанру, врсти мимезиса, опонашању усменог казивања и усмене традиције. Знамо, да ће Андрић, све до својих каснијих дела, ову одлику приповедачког поступка нарочито истицати, да ће се заправо у својим делима бавити својеврсном феноменологијом причања или – како сам то у једној другој прилици назвао: „теоријом друштвене комуникације”;⁵ јер је Андрићево сагледавање феномена причања повезано са целим системом оптицаја информација. Његове приповетке, па и романи, заправо су реконструкције оваквих комуникацијских система. На тај посебан и врло оригиналан начин Андрић уочава проблематику приче и књижевне функције, дакле и саму проблематику друштвеног и мисаоног статуса књижевности, која је тако битна у нашем веку – од Џојса и Мана до Борхеса. Знамо, пре свега по штокхолмском говору Андрића, да је решење нашао баш у феномену причања, да је на том феномену основао целу своју књижевну стратегију.

На феномену причања заснивају се традиционално и главни жанрови кратке прозе: приповетка и новела. Андрић већ у првим својим приповеткама осмишљава ову основу ова два жанра. Јер поред очигледног избора жанровског модела приповетке не губи из вида ни други новелистички модел. А кад погледамо боље ни избор модела приповетке није тако очигледан као у први мах. И у жанровском моделу новеле садржано је „сећање” на њено усмено порекло. Новела – у бити – једна анегдота, по својој структури одговара усменом казивању језгровитих прича са изненађујућим или духовитим завршетком. Андрић, који и јест мајстор језгровитог казивања, ову сажетост новеле често има у виду. Не толико

⁵ Јан Вјежбицки: Путеви спознавања света у Андрићевој прози, „Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе”, Београд 1981, стр. 149–164.

можда у првим причама, које су овде полазна тачка наших размишљања. У њима – на почетку Андрићевог пута – највише се истиче епски моменат, што одговара стратегији, коју је тада писац прихватио. Ту епску димензију он тада намерно подвлачи, ствара свој нови лик за књижевну публику, постаје оно, што је досада у стереотипном мишљењу и остао – „епик Босне”.

Остављам овде по страни и друге разлоге Андрићева улажења у област епике. Међутим, тежња ка новелистичком сажетом моделу и овде је присутна. Многе приче из прве Андрићеве свеске приповедака грађене су као новеле око једне епизоде (*У мусафирхани, У зиндану, донекле – Ђоркан и Швабица, За логоровања, Љубав у касаби, Дан у Риму и Ноћ у Алхамбри*). Оне су ипак грађене друкчије него праве новеле, са много статичних, описних делова, углавном без драмске градације у развоју акције, углавном без поенте. Праву поенту има приповетка *За логоровања*, али управо ова приповетка по свом општем епском нацрту најмање личи на новелу. Знатно се ближе новелистичком моделу налазе усредоточене на једном јунаку и једносмерне у акцији приповетке о фра Марку Крнети и Николи Крилетићу. И у њима међутим има више сликања него акције, а приповетке о Крилетићу – под крај – губе заправо сваки смисао за акцију. Па ипак у ове четири приповетке Андрић је најближе новелистичкој проблематици с још једног додатног разлога: у њима он заправо покушава да прича анегдоте, а у случају приповедака о фра Марку он се наслања на један одређени тип анегдота, нарочито развијен у самостанским срединама, наиме фацецију. Ова врста шаливе анегдоте има своје наставке и у новели, и у приповеци, може бити уобличена сажето и чисто новелистички (фацеција је мала новела), у више распричаној и дигресивној варијанти спада у подручје приповетке, у пољској књижевности има свој наставак у тзв. „gawedi”, тј. у једном облику дигресивне приче, која опонаша усмено казивање и везана је за сликовито приказану племићку средину. Андрић као да има у виду могућност сажете новелистичке обраде, али ипак бира ону врсту распарчане приповетке, која личи донекле на пољску „gawedu”. Он не прича новелу, он њу једино указује као могућност. То се добро види по његовим каснијим фратарским приповеткама, где је стално присутан узор фацеције и где се новелистички сижеи једино зацртавају у оквиру необавезног слободног причања. Тако у *Проби* свака од фра Серафинових прича заправо је нацрт једне новеле, али главни приповедачки оквир тих прича има слободну, дигресивну структуру. И можда једино *Шала у Самсарином хану* и *Труп* могу да буду схваћене као праве новеле.

Сажети новелистички модел присутан је код Андрића и на други начин. Он се стално јавља као модел конструкције, па се нарочито добро назире у Андрићевим ремекделима *Мосту на Жепи* и *Смрти у Синановој текији*, изразито долази до изражаја у многим, не-босанским, урбаним приповеткама, видљив је донекле и у касним причама из *Куће на осами*. Међутим свугде, па и у *Мосту на Жепи* и урбаним приповеткама за остваривање новелистичког модела недостаје изразитије акције, сувише су такођер јаки описни елементи. Андрић се понајчешће опредељује за „сликарско” предочавање пејзажа, сцена и људи, што појачава описну, статичну страну његових приповедака. У овоме је и заматак једног врло посебног жанровског Андрићевог избора. Од првих прича све до *Куће на осами* он постепено изграђује властиту варијанту приповетке-портрета (а такве приповетке-портрете лако можемо да пронађемо и у оквиру његових романа, нарочито у *На Дрини ћуприја* и недовршеном *Омер паши Латасу*, који се заправо сав састоји од „галерије портрета”).

Све што сам овде рекао само је увод у подробнија истраживања жанровске структуре Андрићевих дела. Ово је само нацрт проблематике, коме би требало припојити слична разматрања о Андрићевим романима, које сам и овде неколико пута споменуо. Ову проблематику није могуће разматрати само у односу на приповетке или само у односу на романе. Што се приповедака тиче мислим да се може поћи даље овде назначеним путем, имајући у виду нарочито основни структурални напон Андрићевих прича између два модела: новеле и приповетке, а такођер и пишчево уочавање феномена приче.