

Душан Живковић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ОДНОС КАРАСОВИХ ПОРТРЕТА У РОМАНУ ОМЕР-ПАША ЛАТАС ИВЕ АНДРИЋА И ТЕОРИЈЕ „ОТВОРЕНОГ ДЕЛА“ УМБЕРТА ЕКА

Овај рад испитује отвореност значења у роману *Омер-паша Латас* Иве Андрића, посебно у мотивима Карасове уметности. По Ековим и Андрићевим схватањима, уметност је универзална, а врсте уметности разликују се само по средствима израза. У овом синкретизму, уметник и интерпретатор постају сарадници у остваривању принципа *intentio operis* (тежњи дела ка универзуму значења). Драма стварања отвореног дела назире се у Карасовим портретима и скицама.

**Кључне речи:** отвореност значења, амбивитет, коауторство, јединство супротности

### Увод

Везе између романа *Омер-паша Латас* Иве Андрића и теорије „отвореног дела“ постоје претежно у контексту различитих поетика отворености шездесетих година двадесетог века.<sup>1</sup> Ипак, Андрић је у то време већ био признати светски писац, добивши „Нобелову награду за књижевност“ 1961. године, док је Еко био млади, перспективни научник, иноватор и теоретичар који је преобразио однос према уметности и наговестио постмодернистичке тенденције. Разлике у њиховим поетикама су евидентне. Међутим, овај рад ће тежити ка анализирању многих блискости Екових теоријских ставова и Андрићеве имплицитне поетике, посебно у мотивима сликарских портрета.

Допринос Екове теорије „отвореног дела“ јесте, пре свега, феноменолошко и поетичко схватање облика као „поља посибилитета“, дакле, не као логоцентричног принципа односа делова и целине, већ облика који егзистира као такав управо због своје отворености. Динамичност дела тражи од читаоца апсолутну ангажованост,

1 Прво издање Екове студије *Отворено дело* објављено је 1962. године, а Андрићев роман *Омер-паша Латас* настајао у периоду од 1950. до 1973. године.

„компоновање“ према различитим формативним склоностима. Коренски амбивитет отвореног дела је сам по себи неразрешив и несводив на одређену логичку „доследност“.

Андрић такође посматра уметност као јединствену и универзалну, а различите врсте уметности разликује само по средствима израза, чиме гради теорију уметности блиску Ековој. У том смислу можемо говорити о Андрићевом трагању за извором недокучивости уметничког стварања, што представља привидан парадокс. Успоставићемо паралеле са готово идентичним Ековим принципима концепције отвореног дела („аутор на прагу“) – читалац (коаутор) – поетика отвореног дела. Циљ овог рада представља анализу узрока и процеса ове идентификације у описивању настанка Карасових портрета у *Омер-пашаи Латасу*.

Ови аспекти постављају онтолошка питања универзума значења и уметникове селекције. Посматраћемо и односе слике према стварности, према простору и времену у успостављању кохерентности новоствореног дела. Насликани лик постао је ново биће – слика, отворен је нов низ значења у интенцијама дела. Андрића занима однос преображаја света изван уметника у уметнички артефакт, који остаје недокучив.

Треба посебно истаћи и чињеницу да је сликарско дело Вјекослава Караса у роману *Омер-паша Латас* представљено у функцији књижевног портрета. Стваралачки процес у сликарству је транспонован у литерарност и представља један од доминантних мотива романа. У овој врсти онеобичавања Андрић приповеда: о самој бити уметности као универзалном феномену, као и о односу језика сликарства и књижевности у контексту отворености значења дела. Андрић је транспонован у роман историјски податак о илирском сликару Вјекославу Карасу (1826 – 1858), који је у Травнику 1851. године портретисао Омер–пашу.<sup>2</sup> Ови делови чине трилогију и могу се посматрати као трактати о природи уметности, са сижетним токовима који узајамно кореспондирају. Андрић је искористио сликарски портрет Омер-паше Латаса да би уобличио књижевни портрет ове чувене историјске личности, а истовремено, са становишта аутопоетике, успоставио паралеле између Карасових схватања уметности и

2 Прво се појавило поглавље „Сликање“ у загребачкој „Републици“ 1950. године, у коме је описан сусрет сликара са Омер–пашом и његово позирање за портрет. Други део је објављен у „Борби“ 1958. године („Часови цртања“), у коме се описује Карасов однос према Саида–хануми за време часова које је давао селаскерској кћери. Трећи део, „Сликање“ („Комунист“, 1966) описује Карасову галерију имагинарних портрета. Остаје нејасно да ли су приређивачи мењали чак и наслове поглавља, или је реч о Андрићевој накнадној интервенцији на роману.

процеса грађења романа. По мишљењу приређивача, принцип повезивања новелистичких структура у целину „чита се као да се листа неки папирнати албум великог сликара, на коме су обухваћена одличја далеког времена“.<sup>3</sup> Ово запажање представља један од аргумената који доказују идентификацију Андрићевог стваралачког поступка са Карасовом уметношћу.

Поглавља која описују судбину и дело Вјекослава Караса<sup>4</sup>, настајала су у различитим временским периодима и због тога постоје варирања одређених аутопоетичких ставова о природи и функцији уметности. С друге стране, иако различита по односу према уметности, она ипак чине целину у синхронизитету који ствара полифонију амбигвитета. Међутим, Карасова недореченост симболише принцип отворености и тако остаје доследна у сва три дела. Ипак, не смемо оправдати различите ставове само временском дистанцом у њиховом настајању, већ и свесним поетичким поступком, који више поставља питања, дајући на њих различите одговоре и на тај начин избегавајући пристрасност и унивокност, стварајући тако тежњу ка универзалности. Вјекослав Карас није само „типичан сомнабуларни вертеровски изданак средине XIX века“,<sup>5</sup> већ је у његовом лику приказана и универзална идеја немоћи стварања, трагање за истином у уметности и збуњеност пред хаосом модерног света. Сама форма је такође у сагласности са идејом Андрићевог света и човека, јер у потпуној релативности логике не може се створити линеарно дело одређено узрочно-последичним везама, што представља концепцију отвореног дела у ужем смислу.

Андрић управо описује привидну недовршеност наслеђивања универзума значења отвореног дела. Интересантна је паралела између Карасових „недовршених“ слика и саме концепције романа, који је остао „отворен“ Андрићевим свесним стваралачким поступком. Дакле, Карасови портрети у овом контексту представљају и аутопоетичке аспекте романа.<sup>6</sup> „Његов блок се пунио скицама мостова, нишана, усамљених дрвета нагнутих над водом, људских ликова у летаргичним ставовима или чудно прекинутим покретима“.<sup>7</sup> Као

3 Иво Андрић: *Омер-паша Лаџас, Сабрана дела Иве Андрића*, књ. XV, Просвета, Београд, 1981, 325.

4 Сарајевска раја посматра Карасово портретисање Омер-паше као предрасуду, као „враџбину“ и „удвостручавање сераскера и његове моћи“.

5 Иво Андрић: *Омер-паша Лаџас*, 327.

6 У студији *Отворено дело*, Умберто Еко истиче тезу да недовршеност, парадоксално, успоставља одређени тоталитет дела.

7 Иво Андрић: *Омер-паша Лаџас*, 111.

и на Карасовим сликама, портретисање у читавом роману остаје недоречено, управо прекинуто у деловању, узрочно–последичне везе нису још приказане, ликови подсећају на скице, али ипак садрже сву лепоту и трагику апсурда.<sup>8</sup> У портрету Караса, младог хрватског сликара, Андрић описује немоћ стваралачког процеса у описивању Лепоте. Међутим, управо та немоћ ствара нове уметничке преображаје и субјективна поимања. У овом мотиву је такође присутна и коренска двосмисленост између Омера и Карасовог портрета, који визуелним идентитетом треба да овековечи сераскерову моћ и славу за будућа поколења.

### *Процес настајања портрета Омер-паше Латаса*

Контраст Карасовог и пашиног односа према уметности може се тумачити блискошћу са Ековом опозицијом односа дела са „кључем“, које је представљено Омеровим поимањем у већини унутрашњих монолога, и отвореног дела, које је, у интерференцији есејистичког и приповедног модуса у Карасовим ставовима о уметности. Ако применимо Еково поимање амбигвитета у студији *Отворено дело*, по коме и контрадикторни мотиви могу деловати кохерентно, онда лик Омер–паше Латаса не треба тумачити кроз раздвојеност и аутодеструктивност у самом корену, већ као целовит *praxis*, јер управо константна „драма“ одржава равнотежу.

Карасов први сусрет са сераскером приказан је у општим цртама. Паша је упоређен са славним војсковођама са старих аустријских бакрореза, реалистичко-метонимијским приказом истицања физичког описа, одеће, као и наговештаја дубљег доживљаја пашиног лика у приказу очију „у којима се час палио, час гасио нарочит сјај“.<sup>9</sup> Међутим, други портрет показује блиске односе са Ековим поимањем радикалног амбигвитета, у овом смислу – као одлике која може садржати и синхронизитет међусобно контрадикторних елемената: „Очни отвори расечени широко и срезани оштро и необично: у њиховим линијама стално се јављају и смењују

8 „Све би хтео да обухвати, и заувек: те сенке које су веће и дубље него у другом свету, љубичасте сутоне, мрке брегове и љупке пропланке на њима, оморице на сивој стени која и у сред најтоплијег летњег дана као да носе и мало магле око себе, муслиманска гробља, чиста, бела и разасута по падинама, као стада, – све би хтео, али не може ни на што да се реши, само се у мислима носи са том лепотом коју би требало насликати, а у ствари сам се губи у њој (Исто, 110–111) Управо због ове врсте уметности, Карас је мање признат, јер Хрватска од њега очекује ангажованост у прослављању херојства нације, ограничавање и концентрисање на једнозначности, а не на отворености „скица“. У овом мотиву Андрић заступа потпуно истоветан став са Ековим мишљењем да свака врста догматизма представља апсолутног противника развоју отвореног дела.

9 Иво Андрић, *Омер-паша Латас*, 116.

два израза, час израз птице грабљивице, час израз неке женствене заводљивости.<sup>10</sup> Однос између Омер–паше и Караса је вишеслојан: сераскеров доживљај према сликару креће се од опхођења као према вештаку, занатлији, преко мишљења о њему као „бедном мазалу“, до односа према демијургу који ће га поново васкрснути. Из Омерових очију Карас успева да види охолост и страст, док су други утисци само наговештени мистичношћу и моћи пашиног лика.

„Омер је негде у дну те замагљене даљине јасно видео себе онаквог каквим се сам замишља и како би желео да га види сликар и да доцније гледају сви људи на слици“<sup>11</sup>. Међутим, само пашино поимање сопственог портрета садржи тајанственост значења, али се такође може одредити његов доминантни смисао. Дакле, иако ова врста дела садржи комплексне односе значења и према томе не представља унивекност, Андрић ипак тежи ка истицању одређеног става. Док код пашиног доживљаја сопственог портрета постоји прелазак из „даљине неодређености“ ка прецизном смислу и улози дела, у Карасовом виђењу се портрет преображава сам по себи. „Назирао је као у даљини слику какву би он хтео да ухвати и задржи.“<sup>12</sup> У овој реченици имплицитно је присутан Еков принцип аутора на прагу стваралачког процеса. У тежњи ка обликовању уметничког дела, током стваралачког процеса, аутор мења своју првобитну намеру. Такође, он ствара сугестију могућих значења, али отворено дело у појединим сегментима може егзистирати независно од ауторове намере. Дело се непрестано преображава. Карасова „замишљена“ слика се „стално помера“; што представља потпуну блискост са Ековим поимањем дела у покрету.<sup>13</sup> Ови принципи могу деловати у непрестаном синхронизитету. Карасов портрет се „составља и раставља“.<sup>14</sup> Идеал отвореног дела је свевременост („трепери и таласа као вода која непрестано тече, одлази и долази увек нова и увек иста, и близа и неухватљива“).<sup>15</sup> У овом Карасовом односу према портрету Андрић имплицитно говори о ставу који је близак Ековом поимању драме стварања:

У Карасовом „лову на немирне линије“<sup>16</sup> у „игри са привиђењима и у борби са сликом која се не да ухватити“, Андрић не говори само о импресионизму XIX века, него и о доминантним поетикама

10 Исто, 132.

11 Исто, 136.

12 Исто, 136.

13 Исто, 136.

14 Исто, 136.

15 Исто, 136.

16 Исто, 137.

отворености педесетих и шездесетих XX века. Како Андрић опи-  
сује, „за сликара је, тако изгубљеног и занесеног, цео свет постојао  
само као непрегледни честар“.<sup>17</sup> Еко, такође, користи ову метафору  
у поимању књижевности као универзума значења. Ауторова наме-  
ра представља сегмент после којег дело наставља да егзистира као  
аутономна категорија. Међутим, не треба схватити ауторову наме-  
ру као прецизну слику наративних стратегија, већ, привидно па-  
радоксално, она представља управо превазилажење сопствене ин-  
тенције, да би се дело остварило кроз отвореност и безграничност  
значења. Карасов став поседује доминантни принцип стварања от-  
вореног дела. Аутор ствара организовани наред да би дело егзисти-  
рало као *universalialia* и да би *intentio operis* постао врховни принцип.  
Дакле, постоје одређена значења чијим се комбинацијама ствара  
неограничен број могућности тумачења. Уметност је „стварнија“ од  
реалности у својој пророчкој функцији.<sup>18</sup>

Карас потпуно заборавља и пашину личност и сопствени  
идентитет, стварајући за „идеалног“ посматрача. „Игра жмурке са  
сваком поједином цртом тога лица које се пред њим непрестано  
растаче и губи, па опет поново оваплоћује и јавља“.<sup>19</sup> У синхрони-  
цитету супротстављених Карасових и Омер–пашиних поимања  
уметности, Андрић тежи ка приказивању тоталитета природе  
уметности, као и самог мотива портрета у тематско–мотивском  
слоју романа. Карасово поимање уметности поседује блиске везе  
са Ековом концепцијом отвореног дела у ужем смислу, док Оме-  
ров доживљај сопственог портрета приказује уметност као анга-  
жовану у смислу прослављања за будућа поколења, што и јесте  
првобитно требало да представља функцију овог дела. Следи па-  
шина дилема: „и ко зна шта ће тај још насликати? И ту паша стаде  
опет да мисли о свом портрету и да га гледа очима безбројних људи  
и будућих поколења“;<sup>20</sup> замишљајући га изложеног не у Цариграду,  
већ у царској галерији у Бечу, дајући себи имагинарно име и титулу  
*feldmaršal Michael Latas von Castel Grab*. Мотив двојника представ-  
ља један од симболичких наговештаја коренског амбивитетa у  
читавом делу. По Омеровом мишљењу, овај портрет ће исправити  
неправду и биће тиха освета за понижење његовог оца, ражалова-

17 Исто, 137. Овај израз је близак мистичној метафори „шума симбола“ који води порек-  
ло од херметичких учења, преко Дантеа, до симболизма, посебно у Бодлеровој песми  
„Сагласја“.

18 У овом контексту, Еко у студији *Отворено дело* посебно истиче читаву традицију по-  
сматрања уметности као пророчког дара.

19 Иво Андрић, *Омер–паша Лаџас*, 138.

20 Исто, 138.

ног поручника и њега, бившег кадета личке регименте, представљајући идеал, а не стварност потурчењака Миће Латаса из Јање Горе. Пашу вређа Карасово поимање уметности, по коме уметник преображава стварност јер осећа да је улога модела у том стваралачком процесу прилично мала и поистовећена са приказивањем датог објекта. Омер посматра свој портрет и као интерпретатор, у функцији славе и дуга историји, али ипак осећа да му Карас не придаје дужно поштовање. С друге стране, Карас уводи амбигвитет у портрет, наравно, трудећи се да задржи донекле и спољашњи оквир ангажоване функције дела. Постепено се ствара амбигвитетни однос између Омер-пашине интроспекције и процеса настајања његовог портрета: „Тако су слика и паша седели један према другом, зањихани, изгубљени сваки у свом заносу, гледајући се и не видећи се, заборављајући потпуно један другог и себе сама, и време и место и свеколику стварност око себе.“<sup>21</sup> Међутим, постоји једна заједничка одлика и Карасовог и пашиног заноса. Наиме, обојица заборављају стварност – пашин конак, крваво гушење буне, османлијски систем власти, препуштајући се универзалном језику уметности. Обојица, међутим, ову заједничку одлику ипак поимају на различите начине. Позирајући за портрет, паша постаје потпуно друга особа, заборављајући своје тренутне обавезе смиривања буне, а с друге стране, у овом мотиву проналазимо потврду нашег интерпретативног става о лику Омер–паше Латаса као јединству супротности, као и апсолутног прихватања свих значења налазимо у самом његовом поимању портрета: „све, само преображено и измењено за вечност и за потомство.“<sup>22</sup>

Присутан је синхронизитет мотивације, тако да морамо узети у обзир паралелност различитих узрочно–последичних веза. С друге стране, често сукобљени узроци сераскеровог понашања могу имати исте последице. Паша посматра себе у одређеним тренуцима као коаутора, па чак и аутора свог портрета: „Рађаш се, поново настајеш, растеш, уживаш, патиш, болујеш, стариш; све само не умиреш него, напротив, биваш трајан у својој пролазности, готово вечан, тврд и стваран каквог те нико не зна, а какав си одувек потајно желео да будеш.“<sup>23</sup> У том контексту би се овај мотив могао посматрати кроз Екову тезу поимања односа између *intentio auctoris* и *intentio operis*: „Сад тек види да је ово његов природни положај, да је он, одувек и свему, својим умом, својом снагом и вољом, својим радом и свим

21 Исто, 140.

22 Исто, 141.

23 Исто, 141–142.

својим поступцима био само модел за тај портрет у будућности. Чудно!<sup>24</sup>

Прошлост и успомене из детињства и младости утичу на паши-не садашње поступке и одређују његову судбину. „Искрсава пред њим онај непознати, а прави живот Миће Латаса из Јање Горе, а то је и живот Омер–паше, силног и славног сераскера који се, ево слика онакав какав је морао да буде.“<sup>25</sup> У овој реченици Андрић је најексплицитније портретисао Омер–пашу Латаса кроз јединство супротности. Метафора „неразумљив путоказ“ је парафраза отворености и мотива у покрету. Оставља се двострука могућност поимања Омер–пашиног живота. Да ли је његов живот имао већ тада утврђену крајњу сврху? Такође, „тајанствено слово“ се може тумачити у контексту симболичког представљања мотива „са кључем“.

Привидни, чисто језички парадокси, приказују истину у пуном облику. Са аспекта имплицитне поетике можемо говорити о односу знака, значења и привидног парадокса: ако је порука у исто време и „речита“ и тајанствена, по којим критеријумима се поставља питање њене легитимности?

Уместо да разрешава, Андрић уводи нове односе значења. Није протумачен овај тајанствени знак који је одредио судбину Миће Латаса, већ је само приказана сугестија његовог значења. Блиску везу између Екових и Андрићевих поимања уметности чине перманентни амбигвитети у наративним техникама, који, по Ековом мишљењу, „у непрестаном одјекивању толиких смислова, одговарају једном дјелу селекције, али не бивају слагани ни елиминирани никаквом селекцијом“.<sup>26</sup> Андрић, такође, у портретисању Омер–паше Латаса прво даје једну категоричну, општу тврдњу, да би друга фаза ове тематске јединице била делимична или потпуна негација те тврдње, увођењем нових информација и односа мотива.<sup>27</sup> Трећа фаза представља привидно помирење прве две сентенције. С друге стране, Андрић оставља читаоцу слободу у опредељивању за једну од те две сентенције, али сугерише и трећу као најдоминантнију, неодређену у највишем облику. На тај начин, аутор ствара више амбигвитетних односа. У том смислу може се успоставити паралела између Мићових дечачких маштања о његовој будућој судбини и интроспекције у вези са Карасовим портретом који тек тада добија своје пуно значење. Овај наративни поступак, у духу Еко-

24 Исто, 142.

25 Исто, 142.

26 Умберто Еко, *Отворено гјело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965.

27 Еко анализира ове односе у поглављу „Теорија информације“, у студији *Отворено гело*.



ве теоријске мисли, може се поистоветити са појмом мултипликације плуралитета, многострукости егзистирања видова једног универзалног облика. У Андрићевом номинализму присутан је циклични однос структура. Структура А представља свет који Мићо жели да промени, дакле деструктуризацију и метаморфозу. После ове фазе, са онтолошког становишта прелази се на нихилизам („ништа више није имало имена“) и поново успостављање поретка („називање ствари њеним правим именом“), с тим што А (име) у процесу самог стварања постаје А<sub>1</sub> дакле, задржава одлике и структуре и њене одсутности, као и преображаја.

Карасова реакција на тренутак пашиног афективног узвика који је прекинуо портретисање може се објаснити Ековим поимањем односа *intentio auctoris* и *intentio operis*, у којима се анализира аспект мењања првобитне намере аутора због саме природе дела. „Реч је била упућена и наврелим успоменама, јасним и тамним, и подмуклом дивљању рођеног срца, и искуцавању металних сати, можда најмање сликару пред којим је седео, којег је био заборавио“.<sup>28</sup> Наиме, оштри и љутити удар кичице представља Карасов немоћни гнев, одговор на сва понижења и иронију сопственог положаја. Карас је овај пашин узвик протумачио као директни напад на његову уметност, тако да и амбигвитети тумачења реакција ликова утичу на расплете епизода. Такође, присутан је и синхронизитет равноправних значења ове привидно денотативне наредбе. Управо о овој врсти аспеката Умберто Еко говори у поглављу „Анализа поетског језика“ студије *Ошворено дело*, где се посматра „поверљив“ однос између симбола и његовог денотатума. Еко истиче да се „у једној простој реченици остварује конвергенција суме прошлих искустава која објашњава актуелно искуство“.<sup>29</sup> Он такође објашњава однос између значења једног термина и психолошке реакције „примаоца“ као прагматичког аспекта значења. Семантички аспект бави се односом денотације између симбола и референта, док синтаксички аспект анализира унутарњу организацију различитих термина у комуникативном низу.

Међутим, у директном заповедном начину крије се мноштво амбигвитетних значења, међусобно синхронизитетних и супротстављених. Омер–паша је послат у Босну да би затворио зачарани круг своје судбине и тиме апсурдно био принуђен да још једном потврди

<sup>28</sup> Исто, 164.

<sup>29</sup> Ова Екова теза настала је под разнородним утицајима: Johan Dewey, *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.; T. G. Ogden, I. A. Richard, *The meaning of meaning*, London, 1923.

смисао свог животног пута, славе и моћи. Када је победио све своје противнике, настала је најтежа борба против себе. Настаје кулминација борбе против својих страсти, али и против пролазности, жудње за очувањем моћи, али и страх од смрти. На тај начин, паша прекида и стварање свог идеалног лика, који би га оваплотио у вечности, желећи да прекине најтежу агонију. У том тренутку, он не види смисао живота и света. У једној реченици, у објашњењу једног привидно надмоћног, безобзирног, али суштински немоћног узвика, вапаја, сажета је сва борба и патња Омер–паше Латаса.

Паралелно са пашином драмом, наступа и Карасова реакција:

„Карас се тргнуо као од грубог ударца. Избачен нагло из заноса у ком је хватао вијуге линија и тонове боја своје моделу, он је плануо, у себи, готовим одговором: ако је теби доста, слепа турска чордо, доста је, вала, и мени, и тебе и сликања, и овог света и свега у њему. Доста!“<sup>30</sup>

Андрић је на тај начин имплицитно приказао сегменте ауто-поетике у Карасовом стваралачком процесу. Овај Карасов поступак се може анализирати у неколико димензија. У току стваралачког процеса, аутор свесно, али ипак непредвидљиво у односу на прву замисао, уноси нова значења која могу наизглед деловати као да не припадају овој тематској целини. Такође, она представљају суштинске одлика дела. Мора се имати у виду однос различитих сентенција одређених мотива, као и њихов преображај и функција у зависности од унутрашњег контекста. Сугестија отворености дела може бити и прерушена у препознатљивије мотиве. Док у почетној, општој слици, уређеност заповедања Османлија представља најјаче оружје у величању њихове власти, у другој сентенцији та особина само је „гломазна и застарела ношња“.<sup>31</sup> Чоја Омер–паше Латаса је симбол његове моћи и статуса и представља типолошку и „ангажовану“ функцију портрета. С друге стране, Карасова „завршна“ линија представља апсолутну негацију ове једнозначности, а самим тим и тежњу ка отворености значења и рађања нове уметности.<sup>32</sup>

Карактеролошке црте су у почетку приказане једносмерно, да би даље кренуле у интерферентне односе. Доминантна одлика овог мотива је динамичност, тензија, дакле, Карасова непрестана,

30 Исто, 164.

31 Исто, 166.

32 Умберто Еко се посебно бавио односима двојности стилских фигура у студијама – прилозима за енциклопедију „Еинауди“, „Симбол“, „Метафора“, „Код“, Народна књига, Београд, 2004, библиотека „Појмовник“.

немоћна борба са величином османлијских моћника. Таквом нарративном стратегијом, Андрић постиже ефекат вишеслојности мотива. Следи још једно запажање о Карасовој уметности које прераста у опозицију, али и кореспондирајући са појмовима парадокса и неодређености:

„Јер кад год се тако, већ после краћег посматрања створи у њему готова слика предмета, лика или предела, привидно завршена, до краја изражена, речита и жива, тако да и не осећа више потребу да на њој ради, то значи да се преварио и залутао, да је сваки покушај да ту слику пренесе на платно унапред осуђен као узалудан и да неће бити остварен.“<sup>33</sup>

У том смислу се поставља питање: да ли дело уопште може бити завршено и до краја изражено само улогом аутора? На то питање Андрић даје имплицитан одговор у другом делу Карасове интроспекције стваралачког процеса:

„Напротив, кад неки објекат остави у њему дубок али неодређен утисак, непотпун и недовршен, нему слику која тражи још доста рада да би тек после тога оживела на платну, тада има наде да ће од тога посла нешто и бити и да ће, можда настати сликарско дело, видљиво и разумљиво и за све остале људе.“<sup>34</sup>

Синхронизитет разноврсних перспектива у највећој мери представља једну од основних нарративних техника портретисања у роману *Омер-паша Лаџас*. Андрић ствара обрт, претходно поменута врста контраста која ствара амбигвитетне односе. Настаје немогућност стварања, привидно парадоксално, због продирања у саму суштину тог лика – „до дна, до сржи и порекла“. Андрић уобличава мотив Карасове немогућности довршавања и обликовања дела, што представља циклични процес и ауторову нарративну игру. Другим речима, описом Карасове недоречености, Андрић потпуно довршава Карасово дело.<sup>35</sup> Андрићева, као и Карасова недовршеност, представљају коренски парадокс – истовремену слику њихове моћи и немоћи; слику моћи, јер су наслутили Неизрецивост, а немоћи – јер нису уобличили ни мање савршена дела због нужности њихове амбигвитетне природе.

33 Иво Андрић, *Омер – паша Лаџас*, 166 – 167.

34 Исто, 167.

35 У овој нарративној техници Андрић и Еко су истомишљеници. Наиме, отворено дело је привидан парадокс (у италијанском језику, реч опера значи довршеност, устаљеност правила, канон, *poetica techne* у ужем смислу, одређеност значења, хармоније, облик, док атрибут отворености значи слободу интерпретације и коауторства). Реч је о синхронизитету, систему супротности, епистемолошкој метафори.

Присутно је и објашњење привидног парадокса у истицању да сама поетика отворености не мора нужно значити естетски квалитет. На тај начин се успоставља дистинкција између недовршеног и отвореног дела: „Чудна је та његова способност муњевитог а привидног стварања и превременог остваривања, чудна и неприродна, а штетна и кобна по његов живот и рад. То нису рађања, него побачаји“.<sup>36</sup> С друге стране, у овом одломку се поставља и питање немоћи „језика“ и рушења његове логике која је у самој суштини његовог бића, а која се остварује у уметности. Тако је и смисао Карасове уметности управо у растрзаности између отворености значења, пашине идеалне слике и недовршености дела.

### ***Карасово виђење идеала лепоте у лику Саида-хануме***

Док је портрет Омер-паше Латаса постао „отворен“ путем негације ангазоване уметности и наговештаја суштине у амбигвиту, у Карасовом виђењу идеала лепоте Саида-хануме остварена је отвореност значења кроз ларпурлартистичку мистичност. Прича о Карасовој занесености и илузији, која се претвара у потпуни слом, достиже кулминацију у односу са Саида-ханумом.

Карас приповеда Саида-хануми о галеријама слика у италијанским градовима, сликарима, вајарима и музици, парковима, грађевинама и улицама. Овај мотив представља експлицитан пример синхронизитета контраста као средства опализације и опалесценције у отворености значења: „И два тако супротна стања трајала су код њега упоредо, разапињала га, и притискивала као невидљив и само њему знан терет. Што је више стрепио и мучио се у себи, то је више осећао потребу да живо и сликовито прича. И обрнуто“.<sup>37</sup> Дакле, узрок и последица теку упоредо и управо због тога не можемо говорити о њиховој линеарности. Уједно, ово приповедање је и у функцији наговештаја Карасове љубавне драме, која представља за њега и прави рај и највећу муку његовог живота.

Дело се остварује у непрестаном преображају својих значења. Апсолутни принцип полифоније *intentio operis* присутан је у следећем одломку: „На крају свега, цео тај јадни и занимљиви уметник ишчезне као дим, на време и без трага, а иза њега остане оно што за целу породицу има трајну вредност – драгоцено, уметничко дело, раскошна и заиста репрезентативна слика домаћице или њене ћерке.“<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Иво Андрић, *Омер-паша Латас*, 167.

<sup>37</sup> Исто, 170.

<sup>38</sup> Исто, 172.

После потпуног стапања модела, сликара и дела, наступа прво остваривање потпуне илузије, а онда и коначан слом. Таквим наглим прелазима односа према уметности може се посматрати однос завршености и отворености дела. Из занесености чарима жена, чију лепоту треба да овековечи, по завршетку дела Карас доживљава одбијање, а уједно и срамоту која се испољава у господском гневу и презиру према њему. Карасово промишљање о лепоти представља уједно и наслућивања многострукости природе уметности. Такође, треба посебно истаћи да Андрићев однос према отворености дела у *Омер-џаши Лайласу* проистиче из основе односа према Апсолуту лепоте:

„Тајна, неухватљива, раскошна лепота жене, коју би требало насликати (...) Лепота, највећа од свих варки човекових: ако је не узмеш – нема је, ако покушаш да је узмеш – престаје да постоји. И не знаш да ли то она привлачи нас својом снагом или је снага која извире из нас и ломи се, као вода о камен, тамо где сретне лепоту.“<sup>39</sup>

Уметник не може да потпуно прикаже лепоту, на тај начин је ограничавајући, него само да наслути њену неухватљивост, тумачећи је читаоцу, слушаоцу или посматрачу. У тој мисли је и садржана суштина парадокса између отворености дела и одређивања граница тумачења. Андрић прво приповеда о моделу и утиску, па тек онда о стваралачком поступку. Такође, прво је приказана Карасова заслепљеност мистериозном лепотом Саида-хануме, па тек онда долази тематска целина у којој се детаљније описује њена судбина. Радикални амбивитет је такође једна од доминантних особина овог мистичног портрета. Ова одлика се испољава и у дијалозима Караса и Саида-хануме. „Недостојни“ Карас прича о вечним темама у уметности, док „божанска“, величанствена Саида-ханума говори о стварима из свакодневног живота, људској несавршености и наказним странама људских поступака. У тренутку када долази до почетка њиховог зближавања, она му приповеда о једином проналажењу среће у музици, својим студијама и очевој смрти. Он пружа руке ка њој у „старој“ страсти, у жељи ка потпуном спајању. Међутим, долази до потпуног раскола. Њен кратки уздах, изненађеност и згранутост делују више понижавајуће на Караса од саме увређености. Овим уздахом је потпуно запечаћена судбина Карасовог рада и његовог даљег боравка у Босни. Он постаје само „сенка од човека“, настављајући да слуша Саида-ханумина сећања. Њена дубока бора тамних тренутака је пре Кара-

<sup>39</sup> Исто, 175.

совог неуспелог покушаја била једини знак њихове дистанце, сада представља једини знак њихове присности. „Загледан у ту бору, као да чита, заборављајући себе, Карас је ћутке настојао да у мислима испуни и објасни шта је малочас слушао и **да наслути и погоди оно што уопште није речено**“.<sup>40</sup> Лик Саида–хануме спознаје се у поглављу „Саида и Карас“ једино из Карасовог доживљаја. Међутим, управо та сужена перспектива посматрања доприноси полифонији значења. Наиме, читалац, слутећи и објашњавајући опште напомене Саидиних сећања, на тај начин допуњује ауторова „места неодређености“ и отворености, помоћу Карасовог субјективног доживљаја спознаје принцип субјективне општости. Андрић експлицитно наводи ову наративну стратегију. Карас, као и читалац, треба да наслути Саидине неизговорене речи које чине суштину њене егзистенције. Тако сама отвореност постаје доминантни мотив. „А мало затим жена је настављала своје причање. Тако се пред њим развијао кратки и до бесмисла искидани живот Саида–ханумин“.<sup>41</sup> Андрић у једној општој констатацији даје суштину Саида–хануминог живота. Суштина је у томе да се „одреди“ и сугерише читаоцу сама немогућност проналажења кохерентних принципа и узрока Саида–хануминог поимања света, али управо **процес тражења** представља суштину ових мотива.

Контраст са Саидиним бесом чини Карасов доживљај њене лепоте, у којој, у тренутку највеће жалости, види античку менаду са мраморних рељефа у Риму. Овај однос појачава гротескност, а у исто време симболише осуду уметности као варке, ларпурлартистичку хладноћу према реалности, трагици и апсурду света. Док је Саида опхрвана болом, Карас жели да наслика њен најлепши портрет, по узору на античку уметност. Уметник види у свету једино пуку обману. Контраст са њеним „будућим портретом“ чини приповедачев портрет Саиде:

„Црвени, неправилни печати искочили по финој кожи, велике очи побелеле као слепе, њена дивна уста, набубрела као у породиље, црвена и отекла као да су је тукли по њима, изнакажена, али то тако да уливају страх и поштовање. Заиста се то није могло сликати“.<sup>42</sup>

Немогућност преношења њеног бола у уметничко дело добија и друго значење. Док Карас види неизрециву лепоту, приповедач слика трагичну гротескност која се не може исказати уметношћу, већ се само наговештава путем тог контраста. У мотиву Карасове

<sup>40</sup> Исто, 180. Подвукао Д. Ж.

<sup>41</sup> Исто, 181.

<sup>42</sup> Исто, 255.

уметности, Иво Андрић имплицитно анализира мноштво различитих поетика које могу бити и противречне. На тај начин се постиже објективност тоталитета поимања уметности кроз полифонију и амбигвитет. Чак и у том аспекту, Андрић тежи ка отворености поимања природе уметности, посматрајући их у апсолутно равноправним односима.

### Закључак

На основу претходних излагања можемо закључити да у односу према стваралачком процесу постоје следеће имплицитне блискости између Андрићевих аутопоетичких ставова и Екових доминантних принципа отвореног дела:

1. универзалност и свеобухватност дела постижу се отвореношћу значења;
2. динамичност отвореног дела проистиче из амбигвитетне природе уметности;
3. истовременост деловања контрадикторних значења;
4. Карасов лов на немирне линије може се објаснити Ековим појмом дела у покрету.

Андрић и Еко на сличан начин схватају драму стварања, субјективизам стваралачког процеса, после кога следи фаза „објективног“ сагледавања дела, односно истовремене улоге посматрача, уживаоца и читаоца које поседује аутор, уметничког надахнућа, као и уметности која се опире линеарности и логици језика. Интерпретирајући Карасове односе према уметности, анализирали смо аспекте Андрићеве имплицитне поетике. У овим примерима истовремено смо нагласили флексибилност и свеобухватност Екове теорије отвореног дела као стваралачког програма и као интерпретативног метода.

У роману *Омер-паша Латас* одиграва се мноштво драма замршених људских судбина. С друге стране, роман остаје „отворен“, доприносећи комплексности и интерференцији тематско-мотивског слоја. Занос, надахнуће и вештина, однос садржаја и форме, боја и тонова – остају недоречени. Као и читав роман, и литерарни портрет, као и сликарски портрет Омер-паше Латаса, остају свесно „недовршени“, јер тек тада после пашиног узвика Карас осећа потребу за „целовитошћу“. Као што је Карас у Андрићевом роману насликао, овековечио Омер-пашу, тако је и Андрић оставио свој роман „отвореним“, што представља један од доминантних поступака саме поетике отвореног дела. Андрић у овим тематским целинама износи многе аспекте схватања умет-

ности, који су међусобно различити, али и равноправни. Карасово виђење представља и поетику белина и сугестију значења. Уметник жели да „обузда“ природу у уметничком преображају, а дело може и независно од његових првобитних интенција постати универзум значења.

Dušan Živković

**THE RELATION BETWEEN KARAS' PORTRAITS IN THE  
NOVEL *OMER-PASHA LATAS* BY IVO ANDRIĆ AND THE  
UMBERTO ECO'S THEORY OF THE „OPEN WORK“**

Summary

What is being examined in this work is the openness of meaning in the novel named *Omer-pasha Latas* by Ivo Andrić, particularly in the motifs of Karas' art. According to the views of Eco and Andrić, art is universal, and what differentiate one kind of art from another are only the means of expression. In this syncretism, an artist and interpretator become associates in the realisation of the *intentio operis* principle (which entails the tendency of the work itself towards the universum of meanings). The drama of the creation of an open work is showing through the portraits and sketches of Karas.