

РАЗВОЈ ПОЕТИКЕ
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ
ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ
КОД СРБА

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

S C I E N T I F I C M E E T I N G S

Book CXCIII

DEPARTMENT OF LANGUAGE AND LITERATURE

Book 32

DEVELOPMENT OF
POETICS IN SERBIAN LITERATURE

SERBIAN LITERARY THEORY

Proceedings of the Round Table

”Development of Poetics in Serbian Literature – Serbian Literary Theory”,
held at the SASA, organized by the Committee for the Study
of the History of Literature on November 4, 2019

Accepted at the third online meeting of the Department of Language
and Literature, held on 23 June 2020, on the basis of reviews from
Academician *Nada Milošević-Dorđević* and
Corresponding Member *Slobodan Grubačić*

E d i t o r
Academician
ZLATA BOJOVIĆ

B E L G R A D E 2 0 2 0

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

НАУЧНИ СКУПОВИ
Књига СХСIII

ОДЕЉЕЊЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Књига 32

РАЗВОЈ ПОЕТИКЕ
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ
КОД СРБА

Зборник радова са Округлог стола
„Развој поетике српске књижевности – Теорија књижевности код Срба”,
одржаног у САНУ у организацији Одбора за проучавање
историје књижевности 4. новембра 2019. године

Примљено на III скупу Одељења језика и књижевности,
одржаном електронским путем 23. јуна 2020. године, на основу рецензија
академика *Наде Милошевић-Ђорђевић*
и дописног члана *Слободана Грубачића*

У р е д н и к
академик
ЗЛАТА БОЈОВИЋ

БЕОГРАД 2020

Издаје
Српска академија наука и уметности
Кнеза Михаила 35, Београд

Технички уредник
Никола Стевановић

Лектор
Тања Рончевић

Коректор
Рајка Павловић

Тираж: 300 примерака

ISBN 978-86-7025-873-0

Штампа
Colorgrafx, Београд

© Српска академија наука и уметности 2020

САДРЖАЈ

Љиљана Јухас-Георгиевска <i>Прозни жанрови старије српске књижевности</i>	7
Ljiljana Juhas-Georgievska <i>The Prose Genres of Old Serbian Literature</i>	21
Ирена Шпадијер <i>Поетички ставови српских средњовековних писаца</i>	23
Irena Špadijer <i>Poetic Standpoints of Old Serbian Writers</i>	31
Мирјана Д. Стефановић <i>Апорије периодизације књижевности</i>	33
Mirjana D. Stefanović <i>Aporien der Periodisierung der Literatur</i>	39
Михајло Пантић <i>Нацрт за историју српских ђесничких ђоеђика</i>	41
Mihajlo Pantić <i>An Outline of the History of the Poetics of Serbian Poetry</i>	51
Никола Грдинић <i>Теорија уметности код Срба – методолошка ђиђања</i>	53
Nikola Grdinić <i>Theory of Art in Serbia – Methodological Issues</i>	68
Тања Поповић <i>Источни канон, Slavia orthodoxa и српска књижевност новој доба</i>	69
Tanja Popović <i>The Eastern Canon, Slavia Orthodoxa and Serbian Modern Literature</i>	80
Зорица Несторовић <i>Однос античке и народне књижевности у ђоеђикама стилских ђраваца српске књижевности XIX века</i>	81
Zorica Nestorović <i>The Relationship Between Ancient and Folk Literature in the Poetics of the Style Directions of Nineteenth-Century Serbian Literature</i>	92
Ненад Николић <i>Фигура ђесника код Бранка Радичевића и ђоеђика српској романтизми</i>	93
Nenad Nikolić <i>Branko Radićević's Representations of Poet and the Poetics of Serbian Romanticism</i>	105
Душан Иванић <i>Почеци књижевнокритичке мисли о ђриђовијеђи у српској књижевности</i>	107
Dušan Ivanić <i>The Beginnings of Literary Criticism of the Short Story in Serbian Literature</i>	113

Драгана Б. Вукићевић <i>Реализам и реализми – њромена метаоквира у књижевноисторијском разумевању реализма</i>	115
Dragana B. Vukićević <i>Realism and Realisms – the Change of a Meta-Framework for the Literary-Historical Understanding of Realism</i>	127
Јован Делић <i>Поетика српске модерне и њени рефлекси у савременом српском њјесништву</i>	129
Jovan Delić <i>Poetics of the Serbian Modern and its Reflexes in Contemporary Serbian Poetry</i>	145
Славко Гордић <i>Поетичка усмерења српског њјесништва на размеђу XX и XXI века</i>	147
Slavko Gordić <i>Poetic Tendencies of Serbian Poetry at the Turn of the 21st Century</i>	155
Марко Недић <i>Поетика социјалистичког естетизма? Генеза и рецејција</i>	157
Marko Nedić <i>Poetics of Socialist Aestheticism? Genesis and Reception</i>	170
Снежана Милосављевић Милић <i>Савремене књижевнотеоријске ѡпарадигме и њихови рефлекси у ѡпоетици српске књижевности</i>	171
Snežana Milosavljević Milić <i>Contemporary Literary Theoretical Paradigms and Their Reflexes in the Poetics of Serbian Literature</i>	180
Радивоје Микић <i>Морфолошки аспекти романа у савременој српској књижевности</i>	183
Radivoje Mikić <i>Morphological Aspects of the Novel in Contemporary Serbian Literature</i>	196
Предраг Петровић <i>Авангарда као ѡпоетика ѡревновања ѡрадиције</i>	197
Predrag Petrović <i>Avant-Garde as the Poetics of a New Evaluation of Tradition</i>	208
Младенко Саџак <i>Иманентне ѡпоетике у роману Омерпаша Латас Иве Андрића</i>	209
Mladenko Sadžak <i>Immanent Poetics in the Novel Omerpaša Latas by Ivo Andrić</i>	222

ПРОЗНИ ЖАНРОВИ СТАРЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

ЉИЉАНА ЈУХАС-ГЕОРГИЕВСКА*

С а ж е т а к. – Пошто представи све прозне жанрове старе српске књижевности, аутор рада своју пажњу посвећује једном од најзначајнијих међу њима – житију. Прати развој тога жанра у првом веку његовог постојања (XIII – сам почетак XIV века). Полази од најстаријег дела, *Житија Свештої Симеона* од Светог Саве, које је написано око 1208. и представља интегрални део *Синуденичкої типики*. Мада ово дело формацијски (у саставу је типика) припада *кѣиѣиѣорским житијима*, оно својим обимом, видовима приступа јунаку, надилази уобичајене моделе и донекле се приближава развијеним житијима.

Житије Свештої Симеона од Стефана Првовенчаног (настало између 1208. и 1216) у раду се посматра у светлости житијног типа коме припада – *развијено (ојсежно) житије*. Пратећи даљи развој жанра, аутор рада се зауставља на *Житију Свештої Саве* од Доментијана (завршено 1242/43. или 1253/54. године). Приказује његове особености; одређује његову типолошку припадност (житије црквеног поглавара). Говорећи о житијним делима Теодосија Хиландарца (стварао крајем XIII и почетком XIV века), Љ. Јухас-Георгиевска указује да он прибегава другачијим поетичким решењима од Доментијана. Превасходно приповедач, у свом *Житију Свештої Саве* значајно смањује учешће поетско-реторских садржаја. У раду се назначавало да је *Житије Свештої Петра Коришкої* од овог писца прво *житије јусѣињака* у српској литератури.

Кључне речи: стара српска књижевност, проза, жанр, типологија жанрова, микро-жанрови, XIII и почетак XIV века

Стара српска књижевност представља целовити систем; током свог петовековног трајања развила је низ књижевних жанрова са препознатљивим обележјима. Први књижевници, Свети Сава и Стефан Првовенчани заслужни су за утемељивање неких од најзначајнијих књижевних жанрова

* Филолошки факултет, Београд, Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, и-мејл: ljiljanageorgievaska@yahoo.com

ИМАНЕНТНЕ ПОЕТИКЕ У РОМАНУ ОМЕРПАША ЛАТАС ИВЕ АНДРИЋА

МЛАДЕНКО САЦАК*

С а ж е т а к. – У наведеном роману постоји читав низ ликова који су носиоци одређених (разликовних) поетика: сликар Карас, сераскер Омерпаша, конзул Атанацковић, Мухсин ефендија, поједини официри муртад-табора... Они истовремено покрећу основна питања о књижевно-умјетничком стваралаштву: о односу друштва (и мецената) према умјетницима, о односу умјетности / умјетника спрам стварности, о настанку и трајању умјетничког дјела, о његовим функцијама, о истини и лажи (у књижевности и у животу) и сл.

Кључне ријечи: иманентне поетике, поступци књижевног стварања, плурализам, релативизам

Дјела Иве Андрића изразито често и функционално садрже иманентнопоетичке ставове и исказе¹; присутни понекад у виду алузија и расутих дијелова (као нпр. у модерној басни *Аска и вук*), или самосталних „поетолошких дигресија“² (као у роману *Проклећа авлија*), или, пак, у виду цјеловитих и заокружених разматрања о умјетности уопште (нпр. у приповиједи *Мост на Жейи*), они свједоче о његовој сталној запитаности о начелима и начинима књижевног стваралаштва, али и о једној високо изграђеној поетолошкој свијести.

Иманентне (унутрашње или садржане) поетологеме у роману *Омерпаша Латас* обухватају нека од основних поетичких питања: о видљивом и невидљивом у свијету и човјеку, о узроцима и начинима причања, о функ-

* Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, и-мејл: mladenko.sadzak@ff.unibl.org

¹ Иманентна поетика прецизније се дефинише као „примењена вештина израде књижевног дела“, тј. као „апликативна теорија књижевности“. Она се може исказивати експлицитно, тј. може се налазити у текстовима у виду јасно исказаних поетолошких теза (или начела), а може бити присутна и имплицитно, у организацији самог текста. Видјети у: Новица Петковић, *Проучавање иманентне поетике: предмет и сврха*, у зборнику *Поетика српске књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1988, стр. 3.

² Ово је синтагма Виктора Жмегача у тексту *Проблематика „иманентне поетике“*, у нав. зборнику *Поетика српске књижевности*, стр. 20.

цијама приче и причања, о односу умјетности спрам стварности, о законима настанка и трајања (народне) приче и пјесме, о истини и лажи у књижевности, и сл.

Крајња намјера у овом раду биће издвајање оних иманентнопоетичких ставова који су примарни у моделовању романа *Омерџаша Лаџас*, тј. оних који се потврђују у његовој имплицитној поетици, који кореспондирају са његовом унутрашњом „граматиком“, „техником“ и правилима помоћу којих је изграђен.³

О ПРИЧАМА И ПРИЧАЊИМА

Поетолошко разматрање о причама и причању, тако често у књижевности а посебно код Андрића (сјетимо се његовог манифестног говора приликом добијања Нобелове награде: „На хиљаду разних језика, у најразноличнијим условима живота, из века у век... испреда се прича о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима...“), почиње са причама о муртад-табору које у Босну и Сарајево стижу још прије Омерпаше и његове војске:

„То је била ружна и мрачна прича о стварности која није била лепа ни светла. А као што већ бива, прича је, потхрањивана страхом и мржњом, непрестано расла. У бескрајним препричавањима и сашаптавањима свака је у њу уткивао понешто од своје личне муке и мржње, и оговарајући и грдећи непознате људе, светио се животу за сва зла која му је нанео и добра која неће никако да донесе. Тако је прича о мрском табору бивала све црња, примајући у себе све ружно и тешко што се о животу и људима могло помислити и казати.“⁴

Ови искази – о узроцима и функцијама причања, о нарастању приче („свуда присутна а невидљива као вода понорница“), о односу приче, причалаца и стварности, варијантно ће се понављати и у каснијим дијеловима романа, нпр. у поглављу „У вечерњим часовима“, када слушамо маштовите приче Сарајлија о *Денетића конацима* у које се уселио сераскер са харемом, послугом и пратњом: „Машта почиње да ради, стварност јој пружа храну, шапат је распаљује, а страх подржава и шири оно што машта ствара. Иду приче тако опширне и богате појединошћима као да су давно некад смишљене, па дуго лежале негде затурене, и сад пуштене у народ.“ (58) Слично је и у

³ У ствари, свако књижевноумјетничко дјело има своју имплицитну поетику: „То је скуп свих препознатљивих, издвојивих средстава и поступака помоћу којих се књижевни текст организује управо као књижевни, а не некњижевни.“ (*Поетика српске књижевности*, стр. 10-11).

⁴ Иво Андрић, *Омерџаша Лаџас*, Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 15. Сарајево: Удружени издавачи, 1981, стр. 39. Напомена: сви каснији наводи из овог романа наводиће се према овом издању и означаваће се само бројем странице (у загради иза цитата).

поглављу *После*, у ком се описује чаршија након трагичног завршетка љубави Костакеа Ненишанеа према Анђи, „дјевојци са Бистрика“: „Од Костаћеве јадне драме са непознатом девојком сваки је сад кројио себи причу по својој мери и према својим потребама и ћудима.“ (226)

НАРОДНА ПРИЧАЊА

Послије Анђине и Костаћеве смрти, као у уџбенику из народне књижевности, слиједе записи о тим причама и о једној пјесми о Костаћу: о њиховом животу („расту и гранању“), о садржајима и мотивима, причаоцима, начинима пјевања, варијантама и преносиоцима (то су били „путници и доколичари“), о бесједама црквених представника, о дјечијим играма које опонашају несретни пар... Завршеци свих тих дешавања такође привлаче поетолошку пажњу: на једној страни званичне власти заташкавају случај о Костакеу (и „хоће и попови су одбацили ту тему као исцеђен лимун“), а на другој приче настављају своје трајање: „Само у народу, тамо дубоко, међу ситним светом, по затвореним и глувим кућама, нарочито међу женама, живела је и трајала прича о Костаћу и девојци, и ту ће, како по свему изгледа, доживљавати даље и све нове преображаје, и, мењајући облик, трајати ко зна докле.“ (253)

Изван, или боље рећи: изнад тих свјетова и подјела налази се наратор и једна рефлексивна о његовој земљи: „Чудновато како је свакој души у Босни драга страшна прича, утолико дража и ближа што истински живот у човеку мање радости и забаве пружа.“ (248)

ОДНОС ИЗМЕЂУ УМЈЕТНОСТИ И СТВАРНОСТИ

Иманентна поетика, осим експлицитне и имплицитне појавности, може постојати и као потенцијална (или виртуелна); тада она није отворено изречена нити се подразумева у организацији самог текста, већ постоји као латентна, евентуално могућа поетика, у виду поетичких одређења која су прикривена и која на неки начин траже своје проналажење и тумачење. Она подразумева активне читаоце, који имају и намјере и умијећа да их пронађу и успостављају; без њих она, у ствари, и даље постоји само као могућност.

Тако се прича о лудом Осману, који трчи за осмјехом једне Вишеграђанке, може посматрати управо као потенцијална поетологема – о вјечној човјековој тежњи за љепотом, или као напор умјетника да досегне савршенство. Не зна се шта он заправо жели: да ли да само још једном види тај осмјех, или да ту девојку, која је за њега појам љепоте, пренесе у стварност, да је додирне, стигне, па чак и узме за себе? То се не зна, али се зна да су све те тежње и жеље недостижне и неоствариве.

На исти начин може се успоставити паралела и са Костакеовим трачањем за „дјевојком са Бистрика“, а потом, на крају тог низа, и са Карасовим

суновратом, када он, док портретише Саида хануму – савршену женску љепоту – пожели да је помилује руком, да је додирне и преведе / претвори у стварност, и тако отјелотворену веже уза се / за себе.

Та илузија, о могућности опредмећења љепоте (као такве), о досезању савршенства (или идеала), па и о жељи поистовјећења умјетника са предметом свог стваралаштва, понајбоље се види у дигресији о старим и сталним заблудама сликара Вјекослава Караса:

„Са сваким потезом четкице ствара се и јача невидљиво танка али снажна, чудна и присна веза између њега и његовог модела, а са њом расте његова илузија, заводи га и залуђује. Као под дејством неке дроге... Сликара заборавља све што јесте, а оно што није и што не може бити све јасније види... Она постоји и дише само због њега... Остварује се неостварљиво чудо: жена, сликар и слика коју ради – бивају једно. А све је то он, и све је његово.

Са последњим потезом, понекад и пре њега, илузија је потпуна. И обично ту негде наступа и њен нагли и коначни слом, и све оно страшно и стидно што затим долази. Безумни покушај да узме оно што му се пружа, неизбежни судар са стварношћу, а затим: скандал, свемоћни господски гнев и презир, сликарево нагло отрешњење и бежање од исцерееног лица стварности...“ (166-167).

Овдје се отвара и питање односа умјетности и стварности, али и оне сталне дихотомије између идеализма и реализма. Наиме, последице Костаћеве смрти, Карас долази да портретише Саида-хануму; она, међутим, избежљива због трагедије која се десила, невољна и иначе због својих животних удеса, без икаквих илузија о тзв. успјесима у животу и о људској срећи, кад види Караса, проговора и о њему и о умјетницима: „Тај још ништа не зна! Дабогме! Па шта ви знате? Ништа! Господа уметници на својим висинама мрљају и брљају, а и не гледају шта се доле на земљи дешава, међу јадним обичним људима.“ (242).

У тим тренуцима Карас, вјечити идеалиста, запажа управо оно што нико не види, и што тада нико не би ни помишљао да гледа – велику љепоту Саида-хануме: „Он је у жени која је вихорила ту испред њега видео једну од античких *менада* које је прецртавао са мраморних рељефа у Риму и – дивио се како је сличност потпуна и савршена.“ (245)

И управо је овај детаљ потврда онога што Саида ханума говори: умјетници попут њега, романтични идеалисти, не припадају овом свијету, него живе у неком свом, унутрашњем простору, који је у супротности са стварним и јадним животом.

Када јој у тој љутњи Карас предложи да је слика, не би ли је тако умирио, она – јер је за њу реалност много важнија од умјетности – још гласније протестује: „Шта, шта хоћете? Крв се пролива улицама, а ви, као да је то

вода, као да су помије, хоћете да мутите и размазујете ваше боје... Имате ли ви разума, кад већ немате срца? И кога да сликате? Човеку дође да пљуне на све слике овога света, а он... ах!“ (246)

У цијелој овој епизоди отвара се низ поетологема – о односу умјетности и стварности (са сталном дилемом: да ли је она изван или изнад ње), о умјетности као излазу / бијегу / склоништу од животних проблема, о положају умјетника у свијету, о несхваћању умјетника, о меценама и сл.

Нешто касније, ову тезу о немогућности преношења / трансформације естетичких предмета из сфере умјетности у свијет стварности, разрадиће и сâм наратор у једној универзалији о љепоти:

„Лепота. Тајна, неухватљива, раскошна лепота жене, коју би требало насликати. Срећан онај коме то пође за руком, а још срећнији који у тој слици уме да види оно што је, а не звезде и облаке и луде, опасне обмане! Лепота, највећа од свих варки човекових: ако је не узмеш – нема је, ако покушаш да је узмеш – престаје да постоји.“⁵ (169)

ФУНКЦИЈЕ УМЈЕТНИЧКОГ ДЈЕЛА

Расправе и искази о функцијама умјетничког дјела, једним од најважнијих питања поетике, могу се разврстати у типолошке групе које су од најранијих почетака говорења о техникама и начинима писања присутне у историји умјетности и књижевности – да дјело треба да поучи, забави, васпита, служи народу, поретку, да искаже оно што се не смије јавно, да запамти историју итд.

Тако већ на почетку народних прича о муртад-табору сазнајемо да оне настају и као освета за невољну стварност: „То је била ружна и мрачна прича о стварности која није била лепа ни светла. А као што већ бива, прича је, потхрањивана страхом и мржњом, непрестано расла. У бескрајним препричавањима и сашаптавањима свака је у њу уткивао понешто од своје личне муке и мржње, и оговарајући и грдећи непознате људе, светио се животу за сва зла која му је нанео и добра која неће никако да донесе. Тако је прича о мрском табору бивала све црња, примајући у себе све ружно и тешко што се о животу и људима могло помислити и казати.“ (39)

О причању као освети за страх и за биједу живљења сазнаје се у дијелу романа у којем се описује како Сарајлије и становници Омерпашиног конака гледају једни на друге; наратор, укрштајући двије супротне стране и ства-

⁵ Андрићев однос према народној књижевности, о чему у нашој књижевној критици постоји немало радова, видљив је и овдје – наведени цитат могао би да служи као епилог приче *Дјевојка бржа од коња* (Вук С. Караџић, *Српске народне приповијетке*. Беч, 1853, 130–132).

рајући нијеме напетости и сукобе, који граниче са драмом / трагиком, говори и о томе како и зашто настају приче: „Сераскероци људи све су више груби и нестрпљиви, а домаћи свет, огорчен и празноверан, уплашен ратом и мучен оскудицом, свети се оговарањем, измишљањем и шапутањем, и тако још додаје своје луде приче и мрачна маштања на стварне невоље.“ (59)

О функцијама умјетничког дјела казује се на много мјеста у роману; за Омерпашу, који позира за портрет, слика (умјетност) је овјековјечење, противљење пролазности, прелазак у вјечност. Са друге стране, кад замишља свој портрет у будућем времену, у неком бечком музеју, та слика постаје и лијек од тајних болести његове душе, задовољење његове сујете, нека врста борбе против комплекса: галериста „објашњава посетиоцима слику и набраја све његове битке и победе. А међу гледаоцима је увек невидљиво присутан и Омер сâм. Са слашћу лови и пије зачуђене погледе и речи дивљења које они упућују његовој слици, и тиме се слади и тако се лечи од дуго скриване горчине и тајне бољетице свог живота.“ (133–134)

За илирце, који стипендирају Вјекослава Караса, умјетност је национална самопотврда, док су приче о Костаћу, настајале послје несретног окончања његове љубави према једној несретници, служиле између осталог и као моралне поуке: „Тако су грађани, одувек вешти у искоришћавању свега око себе, искоришћавали и ову причу о блудном злочину; она им је служила и као задовољство, и као лек и предохрана, и као средство за утврђивање верског и породичног морала и заштиту закона, који стално сви крше и крње, опрезно и помало, а он ипак увек постоји и влада и примењује се кад треба и на кога треба.“ (249)

ВИДЉИВО И САКРИВЕНО У ЧОВЈЕКУ И СВИЈЕТУ

Питање односа умјетности према стварности изразито је присутно у грађењу лика Омерпаше, у дијеловима о његовим сјећањима на дјетињство, дјечаштво и школовање. У поглављу *То што се зове сликар*, док га Карас портретише, између њих долази до неког нијемог, неисказивог сукоба. На једној страни, Омерпашин „израз лаког пијанства и насмејане гордости“ (134), а поготово његове очи [Карас је „заиста имао ока за очи“, као што су говорили његови римски другови, али никада није видео очи које овако горе од сујете и охолости“, (...) које сјаје „као хладним лудилом, сјајем нељудске гордости“ (127 и 130)], стварају код сликара негативан дојам, али никако не лошији од оног који се створио о њему на другој, супротној страни, код Омерпаше.

Из перспективе великог царског сераскера, наиме, Карас је само једна „слаботиња и голаћ, факир-фукара...[који] слика, [а то] значи: напола просјачи“ (132–133); иако је на тренутке зачуђен, јер управо сликар чини да он „бива трајан у својој пролазности, готово вечан“, он је ипак за њега ипак само презрени „вандрокаш и архимизерија која лута светом за залагајем.“ (133)

Можда се у том Латасовом свођењу Караса на димензију сиромаштва и налази кључ који отвара врата његових порива; јер управо тај и такав Карас покреће га да мисли о својој прошлости, да разобличава комплексе своје просјечности и биједи некадашњег живљења. У тим нијемим филмовима о свом дјетињству, када се пушта „машти слобода и сећањима мах“ (135), видимо кућу Латаса у селу Јањој Гори и једног дјечака испред ње: „Њихова кућа је по свему сељачка, њихово имање незнатно. У том свету дечак Мићо чува Зекуљу, једину краву коју његова кућа има, и у томе је сав живот овог тренутка. Ничег другог ни пре ни после тога, ни сећања ни наде. А то је мало, тужно мало и увредљиво просто и недостојно.“ (138)

Из те убоге и просте стварности која га окружује он бјежи у свјетове који су фантастични, „у пределе које само он зна“, у маштања, у прошлост, у тајанствене знакове исписане на небу, у гусларске пјесме и у приче које је читао, у слике које је гледао у *Граничарском календару*, у надијевање нових имена створењима и стварима око себе („Кад већ не може да им измени садржину, облик ни место, он им мења име“, 139), у самоћу и ноћ („Тада се може бдети и склопљених очију градити нове слике друкчијег живота“, 142), у небеске видике гледане из необичних углова:

„Витак као вретенце, а црн, опаљен као угарак, лежи у високој зрелој трави, полеђушке, и види само плаво небо над собом. На платну тога дубоког неба, гледаног тако из необичног положаја, ижђикале травке око његове главе сачињавају читаву прашуму од циноовски високих, густо испреплетених стабала. Тако треба гледати, и једино из те перспективе он хоће да гледа, јер тако губи из вида родну кућу... (...) са свим што живи у њој, са оно неколико познатих и мршавих воћака око ње, и вечно истим сивим и каменим видиком унаоколо.“ (137 и 139)

Та бјежања од родне куће (из стварности), то раздвајање себе од свијета око себе, на онога какав јесте и оног какав би желио да буде, наставиће се у варијацијама и у Омерпашиним каснијем животу; и ми га тако подвојеног и двоструког затичемо и у тренуцима док га портретише сликар Вјекослав Карас:

„А тај други човек, који сада седи као модел, познаје Омерпашу Латаса, онога пре и после сеансе, и његов живот, јавни и тајни, свесни и несвесни. То је *онај шћо се слика*, и тај зна све што је било, предвиђа што би могло бити, сагледа и разуме и оно што Омерпаша Латас, *онај који живи*, никада не види и не слути ни у мислима ни у ноћним сновима.“ (136)

Овдје се отвара питање иманентнопоетичких разлика између књижевног и историјског лика, од којих је онај први, изгледа, доминантнији; искази, да он све зна и све може, као да садрже сугестију да је умјетност (иако фикција) јача и моћнија категорија од стварности?

Латас је тада господар прашуме од циноовских стабала, изабраник коме су упућени тајанствени знаци са неба, командант који тријумфално

заузима велике бастионе, и све су то дијелови чији се заједнички именилац означава идеализмом, романтизмом или фантазмом: „И ту паша стаде опет да мисли о свом портрету и да га гледа очима безбројних људи и будућих поколења... кроз стотине година. Његов портрет у природној величини виси на зиду, али не негде у Сарајеву или Цариграду, не у Турској, него у царској галерији усред Беча, и на њему он није приказан у униформи турског мушира него аустријског фелдмаршала, са сјајним звездама и као челик модром лентом на грудима, са орденом Марије Терезије око врата...“ (133)

Међутим, на његову жалост и несрећу, постоје и прекиди тог илузивног стања – позив мајке да дотјера краву кући, реалност која завршава замишљену битку, убија машту и игру, вјетар који разгони облаке, и један стварни Карас коме он мора, када истекне вријеме сликања, (додуше „сувим и непотребно повишеним гласом“) да нареди: „Доста!“ (134)

То да је Омерпаша двострука личност, сањар који бјежи из стварности, авантуриста који је досегао врхунце славе, личност у којој истовремено (као јединство супротности) живе и дјетињи идеали и сурови живот, нестварни снови и неумитна збиља, то да људи и иначе могу имати (и имају) и своје скривене, невидљиве димензије, то нам је показао управо он сâм на завршетку мучних и дугих „разговора“ са Богданом Зимоњићем, гатачким војводом. Имајући, наиме, „чудну и нестрпљиву потребу“ да тог „крупног горштака... снажног тела и мушког лица“, кнеза Зимоњића, „смекша и савије бар мало ка себи“, али немајући ни умијећа ни снаге за то (јер овај сабесједник „разговара колико мора и смешка се колико треба, а ништа не даје од себе нити шта хоће да прими“), штавише: видјевши да му се не може ни мало приближити („Прићи му не можеш ближе, а камоли обманути га, подмитити или застрашити“), Омерпаша у једном тренутку мијења свој начин говора, устаје од стола и казује: „Слушај, Богдане, немој мислити да сам изнутра оно што изгледам споља.“ (90)

И заиста, одмах послвије слиједи и потврда те истине, да човјеков вањски изглед и његов унутрашњи свијет нису и не морају бити у сагласју. Устајући од разговора, скидајући фес и крстећи се крстом са три прста, „без речи, оборених очију, скромним, кратким и навиклим покретима“ (93-94), Омерпаша добија једно сасвим ново, изненадно и неочекивано обличје, и он у ко зна којој метаморфози поново постаје, премда само на тренутак, „Мићо Латас из Јање Горе“.

Објашњење овог поступка пред Богданом Зимоњићем, и признања да је он још увијек (или боље: кад год му то затреба) и хришћанин, потврдиће нам у својим размишљањима и конзул Атанацковић: „Па и тај његов начин заваривања свега и свакога у свему и свачему има два лица. С једне стране, он крије као гуја ноге сваку и најмању ситницу о себи и својим намерама и

пословима, а с друге стране, изненади понекад сабеседника неочекиваним признањима и искреношћу без граница.“ (286)

Примјера има још; један од комплекснијих ликова у овом роману, Ахметага, Омерпашин кавецибаша, описан је овако: „Кад чујете реч кавецибаша, ви помислите на оно што та реч означава, на старешину пашиног кавецоака, надзорника... а кад видите овог Ахметагу лично, вама се чини да видите човека за кога се с правом каже 'кола меса', створење тупо и дремљиво које ништа не мисли, не жели и не осећа. И у једном и у другом случају ви се варате. Овај кавецибаша није то што изгледа да је, али јесте све друго.“ (109-110)

Слично се чита и на почетку поглавља *Историја Сауда-хануме*: „Ко би видео приземну, али достојанствену и пространу патрицијску кућу на главном тргу у Брашову, из које је [она] потекла, не би никад помислио да та жена може да носи толико немира и нереда у себи.“ (175)

Та поетологема о стварном и скривеном у човјеку, о видљивом и невидљивом у свијету, једна је од кључних у разговору о иманентној поетици овог романа; разликовање видљивог, појавног и вањског изгледа од онога што је права, унутрашња суштина, а која је недоступна уобичајеним погледима и схватањима, у основи је приповједних поступака и стилских израза у овом дјелу. Откривања невидљивог свијета и скривених мисли, загонетних погледа и чудесних очију, једва примјетних гестова и разноликих начина говора, интересовања за тамни свијет људских унутрашњих димензија, порока и страсти, за нереална надања и трагичне удесе, све су то, у ствари, основне преокупације наратора.

А такав је управо и тематско-предметни свијет овог романа: умјесто насловне приче о високом војном достојанственику, царском официру, ми добијамо роман-мозаик сложен од дијелова који су, у ствари, приче о људима које не познајемо, који су изван званичног свијета и који су на маргинама историјских догађаја – то су безимени војници и официри, избјеглице из разних земаља, слуге, затвореници, сељаци, подводачи... Тек понеко се ту нађе из свијета који се очекује у романескној грађи: један сликар и једна пијанисткиња, гатачки војвода и аустријски конзул, али ни тада они нису уобичајени „романескни јунаци“, већ „немирне душе“, јединке које се у свијету силе и терора представљају више као ојађени несретници и осамљеници неголи као успјешни умјетници, дипломате или народни репрезенти.

Овај поступак у роману, да се умјесто највишег официра једне царевине пажња у највећем броју прича поклања нестварним, по историју и царевину неважним ликовима, неријетко и малим, скрајнутим и убогим ликовима, значи, у ствари, да велике историјске личности постоје (и могу се спознати) само и једино уз са-постојање невеликих и незнатних, да историја

славних људи и значајних догађаја није ништа друго него историја патњи и страдања мноштва малих и безимених људи.

У говору одржаном приликом уручења Нобелове награде за књижевност 1961. године Иво Андрић ће између осталог рећи: „Можда је у тим причањима, усменим и писменим, и садржана права историја човечанства, и можда би се из њих бар могао наслутити, ако не сазнати смисао те историје. И то без обзира на то да ли обрађује прошлост или садашњост.“

ДОМИНАЦИЈА СПОРЕДНИХ ЛИКОВА И ЕПИЗОДА

Дакле, једна од битних особина овог романа јесте одсуство очекиваног (поступног и детаљизованог) животописа насловне личности – Омерпаше Латаса. Наиме, његов долазак у Босну и Херцеговину 1850. године на челу казнене експедиције, побједа над босанским беговатом који се побунио против „промена постојећег стања и увођења новина“, те његов одлазак из ових покрајина, егзистирају више као позадина, као композицион оквир, историјски декор, неголи као основна линија приповиједања.

Овдје нема ни поступака који се очекују у дјелима ове врсте (у роману о једној стварној, историјској личности), тј. нема биографских детаљизација, подражавања историје, опсервација, разгранате и повезане романескне фабуларности, каузалних заплета и акција, великих љубави, битака или архетипских метаморфоза.

Лик Омерпаше Латаса налази се у првом плану тек је у неколико поглавља: у почетном *Доласку*, а потом у два средишња, у *Аудијенцији* и у поглављу које је насловљено *То што се зове сликар*.⁶ У осталим поглављима он постоји само у позадини, првенствено као нијема присутност султанове војне моћи у узнемиреној покрајини, као поборник његових реформи у средини која их и неће и не може прихватити.

Али се управо том позицијом (истовременим и присуством и одсуством) остварује још једна његова функција у овом дјелу, не мање значајна од оне која се очекује од насловног лика у роману. Наиме, захваљујући снази и сили коју он оличава, у роману је омогућено да се у његовом окружењу и под његовом заштитом нађу, да живе и да се у свим својим настраностима разоткривају његови многобројни поданици, а да при томе не буду спречавани и кажњавани ни од средине у којој су ни од државних закона.

Потка овог дјела, каже се на самом почетку, јесте „почетак велике пометње у којој (...) страдају, посредно или непосредно, земље и градови и

⁶ Омерпашу ћемо срести у још једном Андрићевом роману (роману сличне структуре), у *Кући на осами*, и то само у једном њеном поглављу, у *Алипаши*, али и ту је (на исти начин) примат дат не њему, свемоћном властодршцу, већ бившем, палом моћнику, а тада страдалнику и прогнаннику, Алипаши Ризванбеговићу (у овој се причи такорећи наставља њихов сусрет из *Аудијенције*).

многи и разнолични људи у њима.“ (38) И управо ће судбине и страдања тих обичних и „разноличних људи“ заузети главна мјеста у роману и истиснути велике историјске теме. Падови моћника и промашене судбине, избјегличка јадања и пијанства, неостварене љубави и бјежања од живота, порушени идеали и необичне сторије, то су предмети који највише заокупљају наратора.

И управо те бројне „споредне“ приповијетке, фабуларне дигресије, епизоде и приче о људима који окружују Омерпашу Латаса, постају суштински предмети нараторевих интересовања и причања, примарне фабуларне догађајности овог романа⁷, што ће потврдити и Иво Андрић у једном свом запису:

„Ја, у ствари, никад нисам писао књиге него рашивене и разбацане текстове који су се с временом, са више или мање логике, повезивали у књиге – романе или збирке приповедака.“⁸

Преглед тих „рашивених и разбацаних текстова“ који се намећу као основни романескни ток заиста је импозантан; у једном веома редукованом избору пред нама се одвијају сљедеће приче: о лудом Осману, о безименом сељаку коме војска отима коњче, о младој и суманутој Циганки коју силују војници, о официрима муртад-табора, о „беди избегличког живота... беди без смисла и достојанства“, о њиховим жељама и немогућностима да оду из Турске, о Мујаги Телалагићу и апсеницима (*На ланцу*) на путу за Стамбол, о Омерпашиним сладострашћу и Ахметаги, његовом кавецибашу, о Вјекославу Карасу, Саида-хануми и Костакеу Ненишануу, о Мухсин-ефендији (Евет-ефендији) и његовом „излечењу“ Николе (Мустајбега) Латаса, о аустријском генералном конзулу Атанацковићу у једној вјетровитој ноћи у Сарајеву, о сунећењу сераскеревих официра и њиховој пијанки, итд.

РАЗЛИЧИТА ВИЂЕЊА ЧОВЈЕКА

Иста намјера, да се свијет и стварност сагледавају новим очима и начинима, да се избјегну стереотипи и уобичајености, да се иза официјелне историје прикаже она непозната, али људска, да се иза видљиве и стварне појавности човјека покушају сагледати и оне његове тајне димензије, препознаје се и када је ријеч о спознајама и сликањима људи: ни један лик не приказује се из једне тачке гледишта, већ напротив – сви ликови у овом роману дају се кроз мноштво разноликих виђења других ликова, из различитих перспектива.

Односно, за све „стазе, лица и предјеле“ у овом роману вриједи исто правило: они се дају кроз мноштво разноликих виђења других ликова. Тако,

⁷ Примарне стога што се могу осамосталити од цјелине у којој су се нашли, а да та цјелина не може постојати без њих.

⁸ Иво Андрић, запис у „Светлозеленој малој свесци“, *Омерпаша Лайлас*, нав. дјело, стр. 315.

нпр, долазак сераскера Омерпаше у Босну различито виде и доживљавају муслимански прваци, „ситан свет, ...раја од све три вере“, а онда, на крају, и наратор. Лудог Османа из својих тачки гледишта различито виде: Омерпашини официри, приликом уласка војске у град, рођаци и обичан свијет, жене и дјеца, заптија који га познаје а добија наређење да га убије, муктар махале Сабитага, и, на крају, наратор.

Вјекослав Карас посматра се из перспективе Травничана и Сарајлија, сујевјерне дјеце, људи и жена („прокажено створење, нека мјешавина од варалице, мађионичара и крвника“), потом мула Шахира Софре („чаробњак и сихирбаз, ђавољи ортак и помоћник), наратора („несрећан човек, бродоломац“), из перспективе мецена (кад је био „први илирски талент“), његових другова сликара, посебно бечког сликара Карла Мајера, потом кавецибаше Ахметаге („Е па сад ти кажи да није ђаво и ђавољи син тај, тај пехливан, писар ... који ли је белај? (...) ...то се губи на сваком кораку, клизи и мигољи као чиков“), а онда и Омерпаше и Саида-хануме.

Исти поступци присутни су и у сагледавању Босне и Сарајева, Саида-хануме, Костакеа Ненишануа, Мухсин-ефендије (Евет-ефендија), Николе (Мустајбега) Латаса, итд. О том поступку, у уводу у поглавље *Косџаке Ненишану*, у једној иманентној поетологеми, проговорио је и сам наратор:

„Мали је број људи у овом Конаку који имају своју јасну и признавану биографију, па ипак о свакоме се зна доста, и то понајчешће оно што дотични најмање воли да се зна... У ствари, ту се за сваког човека може казати да има три вида и да сваки изгледа: прво, онакав какав би хтео да је; то јест, каквим се сам издаје и показује; затим онакав каквим га други приказују; и најпосле, онакав какав је заиста.“ (198)

И главни лик, „царски сераскер сердар Екрем Омерпаша“, компонује се исто овако, из више тачки гледишта, и то: виђењима босанског беговата, Травничана, раје-хришћана у Сарајеву, касније и у Травнику („Шапућу: да је увек тешко магарету преко кога се ждребад бију“, 273), његовог брата Николе / Мустајбега (Омерпаша је за њега „униформисано привиђење течне речи и бадемастих очију, које све виде а никог не гледају“), вицеkonzула Атанацковића, кавецибаше Ахметаге, сликара Вјекослава Караса, наставника у војној академији, Иде Дефилипис / Саида-хануме, некадашњих босанских првака које је он прогноао...

Међутим, његов се лик гради и на још неколико начина: његовим говорима (нпр. Сарајлијама, босанским првацима, Зимоњићу, конзулу Атанацковићу), исказима о својим официрима, унутрашњим размишљањима, нпр. док га Карас портретише, поступцима (бијегом из аустријске војске; лажним наређењима потчињеним, страховима од уобичајеног; сладострашћем), знаковима и симболима (амблем-мјесеца и полувизиједа од дијаманта, на

фесу, које гледамо приликом његовог уласка у Сарајево; или крштењем пред Богданом Зимоњићем), а онда и умјетношћу (војном плех-музиком која прати његову војску, Карасовим ангажманом, допремањем Саида-хануминог клавира у Сарајево).

ЗНАЧЕЊЕ

Ти приповједачки поступци (да историјска стварност уступи мјесто непознатим, малим па и безначајним људима, потом – да се иза видљиве човјекове појавности откривају оне његове тајне димензије и скривене истине, а онда и да се ликови посматрају из мноштва разноликих тачки гледишта), у крајњем исходу значе сљедеће: не постоји једна истина о људима и животу, нема једне историје, нема ни објективних (провјерљивих) сазнања о свијету и животу; свему томе суштина је у плурализму, у разноликости.

И свака је спознаја, и сва су знања релативна; тако и прича о Мухсин-ефендији, који својим бесмисленим причањем успије да врати у живот потурчењака Николу, такође говори о релативности (условности, несигурности) тезе о корисности књижевног дјела. Јер, иако се на почетку чини да досадна и бесмислена причања („чегртања“) овог дворског чиновника немају ни сврхе ни значења, она ипак у једном тренутку постижу циљ који је заједнички свим причаоцима и свим причама свијета, а то је да помогну (бар на трен) болесном човјеку.

Релативне су и категорије истине и лажи, и то не само у овом роману него и у Андрићевом књижевном дјелу (па и времену у коме је стварао): „У Конаку се стално плете, мрси, кида и поново плете невидљива мрежа сплетака, клеветања, дошаптавања и, нарочито, оговарања... Ту се оговара...мрачно, страствено, људождерски; педантно, срачунато... случајно, лакомишено... без циља и смисла, из навике или обести или урођене злоће... тако да нико више право и не зна, и не пита се, шта је истина, а шта лаж и клевета.“ (218)

Тако се у овом роману појављује својеврсно учење, можда: гледање на свијет, које сједињује плурализам и релативизам, а које одбацује могућност објективне спознаје, и то, с једне стране, због недовољности нашег знања (његове условности, зависности од других спознаја и појмова), и, са друге, због комплексности самог тог свијета. Релативност се остварује (потврђује своје значење) само у поређењу (или са-против-постављању) са другим појмовима (видљиво и невидљиво, истина и лаж, објективно и субјективно); а спознаја је могућа једино из збира (или још боље: из укрштања) разноликих (релативних) истина; она није једно, него мноштво, није једностраност него свестраност.

ЗАКЉУЧАК

Иманентнопоетичка истраживања, као што је ово у роману *Омерпаша Латас* Иве Андрића, теже откривању пишчеве свијести о свом књижевном (да не кажемо занатском) умијећу. Дијалог, као двострана комуникација између писаца и читалаца, знак је и наше заинтересованости за реконструкцијом њихових (углавном слабо видљивих) поступака књижевног стварања, али и поетичких правила која их прате. Које ставове и која стваралачка начела један писац прихвата у свом дјелу (или и опусу), какав је њихов однос према времену и књижевној епоси, а онда и у каквом су односу ти ставови према његовом свјетоназору (тј. које су филозофске димензије у том дјелу), само су нека од питања која се намећу у радовима ове врсте.

Mladenko Sadžak

IMMANENT POETICS IN THE NOVEL
OMERPAŠA LATAS BY IVO ANDRIĆ

S u m m a r y

There is a number of characters in the above novel, who are the bearers of certain (distinctive) poetics: the painter Karas, Seraskier Omerpaša, consul Atanacković, Muhsin Effendi, some officers from murtad-camp... At the same time, they raise some fundamental questions about literary and artistic creation: on the relationship between society (and art patrons) and artists, the relationship between art/artist and reality, on the creation of a work of art and how long it lasts, on its functions, truth and lies (in literature and life), etc.

