

Предраг ПЕТРОВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ФИГУРА УМЕТНИКА У ПРОЗИ ИВЕ АНДРИЋА¹

У широкој панорами Андрићевог књижевног света тема уметности и уметника има изузетно место. Ликови стваралаца – неимара, песника, казивача, сликара – добијају повлашћени статус а питања о различитим аспектима креативног чина, и његовог друштвеног (не)разумевања, присутни су подједнако у Андрићевој поезији, приповеткама, есејистици и романима, у распону од фигуративног, односно алегоријског и симболичног, до рефлексивног израза. Задржимо ли се на ауторовим приповеткама, приметитићемо да се већ у краткој, алегоријско-сагиричној „Причи из Јапана” (1919), у духу експресионистичке поетике, проблематизује позиција уметника на јавној сцени. Песник Мори Ипо учествује, са завереницима, у преузимању власти али се потом, неочекивано, повлачи из политичког живота: уверен је да је песнику место тамо где се води борба, била она уметничко стварање или револуционарна акција, али када се борба оконча, стваралац не ужива у победи већ тражи нови изазов – „Ми, пјесници, смо за борбу рођени; страсни смо ловци али од плијена не једемо.”²

Јаз између уметника, посвећеног лепоти, и обичних људи, који у ствараоцу виде само ексцентричног особењака, једна је од тема приповетке „Мост на Жепи” (1925). Безименог италијанског неимара који у забитом

¹ Аутор овог рада прихвата позив уредника и издавача ове публикације да у њој публикује овај свој већ раније објављен рад уз навођење уредничке сагласности и упућивање на библиографски податак његовог ранијег објављивања: Предраг Петровић, *Хоризонти модерничког романа*, Чигоја штампа, Београд, 2021, стр. 228–242.

² Иво Андрић, „Прича из Јапана”, *Сабране приповетке*, Завод за уџбенике, Београд 2008, стр. 11.

босанском селу пројектује мост чудесне лепоте, мештани у причама описују као човека који „није к’о што су други људи”.³ Након смрти градитеља и мост остаје без натписа, баш као што је безимен и приповедач који се неочекивано оглашава у епилогу. Напуштајући дотадашњу хетердијегетичку позицију, прожет топлином која избија из тесаног камена, он казује о жељи да напише историју моста. Тако се у овој раној Андрићевој приповеци отварају сложени смисаони и поетички односи између уметника као књижевног јунака, створеног дела и приповедача као уметника речи, односи који посебно долазе до изражаја у Андрићевим постхумно објављеним делима – *Омерпаши Латасу* и *Кући на осами*. Пажње је вредно и то да ће се у ауторовој прози често јављати безимени јунаци – и то углавном у директној вези са различитим облицима уметничког стварања. Да су велики неимари из прошлости, које памти колективно сећање, заправо увек безимени, приметиће приповедач романа *На Дрини ћуприја* помињући Рада Неимара као једног од легендарних градитеља вишеградског моста:

Зидо га је Раде Неимар, који је морао живети стотинама година да би саградио све што је лепо и трајно по српским земљама, легендарни и стварно безимени мајстор каквог свака маса замишља и жели.⁴

Некада ће улога безименог јунака у обликовању наративног света бити од изузетне поетичке и композиционе важности. Такав је младић на оквирима *Проклете авлије*, као творчева односно „ауторова сенка”,⁵ из чијег комеморативног сећања извире прича. На крају лирско-есејистичког записа „Лица” приповедач своју позицију, драматичну и увек неизвесну, одређује као „безимени, неми простор” којим се крећу књижевне креације изникле на осетљивој граници стварности и фикције.⁶

Два Андрићева текста из 1935. године инспирисана су судбином великих уметника из деветнаестог века. У приповеци „Бајрон у Синтри” култни романтичарски песник бива омађијан лепотом португалске девојчице, што га за извесно време удаљава од зла овоземаљског света и уздиже у чудесне просторе стваралачке имагинације и интимне среће. На граници есеја и приповетке настаје „Разговор са Гојом”, свакако један од најзначајнијих Андрићевих аутопоетичких текстова, у којем шпански сликар износи трагичну визију уметниковог бивствовања у друштву, које

³ Иво Андрић, „Мост на Жепи”, *Сабране приповетке*, стр. 74.

⁴ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, БИГЗ, Београд 1990, стр. 30–31.

⁵ Новица Петковић, „Композиција уметничког текста у семиотичком осветљењу Бориса Успенског”, *Од формализма ка семиотици*, БИГЗ, Београд 1984, стр. 307.

⁶ „И ја више нисам ја, него безимени, неми простор преко којег стреловито, на светлосној траци без краја и почетка, прелазе у вијорним поворкама људска лица, тако да се губим у њима, нем и без лика, као у вејавици” (Иво Андрић, „Лица”, *Сабране приповетке*, стр. 447).

га сматра „сумњивим лицем”, и свету, који је „царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља”.⁷ Баш зато што је посвећен вештинама и изазовима сликарства, овај есеј биће од изузетне важности за разумевање романа *Омерпаша Латас*, чији је један од главних јунака управо сликар. Живот француског дипломате и песника Жана Давида биће окосница за роман *Травничка хроника* у којем, поред бурних политичких, пратимо и књижевне активности овог јунака, везане за писање епа о Александру Македонском. У односу према томе епу разрешавају се кључне поетичке дилеме самог приповедача *Травничке хронике*, а понајпре оне о томе како и зашто приповедати о прошлости. Дискретни уметнички сензибилитет испољавају и готово сви ликови *Проклете авлије*, од фра Петра, чија се лепота причања не може речима исказати, до Карађоза, за кога је цариградски затвор велика позорница на којој он једнако игра нове улоге. Причања свих ликова у овом роману, а на првом месту фра Петрова, одвијају се у граничној ситуацији живота, пред лицем смрти, баш као што и овчица Аска, у годину дана раније објављеној приповеци „Аска и вук” (1953), своју заносну и величанствену игру изводи у смртној опасности. Имплицитно успостављена још у „Мосту на Жепи” а експлицирана у „Разговору са Гојом”, мисао да уметничко дело настаје као израз људске потребе да се суочи са смрћу, и надвлада пролазност, уписана је у поетичко језгро Андрићевог опуса.

Ипак, тек недовршени, постхумно објављени роман *Омерпаша Латас* (1976) могао би се с правом назвати романом о уметнику. По неким поетичким моментима ово дело блиско је Андрићевој, такође постхумно објављеној, збирци приповедака *Кућа на осами* (1976). Она би се могла читати и као могући роман, заокружене композиције и са наглашено присутном фигуром приповедача који, бахтиновски речено, улази у естетску активност са ликовима који га посећују, што отвара пут метанаративног преиспитивања настанка и обликовања приче. Тематске и поетичке везе ових двеју књига чине се важним за откривање могућих разлога зашто је *Омерпаша Латас*, на коме је Андрић радио више од четврт века, остао недовршен. Изгледа да је одговор на то питање управо у вези са фигурама уметника који се „боре” са лицима која портретишу. У роману је дошло до померања наративног интереса са лика сераскера, Омерпаше Латаса, на сликара Вјекослава Караса, и стваралачке недоумице са којима се он суочава.

⁷Иво Андрић, „Разговор са Гојом”, *Сабране приповетке*, стр. 189. Шест година пре овог есеја Андрић је објавио запис „Гоја” (1929), инспирисан великом изложбом у музеју Прадо поводом сто година од сликареве смрти, у којем пише да је „живот тог чудесног човека и великог мајстора умногом легенда пуна сјаја и мрака” (Иво Андрић, „Гоја”, *Историја и легенда*, Просвета, Београд 1997, стр. 92).

Неко ко је најмљен да опслужи сераскера заузео је добар дио романа. Епизодиста-најамник прометнуо се у стуб-носач романа.⁸

Омерпаша Латас је у пуном смислу речи романескни портрет, јер свезнајући аутор приповедачки портретише Латаса и води причу чији је централни догађај сликарско портретисање паше, које чини Карас. Дакле, и аутор и јунак ангажовани су у истој уметничкој активности, коју остварују у различитом медију. Таква поетичка блискост приповедача и јунака, која води „фигуративном приближавању ауторске перспективе самој причи”,⁹ била је изразита и у Андрићевом роману *Травничка хроника*. Поредићи географску позицију Травника са „напола расклопљеном књигом”, приповедач већ на самом почетку сугерише да ће хроника која следи бити, између осталог, и прича о књигама, њиховом писању и читању. И заиста, већина ликова пише (писма, дипломатске извештаје, песме, студије, лекаруше и др.) стварајући тако особену „стварност на хартији”.¹⁰ У *Травничкој хроници* повремено можемо пратити књижевне расправе о Боалоовој поетици или француској класицистичкој трагедији, али оне, ипак, остају у другом плану, у сенци бурних дипломатских, политичких и историјских дешавања. Међутим, у *Омерпашин Латасу* на делу је преокрет: приповедање и рефлексије о сликарству доспевају у центар романеског света.

У роману се може пратити неколико различитих и супротстављених погледа на сликарство, који су израз верских, политичких, филозофских или естетичких убеђења појединих ликова. Док сарајевска чаршија, у страху од пашиног зулума, тајанствену вештину сликања види као враџбину којом ће се удвостручити зло на овоме свету, мула Шафир Сафра уметност тумачи у куранском, али и платонистичком духу, као узалудни покушај да се свет у својој пролазности овековечи. Омерпаша сликарство види као средство сопствене промоције и остваривања политичких амбиција, а за његову супругу, лепу и хировиту Саида хануму, уметност је разбрига. Коначно, сам Вјекослав Карас сликање доживљава као узвишени занос што га одваја од баналности живота и приближава идеалу лепоте. Главни ликови романа окупљају се, дакле, око теме сликарства, творећи полифо-

⁸ Јован Делић, „*То што се зове сликар*: О лику Вјекослава Караса у Андрићевом недовршеном роману *Омерпаша Латас*”, *Иво Андрић: мост и жртва*, Православна реч, Нови Сад – Београд 2011, стр. 133. Вјекослав Карас (1821–1858) је историјска личност, познат као први илирски сликар. „Управо је босански период Карасовог живота, и поред тога што се говори да је стимулативно деловао на његова расположења и радну енергију, најслабије проучен у досадашњим истраживањима о том сликару. Није остало безмало ништа од тога што је тада сликао” (Радован Вучковић, „Историјски оквири романа *Омерпаша Латас*”, *Андрић: историја и личност*, Гутенбергова галаксија, Београд 2002, стр. 177).

⁹ Александар Јерков, „Неизрецива мисао о смрти и неименљиво у *Проклетој авлији*”, *Свеске Задушбине Иве Андрића*, бр. 15, 1999, стр. 191.

¹⁰ Иво Андрић, *Травничка хроника*, Нолит, Београд 1981, стр. 134.

нију вредносних ставова о смислу уметности и њеној функцији у друштву. У том смислу важно је и да је Карасова биографија, која је део најдужег поглавља у роману, „То што се зове сликар”, обележена рађањем новог сензибилитета, који ће обележити модернистичке уметности – уместо да ствара дела инспирисана националним митовима или религиозним мотивима, Карас се опредељује за интимније теме, стилизоване пејзаже, fine женске ликове, све чешће стварајући платна која су „лаки и малени одблесци неразумљивих снова и чудне стварности”.¹¹

У једном од ретких записа посвећених властитој списатељској техници, Андрић вели:

Ја, у ствари, никада нисам писао књиге него раширене и разбацане текстове који су се с временом, са више или мање логике, повезивали у књиге – романе или збирке приповедака.¹²

Ауторов последњи, недовршени роман, који је остао „рашивен”, чини ову списатељску методу очигледном. Поглавља су углавном организована као приповедачки портрети, чиме је ово дело најближе *Травничкој хроници*, често у критикама називаном „галеријом ликова”, која има мозаични склоп унутар оквирне композиције, са издвојеним прологом и епилогом. Такав тип композиције постоји и у *Омерпаши Латасу* – прво поглавље насловљено је „Долазак”, последње „Одлазак”. Сераскер и мноштво ликова у његовој пратњи представљени су портретистички – од описа спољашњег изгледа, преко психолошке карактеризације, онога што се у чаршији причало, па до организовања читавих поглавља или њихових делова по принципу биографске хронике. Слична приповедачка техника видна је у оном кругу Андрићевих приповедака које се обично одређују као приповетке-портрети, које су изразито фокусиране на судбину једног лика, каква је „Мустафа Маџар” или већина прича из збирке *Кућа на осами*. Андрићеви приповедачи се некада, међу документарним изворима на које се позивају, посебно осврћу на ликовне портрете, какав је случај у опису Џем-султана у *Проклетој авлији*: „У хроникама и писмима као и на сликама савременика Џем је приказан као човек од тридесетак година, али који изгледа као да има преко четрдесет”,¹³ након чега следи детаљнији опис. У роману *Омерпаша Латас* сликар Вјекослав Карас у потпуности је описан према сачуваном аутопортрету, са „дрвеним фесом и на њему модром кићанком” (88).

Везе естетске активности ауторског приповедача и јунака, сликара Караса, отварају низ поетичких консеквенци које битно одређују смиса-

¹¹ Иво Андрић, *Омерпаша Латас*, Просвета, Београд 1996, стр. 89. Све цитате из романа наводићемо према овом издању, са бројем странице у загради у основном тексту.

¹² Иво Андрић, *Свеске*, Просвета, Београд 1997, стр. 192.

¹³ Иво Андрић, *Проклета авлија*, Српска књижевна задруга, Београд 1960, стр. 101.

они хоризонт романа. Однос двају медија, језичког и ликовног, и њихови међусобни утицаји и прожимања, могли би се пратити још од античких времена и познатог Хорацијевог захтева *ut pictura poesis*, који је све до класицизма био окосница размишљања о изражајним могућностима књижевности, преко Лесинговог *Лаокоона*, који аналогију сликарства и поезије одбацује, успостављајући утицајну разлику између временских и просторних уметности, све до модерног, мултимедијалног доба, које почиње од авангарде и експериментише комбиновањем језичког и ликовног израза.¹⁴ На таквом, општијем плану промишљања односа сликарског и језичког медија могло би се говорити о дискретном надметању приповедача и сликара у уметничком обликовању Латасовог лика, и могућности сазнавања његове интимае. У том стваралачком самеравању предност је на страни приповедача али, наравно, не зато што сераскероов портрет, на коме је Вјекослав Карас радио у Сарајеву половином деветнаестог века, није сачуван, него због могућности нарације да, развијајући имагинарну психологију, продре у унутрашњи живот јунака. Наводећи познате речи Томаса Мана да је само у роману човек заокружен, цео и сасвим уобличен, Дорит Кон закључује да једино уметност романа има ту изузетну могућност да представи унутрашњи живот човека, на чему почива *јединствена* спознајна моћ романописца.

Стварни свет постаје фикција тек када се разоткрије скривена страна људских бића која тај свет настањују.¹⁵

Ту романескну моћ да открије интиму јунака, приповедач *Омернаше Латаса* остварује управо посредством Карасовог лика, односно у спознајном садејству приповедачке и сликарске имагинације у поглављу „Оно што се зове сликар”. У стваралачком чину суочавају се уметник и његов модел, чиме то поглавље постаје чворна тачка у којој се сустичу приповедачка и сликарска наспрам политичке моћи. Иако је однос између приповедача и ликова у Андрићевим хроникама традиционално одређен, јер спознајна визура романа проистиче првенствено из позиције свезнајућег аутора, приповедач увек има потребу да своје поетичко искуство приближи самој причи – фигуром писца и писања у *Травничкој хроници*, ликом хроничара Хусеин-ефендије у роману *На Дрини ћуприја*, позицијом младића на прозору у *Проклетој авлији*, и, коначно, најизразитије, ликом сликара у *Омернаши Латасу*. Од свих Андрићевих дела ово је најближе модер-

¹⁴Види о томе: Niklaus R. Schweizer, *The Ut Pictura Poesis: Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*, Peter Lang, New York 1972.

¹⁵Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978, p. 8.

нистички профилисаном роману о уметнику, у којем централни догађај постаје стварање уметничког дела, односно сликање пашиног портрета.

У сценама Карасовог портретисања Омерпаше а потом и Саида хануме, разоткрива се неспоразум или завада са стварношћу у којој живе сви јунаци, препуштајући се властитој имагинацији, која надјачава виђено. Седећи један наспрам другог, сликар и паша су изгубљени сваки у свом заносу, „гледајући се и не видећи се, заборављајући потпуно и један другог и себе сама, и време и место и свеколику стварност око себе” (118). Док позира, Латас се предаје политичкој имагинацији, види себе у униформи аустријског фелдмаршала како, једном занавек, надраста ниско порекло и судбину конвертита. У тим тренуцима „хвата” га и приповедач који, продирући у његову интиму и сећања, уобличава хроничку јунаковог живота. Баш тада, док позира пред Карасом, искрсава

онај непознати и прави живот Миће Латаса из Јање Горе, а то је и живот Омерпаше, силног и славног сераскера који се, ево, слика онакав какав је и какав је морао да буде (121).

Настајање пашиног сликарског портрета постаје повлашћени моменат романескне имагинације која почиње да, ретроспективно, открива јунакову прошлост.

На другој страни је сликар који се препушта стваралачком заносу и бори се да га обузда и изрази бојама, линијама и волуменима. Свет за њега тада постоји

само као непрегледни честар у коме се он, заборављајући потпуно и себе и кога има пред собом, игра жмурке са сваком појединачном цртом тога лица које се пред њим непрестано растаче и губи, па опет поново оваплоћује и јавља (117).

Латасов романескни портрет несумњиво није еквивалент Карасовог сликарског, али приповедач и сликар деле сличне стваралачке дилеме – тачније: дилеме које има сликар постепено се намећу и наратору, обликујући његову поетичку свест. У приповедању постају све чешћи упливи рефлексије о односу уметности и стварности, нераздељиву историјског и друштвеног, с једне, и естетског феномена, с друге стране, па све до спознаје неухватљивости лепоте као једне од кључних опсесија Андрићеве прозе – од „Пута Алије Ђерзелеза” до „Јелене, жене које нема”. Прича о сликаревом покушају да разуме и овековечи лепоту претвара се у својеврсну романескну херменеутику лепог, есејистички изражену у реченицама које, полазећи од Карасовог животног и уметничког искуства, задобијају снагу универзалних исказа:

Лепота. Тајна, неухватљива, раскошна лепота жене, коју би требало насликати. Срећан је 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. И не знаш да ли то она привлачи нас својом снагом или је то снага која извире из нас и ломи се, као вода о камен, тамо где сретне лепоту (149).

Ова тајна постојања а неухватљивости лепоте заправо и отвара роман. У првом поглављу, „Долазак”, сераскерову војну пратњу у проласку кроз Сарајево за тренутак прекида мали инцидент – упад суманутог младића. То је приповедачу повод за развијену дигресију о младићевом кратком сусрету са непознатом, нестварно лепом девојком, што је мотивски блиско приповеци „Бајрон у Синтри”, девојком која постаје његова опсесија, водећи га постепено у лудило. „Пола сата доцније”, завршава приповедач ову епизоду, „он је већ трчао из улице у улицу и хватао вечити и вечно недостижни осмејак лепоте, као да у свету нема ни царева ни царских ордија, ни сераскера ни његових страшних коњаника” (21).

Ова епизода на први поглед нема директније везе са Латасовим боравком у Сарајево, али у целини романа она дискретно открива кључни наративни интерес – на фону историјске и друштвене хронике конституише се прича у чијем је центру лепота, како у уметности тако и у животу. Сусрет са раскошном и недостижном Саида ханумом обележиће Карасов боравак у Сарајево, као врхунац његовог животног и уметничког пораза пред неухватљивом тајном лепоте. Он заправо не може да се дистанцира од лепе жене која му позира, него жели да однос сликара и модела из сфере уметничког стварања пренесе у љубавни однос у стварном животу, што има трагикомичне последице. Попут Андрићевог Алије Ђерзелеза, ни Карас не може да открије зашто је у животу пут до женског срца тако тајанствен.

И у сваком тренутку долазио је до закључка да у тој лепоти која је ту, по ред њега, и која му, по свему, попуно припада, он никада неће имати свог дела. Никада, никада! (150–151).

Карас не може да се помири ни са неумитношћу коначног одвајања аутора од завршеног дела, чиме се у роману отвара важно питање из домена естетике и рецепције уметности. Када се – на крају мукотрпног и неизвесног процеса стварања, те сталне борбе с илузијама и самообманама – појави завршено дело, судбина творца је да „ишчезне као дим” (146), остављајући своју творевину, а са њом и део себе, вољи, суду и укусу публике.

Карасова судбина у Андрићевом последњем роману блиска је позицији уметника о којој је приповедао један други сликар, Франциско Гоја, у имагинарно-есејистичком „Разговору са Гојом”. Друштвена позиција уметника као сумњивог лица, „путника са лажним пасошем”, који код представника власти изазива подозрење, а потом и његова стваралачка позиција као Антихриста који, „натчовечанским и безизгледним напори-

ма допуњује неки виши, невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви, у ком би требало да живи целином свога бића”,¹⁶ одговарају Карасовом положају, који је додатно наглашен чињеницом да први илирски сликар борави у турској средини. Међутим, управо Гојино објашњење вештине портретисања открива ону кобну стваралачку „немоћ” Вјекослава Караса да лица која види, уметнички обликује и фиксира на платну. Гоја вели:

Портретишући човека ми га убијамо сваким погледом помало, као што биолози убијају животињицу коју препарирају, када је умртвимо потпуно, он оживи на нашој слици. Само што је самоћа човека на портрету већа од самоће костура у земљи. То је вештина портретисања.¹⁷

Карас, међутим, с годинама губи ту способност да „умртви” и „препарира” ликове како би их на портретима, у чину уметничке креације, поново оживео. Напротив, све оно што је у његовој имагинацији фиксирано, до краја уобличено и „умртвљено”, престаје да буде стваралачки изазов, и заувек бива лишено могућности да постане облик на сликарском платну, док они ликови који су оставили дубок, али неодређен утисак, који су непотпуни и недовршени – постају инспирација и опсесија Карасовог уметничког бића. Ипак, ни такве енигматичне слике не постају сликарска дела, видљива и разумљива за људе, него авети које уметника прогоне, „неумртвљени” ликови који не могу да се смире јер нису постали уобличене и целовите уметничке креације:

А није лако живети са том аветињском збрком тако насталих слика у себи, вући на десетке и стотине лица, предела и предмета, који га ноћу буде, не дају му да спава и нагоне га да води са њима дуге и замршене разговоре о људима и њиховим радостима или мукама, о прошлости или о садашњости, или о будућим данима и годинама, и облицима живота које оне носе са собом (143).

Ова приповедачева артикулација Карасовог стваралачког немира добија статус аутопоетичке рефлексije која открива и могуће узроке недовршености самог романа. Већ од *Проклете авлије* (1954), а потом и збирке *Лица* (1960), уочљива су поетичка померања у Андрићевој прози, настала као последица модернистичког сусрета технике приповедања са интимом јунака. Успостављање сложенијег односа између приповедача и

¹⁶ Иво Андрић, „Разговор са Гојом”, *Сабране приповетке*, стр. 185. У неколико аутопоетичких записа Андрић, размишљајући о различитим књижевним питањима, прави поређења са сликарством: „Ликови”, „Лица”, „Белешка за писца”. Вредан пажње је и есеј „Уметник и његово дело” (1957), посвећен Јовану Бијелићу.

¹⁷ Исто, стр. 189. Ова размишљања Андрићевог имагинарног Гоје блиска су неким ставовима из есеја „Дехуманизација уметности” (1925) шпанског филозофа Ортеге и Гасета, који истиче да „стилизовати значи: деформисати оно што је стварно. Стилизовање укључује у себе дехуманизацију” (J. Ortega y Gasset, *The dehumanization of art and other essays on art, culture, and literature*, Princeton University Press, 1968, p. 23).

спознајне перспективе ликова значило је напуштање неких компетенција свезнајућег аутора и наглашенију улогу јунакове интимае у обликовању приче. Све изразитије постају рефлексije о причи која настаје суочавањем приповедачке свести са тешко ухватљивим идентитетом лица:

И све тако, још једно лице, па још једно. Хтео бих нешто да кажем и о њему, да га задржим само на трен ока, али пре него што сам га добро сагледао, оно се замагљује и нестаје. За њим муњевито наилазе друга, потискују се, прескачу и смењују, улазе у мене.¹⁸

Сличну стваралачку драму, у којој га имагинарна лица из незавршених или никада почетих прича пресеће, буде, збуњују, нуде се и наваљују, изразиће приповедач на почетку збирке *Кућа на осами*, пролазећи кроз сличан немир као и сликар Вјекослав Карас у роману *Омерпаша Латас*:

И после, кад се спремим и седнем за посао, не престају да наваљују лица из прича и одломци њихових разговора, размишљања и поступака, са множином јасно одређених појединости. Сад ја морам да се браним и кријем од њих, хватајући што више појединости и бацајући што год могу на спремљену хартију.¹⁹

Фигура уметника у недовршеном роману објединила је неке кључне поетичке дилеме позне Андрићеве прозе, дилеме које нису могле бити разрешене у форми хронике. Померање наративног интереса на интиму и имагинацију сликара Вјекослава Караса тражило је другачија приповедачка решења, блиска онима из збирке *Кућа на осами*, у којој уметник улази у имагинарни стваралачки дијалог са својим ликовима.

¹⁸ Иво Андрић, „Лица”, *Сабране приповетке*, стр. 447.

¹⁹ Иво Андрић, „Увод”, *Сабране приповетке*, стр. 601.