







Pokrajinski Sekretarijat za  
nauku i tehnološki razvoj



ПОВОДОМ ТРИДЕСЕТ ГОДИНА ОД ШТАМПАЊА  
РОМАНА ХАЗАРСКИ РЕЧНИК МИЛОРАДА ПАВИЋА

(1984–2014)



Овај зборник изашао је уз финансијску подршку  
Покрајинског секретаријата за науку и технолошки развој  
АП Војводине (у оквиру пројекта за суфинансирање програма у области  
високог образовања удружења студената у АП Војводини)  
и Одсека за српску књижевност и језик  
на Филозофском факултету у Новом Саду,  
а реализовао се уз помоћ Студентске асоцијације Филозофског факултета  
и студентског часописа Међутим

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ: ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ТРИДЕСЕТ ГОДИНА ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА:  
ЛЕТЕЋЕ ВИОЛИНЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА  
ЗБОРНИК РАДОВА

ПРОГРАМСКО-ОРГАНИЗАЦИОНИ ОДБОР:

Проф. др Горана Раичевић  
(шеф Одсека за српску књижевност и језик)

Проф. др Сава Дамјанов

Проф. др Гојко Тешић

Ванр. др Слободан Владушић

и

редакција студентског часописа  
за књижевност и уметност *Међутим*

(Милош Јоцић, Срђан Орсић, Мирјана Коларски,  
Снежана Савкић, Виктор Шкорић, Далибор Томасовић)

ПРЕДСТАВНИК СТУДЕНТСКЕ АСОЦИЈАЦИЈЕ  
ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА:

Маријана Топо

УРЕДИЛА:

Јелена Марићевић

Нови Сад  
2015

## САДРЖАЈ

Поздравни говор господина Ивана Павића \_\_\_\_\_ I

Пролегомена за ЛЕТЕЋЕ ВИОЛИНЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА \_\_\_ II

### I

1. ЛУДА: Јелена Марићевић (Нови Сад), Рефлекси барокног медијеализма у прози Милорада Павића: „Верујте старим писцима!“ \_\_\_\_\_ 13
2. МЕСЕЧИНА: Исидора Ана Стокин (Нови Сад), Символика средњовековне традиције у циклусу „Служба Рељи Крилатици“, Павићеве збирке *Месечев камен* \_\_\_\_\_ 31
3. ЉУБАВНИЦИ: Николина Тутуш (Нови Сад), Ружа и шебој љубавне поезије принцезе Атех \_\_\_\_\_ 42
4. ПУСТИЊАК: Жарко Миленковић (Грачаница), У потрази за изгубљеним језиком (Поезија Милорада Павића) \_\_\_\_\_ 48
5. БОЈНА КОЛА: Иван Штерлеман (Нови Сад), Енциклопедијски лавиринт: судар просветитељства и барока у *Хазарском речнику* Милорада Павића \_\_\_\_\_ 55
6. СУНЦЕ: Жарка Свирчев (Београд), Венецијански архитрав: Костић, Винавер, Павић \_\_\_\_\_ 64

### II

1. ЦАР: Душан Живковић (Крагујевац), Значај *Хазарског речника* у контексту светске књижевности \_\_\_\_\_ 77
2. ПРАВДА: Милица Мустур (Београд), Повратак отписаном: Нова читања *Хазарског речника* из угла немачке науке о књижевности \_\_\_ 91
3. СНАГА: Јелена Калајдија (Нови Сад), Павићев поетички „померај“: Прилог за изучавање града-Текста на примеру Павићеве „Вечере у крчми ‘Код знака питања’“ \_\_\_\_\_ 118
4. САГЛАСЈЕ: Иван Базрђан (Нови Сад), Паралелни светови у причама Милорада Павића („Вечера у крчми ‘Код знака питања’“ и „Смрт Милоша Црњанског“) \_\_\_\_\_ 126

5. ЖРЕЦ: Виктор Шкорић (Нови Сад), Сусрет Павића и Кортасара: потрага за формом читања, као потрага за идентитетом \_\_\_\_ 134
6. ЂАВО: Рајко Благојевић (Нови Сад), Ерос у Павићевим причама и Маркесовим романима (Фактор истог у речима различитог) \_\_ 144

### III

1. КУЛА: Даница Трифуњагић и Марко Ђукић (Нови Сад), „Лепенски вир“ Милорада Павића (анализа и синтеза) \_\_\_\_\_ 151
2. ЗВЕЗДА: Снежана Николић (Нови Сад), Десакрализација мотива ходочашћа у роману *Предео сликан чајем* \_\_\_\_\_ 158
3. СТРАШНИ СУД: Јелена Ристовић (Крагујевац), Лов на истину/е кроз *Хазарски речник* Милорада Павића \_\_\_\_\_ 168
4. ЦАРИЦА: Мирјана Бојанић Ђирковић (Ниш), Парезија као стратегија читања Павићевог малог романа о великој причи (*Вештачки младеж*) \_\_\_\_\_ 175
5. ОПСЕНАР: Милош Јоцић (Нови Сад), Снови и JavaScript (О природним и конструисаним језицима у *Течној повести апотекарској* Милорада Павића) \_\_\_\_\_ 185

### IV

1. ОБЕШЕНИ: Адријана Крајновић (Београд), Постмодерно и фантастично у Павићевим драмама *Кревет за троје* и *Стаклени пуж* \_\_\_\_\_ 197
2. ТОЧАК СРЕЋЕ: Марија Живковић (Нови Сад), Однос снова, религије, мушког и женског принципа у *Хазарском речнику* и драмама *Кревет за троје* и *Стаклени пуж* \_\_\_\_\_ 202
3. ПАПИНИЦА: Марина Максимовић (Крагујевац), Однос према женском принципу у романима *Предео сликан чајем* и *Унутрашња страна ветра* \_\_\_\_\_ 216
4. СВЕТ: Снежана Савкић (Нови Сад), *Друго тело*: књига доласка и одласка \_\_\_\_\_ 221
5. СМРТ: Далибор Томасовић (Нови Сад), Огледалом кроз Павићев последњи сан: додир Хипноса и Танатоса \_\_\_\_\_ 230

## ПОЗДРАВНИ ГОВОР ГОСПОДИНА ИВАНА ПАВИЋА

Поштоване даме и господо,

као неко ко, за разлику од вас, није из књижевне струке, о свом оцу Милораду Павићу могу само да кажем коју реч из угла сведока свих фаза његовог рада.

Једна од првих ствари које се сећам је његово свирање на виолини, инструменту који се налази и у називу овог скупа. Касније сам присуствовао стварању његових књига из историје књижевности, као и настајању више збирки поезије и прозе (приповедака). Радио је на писаћој машини, која је, за разлику од данашњих компјутера, била доста бучна. Сећам се, наравно, и његових долазака на предавања, овде, у Нови Сад. После дужег времена, негде 1983. године, дрзнуо сам се да, док Милорад није био присутан, узмем да читам неке листове који су тек изашли из писаће машине. Оно што сам тада прочитао ми је било доста занимљиво. Кроз годину дана сам сазнао да је то заправо био део *Хазарског речника*.

Неку годину касније, када сам сликао на пиринчаном папиру, мало чаја, који често пијем док сликам, капнуло је на папир. Ефекат ми се свидео, па сам и даље просипао чај по папиру и тако наставио да сликам. Милорад је био присутан и то га је инспирисало за назив његовог следећег романа, који је назвао *Предео сликан чајем*. Слика коју сам тада насликао *Острва – предео сликан чајем*, појавила се на насловној страни првог издања тог романа. И касније смо повремено сарађивали.

Његови нови романи, књиге, укључујући и последњу причу, непрекидно су настајали све до 2009. Говорио је: „Моја кућа, то су моје књиге“.

У последњих пет година има и настојања да се Милорад Павић потисне у заборав или да се значај свега што је створио релативизује. Вама, уваженим учесницима овог скупа, желим успешан рад и захваљујем што делу мог оца, књижевника Милорада Павића, указујете пажњу коју оно заслужује.

Иван Павић, 29. XI 2014.

## ПРОЛЕГОМЕНА ЗА ЛЕТЕЋЕ ВИОЛИНЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Будући да се 2014. године навршило тачно тридесет година од објављивања романа *Хазарски речник* (1984), Милорада Павића, а Филозофски факултет у Новом Саду прославио је шездесет година постојања, одлучили смо се да покренемо иницијативу за организовање књижевних разговора о Павићевом белетристичком и научном опусу, под називом *Тридесет година 'Хазарског речника': Летеће виолине Милорада Павића*, који су се одржали приближно на годишњицу пишчеве смрти 29. новембра 2014. године. Милорад Павић, како је познато, био је не само угледан професор Филозофског факултета у Новом Саду, већ и декан овог факултета, заслужан за изградњу здања факултета најближег Дунаву. Као књижевни историчар допринео је науци о књижевности капиталним синтезама и монографијама – *Историја српске књижевности барокног доба (17. и 18. век)* (1970), *Војислав Илић у европском контексту* (1971), *Гаврил Стефановић Венцловић* (1972), те *Рађањем нове српске књижевности* (1983), али и студиозним чланцима које су нашле место под окриљем књига – *Језичко памћење и песнички облик* (1976) и *Историја, сталеж, стил* (1985). Као писац, који својим делом баштини целокупну српску традицију, завредио је пажњу како домаће, тако и светске читалачке публике. Није стога без значаја обележавање јубелеја управо под окриљем институције, чија библиотека носи његово име, а уз подршку декана Филозофског факултета у Новом Саду – Проф. др Иване Живанчевић Секеруш, која је с разумевањем одобрила и учествовала у реализацији идеје.

Када је говорио о универзитетској настави, Милорад Павић изнео је став по којем је универзитетска настава постављена тако да се студенти упознају са резултатима научних достигнућа. Он се залагао за обрнуто – сами студенти у сарадњи са професорима, морају доћи до неких научних достигнућа. Стога је иницијативу покренула група студената докторских, мастер и основних студија Српске књижевности и језика, која уређује омладински часопис за књижевност и уметност Међутим. Захвалност дугујемо и Проф. др Горани Раичевић, Проф. др Гојку Тешићу, Проф. др Сави Дамјанову и Ванр. др Слободану Владушићу који су пристали да се нађу у програмско-организационом одбору и на тај начин дају легитимитет скупу, али и целокупном Одсеку за српску књижевност и језик без кога не би била могућна комплетна реализација и коначно уобличење зборника.

Определили смо се да наслов сипозијума гласи *Летеће виолине Милорада Павића* из неколико разлога. Најпре, Милорад Павић напустио је студије музике пред сам дипломски испит, а Брухов концерт за виолину и оркестар, који се помиње у појединим његовим романима, знао је напамет. Аутопортрет са виолином уместо главе начинио је 1978. године, када је почео да ради на рукопису, чије је коначно уобличење представљао *Хазарски речник*. За Милорада Павића била је важна прича о виолини – инструменту који ни када свира не прекида везу са својим пореклом, са материјалом од којег је и са поступком којим је начињен, и музика у ствари тек у вези с тиме добија своје покриће.



Исто је и са књижевношћу и са науком о књижевности, ма колико да одлично гуде, без свести и везе са пореклом, само су празне љуштуре. Јунаци-виолинисти из Павићевих дела, најчешће су носиоци поетолошки наглашених мисли или пак метафизичких тајни. Најпосле, сама метафора „летеће виолине“, инспирисана је Гонгориним „крилатим виолинама, покретним лирама и китарама перја“, и примера ради, Кеведовом „летећом лиром, звиждуком крилатим, атомом од пера“. Крилате виолине представљају тип метафоре који се појавио свуда у западноевропском свету, у исто време, у првој половини 17. столећа, како запажа Жан Русе, у студији *Књижевност барокног доба у Француској*. Ове сићушне шараде од метафора препуштене су домишљатости читаоца и представљају вид церебралне игре. Српска књижевност према аутору *Историје српске књижевности барокног доба* (17. и 18. век) управо у ово време укрстила је византијско наслеђе са западноевропским културним тековинама. То је у битној мери одредило и специфичност и необичност Српске књижевности, чији је Павић један од представника. Звуци те крилате необичности могу се ослушнути у овом зборнику.

Испред сваког рада у зборнику налази се по једно од назива за тарот карте којима се отвара Мајор Аркана (Велика тајна). Испоставило се да зборник има исти број прилога колико поглавља има у Павићевом роману за гатање картама тарот – *Последњој љубави у Цариграду* (1994). Инспирисани овом коинциденцијом, определили смо се да сваки рад буде у знаку одређене карте која му по наслову или садржини одговара. И коначно, радови у зборнику штампани су оним писмом, језиком и конвенцијом у навођењу литературе коју су аутори изабрали.

21. IX 2015.

Јелена Марићевић







Јелена Марићевић (Нови Сад)

## РЕФЛЕКСИ БАРОКНОГ МЕДИЕВАЛИЗМА У ПРОЗИ МИЛОРАДА ПАВИЋА

„Верујте старим писцима!“<sup>1</sup>

Рефлекси средњовековне књижевности у прози Милорада Павића тичу се филозофских и историјских аспеката са којима је писац рачунао. Један од најбољих примера је имплицитна тема исихазма. Исихазмом је Павић успоставио један од важних континуитета српске књижевности, али и православне духовности. Вертикала исписана његовим делом: средњи век – барок – 20. век указује на то да је 20. век у знаку повратка средњовековљу и бароку, како литерарно, тако и по питању духа времена. Ово има несумњиво важно значење за разумевање Павићеве прозе. *Хазарски речник* може се читати као исихастичко опело над сахрањивањем иконе, схваћене као књига. Такође, мотив јелена из *Житија Св. Саве* Теодосија Хиландарца указује на сличност са грађењем Адама које Хазари праве од својих снова или слова.

Кључне речи: рефлекси средњовековне књижевности, барокни медијевализам, континуитет, традиција, књижевност Дубровника

„Старо без Модерног је камен смутње,  
Модерно без Старог је крајња и  
непоправљива глупост“ (Сентсбери)

### I

На трибини часописа *Савременик* (5. 10. 1967) под насловом „Традиција и традиционализам“<sup>2</sup> учествовали су Драган Јеремић, Предраг Палавестра, Милорад Павић и Зоран Гавриловић. Из и више него садржајног полилога значајних књижевних прегалаца, издвојили бисмо проблем трагања за „животно, здравом и сочном нити наше литерарне традиције“, оним што је њено „животодавно језгро, које је у стању да својим зрачењем осветли пут те књижевности“.<sup>3</sup> Милорад Павић истакао је да је тешко извести једну нит, али је покушао да је назре, најшире узев, у сменама „школе ума“ са „школом срца“ кроз указивање да је „барок црпео неке поуке и инспирације из готике, из касног средњег века, да је класицизам био у малом понављање неких елемената ренесансе, да је романтизам ишао на неке разумењости које је већ барок носио“ итд.<sup>4</sup> Ипак, ова потрага за „животодачним језгром“ уједно је потрага за континуитетима српске књижевности, за „бићем наше традиције“, које живи „у оним делима која су успела да сажму у себи не само тренутке

1 Рад је настао као део истраживања стипендисте докторанда распоређеног на пројекат „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ (178005), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Разговор је штампан у часопису *Савременик*, књ. 26, св. 12, бр. 13, 1967, 433-445.

3 Потрагу је на овај начин формулисао Предраг Палавестра. Уп. „Традиција и традиционализам“, 435.

4 Реч Милорада Павића, „Традиција и традиционализам“, 436.

прошлости него и тренутке садашњости и будућности“, представљајући вид „велике синтезе“.<sup>5</sup>

Управо је дело Милорада Павића, који је, узгред, објавио песничку књигу *Палимпсести* (1967) са експлицитним ослањањем на тековине литургијског стиха и „животодавног језгра“ средњовековне поезије, у знаку како књижевносторијских,<sup>6</sup> тако и белетристичких синтеза. Отуда се у литерарном опусу овог, Венцловићевим језиком говорећи – двозанације, преплићу токови целокупне српске културе и књижевности, а време се карактерише као „пренапрегнуто“ (Павић), „дијагонално“ (Аћин), „релативистичко“ (Вуковић), те време које се може „истезати“ (Делић).<sup>7</sup> Овако осмотреним „аспектом времена“,<sup>8</sup> постаје сагледивија Павићева поетичка константа да у истој приповеди или роману читамо бар три приповедачке вертикале: средњовековну, барокну и савремену (године Другог светског рата или махом шездесете и седамдесете године двадесетог столећа).

### Риза средњовековне поезије на телу поезије Милорада Павића<sup>9</sup>

Интересантно је да у ишчитавању барокног језгра, можемо сагледати и функције средњовековног „слоја“<sup>10</sup> Павићевог стваралаштва. У домену поезије, а на примерима песничких књига *Палимпсести* (1967), *Месечев камен*

5 Реч Зорана Гавриловића, „Традиција и традиционализам“, 437.

6 Од највећег су значаја Павићева *Историја српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век* (Нолит, Београд 1970), те *Рабање нове српске књижевности* (СКЗ, Београд 1983), мада, чини се неопходним поменути и *Језичко памћење и песнички облик* (Матица српска, Нови Сад 1976), те књигу *Историја, сталеж, стил* (Матица српска, Нови Сад 1985). Прикази, оцене и чланци Павићевих научних студија, одређени су у првом плану похвалом синтетичности и целовитости књижевноисторијске визије: Уп. Предраг Палавестра, „Историјска визија једне књижевности“, *Политика*, 26. 12. 1970, LXVII, 20556, 14; Петар Џаџић, „Визија историје“, *Нин*, бр. 40, 21/ 1971, 45. Иван В. Лалић, „Културна баштина у тачној перспективи“, *Књижевност*, књ. III, св. 2, XXVI/ 1971, 169-173; Звонко Ковач, „Сугестивне синтезе“, *Око*, бр. 325, 12/ 1984, 20.

7 Према: Иван Негришорац, „Прозорљиво око Милорада Павића“, *Павићеве Палимпсести*, зборник, ур. Сава Дамјанов, Рачанска баштина, Бајина Башта, 2010, 80. Негришорчево одређење „прозорљивост“, дакако, тиче се атрибута „прозорљивих монаха“, који су били кадри да виде будућност. Павићево дело, дубоко укоренено у познавање прошлости, кадрo је и да сагледа обресе будућности, било реалне, било књижевне.

8 Синтагму смо позајмили из наслова зборника радова *Аспекти времена у књижевности*, ур. Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, где је штампан и један рад о Павићевом стваралаштву: уп. Мина Ђурић, „Павићевско-урошевићевска тетралогичка – освојена целовитост“, 515-545.

9 О различитим видовима, облицима и импликацијама тековина средњовековља у поезији Милорада Павића, говорили смо у раду „Језичко памћење и песнички облик поезије Милорада Павића“, *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник*, год. 6, књ. 2, Филум, Крагујевац 2015, стр. 405-417. Овде ћемо се само успутно задржати на поезији, будући да је она важан део опуса овог аутора.

10 О „Слојевима и значењима у прози Милорада Павића“, видети књигу Јасмине Михајловић, *Прича о души и телу*, Просвета, Београд 1992. Књига се може прочитати и у електронском облику на *Пројекту Растко*: [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa\\_telo.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html) (приступљено 6. априла 2014). О слојевима у Павићевом делу писала је и Ала Татаренко у књизи *Поетика форме у прози српског постмодернизма* (Службени гласник, Београд 2013).

(1971), те *Душе се купају последњи пут* (1982),<sup>11</sup> може се говорити о уметнички уобличеним стиховима који одсликавају песнички преплет средњовековне и барокне поезије, тј. тековина византијског и западноевропског наслеђа српске књижевности. Ово запажање није без значаја утолико што треба имати у виду континуитете српске књижевности, а управо Милорад Павић је термином „барокни медијеализам“<sup>12</sup> указао на један од тих континуитета, на „прелазно доба“ – 17. век. Песнички оживљавајући „биће језика“<sup>13</sup> минулих доба, чини се да „Павићева књижевност представља особени начин буђења прастаре, вечне, таворске светлости у језику“<sup>14</sup> можда баш некаквог песничког исихастичког подвижништва.

## II

### **Хазарски речник као опело молитвеног тиховања над сахрањивањем иконе**

Пример Павићевог књижевног исихазма, можемо пронаћи управо у његовом најпознатијем и најпревођенијем роману *Хазарски речник* (1984). Исихазам (молитвено тиховање, по преводу Јустина Поповића), покрет настао у 14. веку и везан за личност Св. Григорија Паламе, може се одредити као сабирање људског бића и жића у свој центар (срце), а преко њега – сабирање у Богу и Богом. Милорад Павић управо је овај свој роман неретко називао књига-Бог,<sup>15</sup> па уколико га и ми тако доживимо, онда треба у овом роману и овим романом да се „саберемо“ и да нас он „поведе ка созерцању“<sup>16</sup> и сједињењу са Богом (књигом-Богом). Исихаста (читалац-исихаста) током молитвеног тиховања загладан је у срце. Срце (*axis mundi*) књиге у који треба да је загладан читалац-исихаста, могао би да буде њено врло конкретно средиште – одредница „Ку“.

Молитвеним тиховањем (читањем), а промишљањем средишта (срца „Ку“), сама одредница може почети да еманира исихастичку светлост књижевних увида, али и могућег сједињења са Богом и књигом-Богом. Ради се, наиме, о свим посредованим значењима које она имплицира. Најпре,

11 Поезија Милорада Павића сабрана је и објављена у књизи *Анахорет у Њујорку*, Драганић, Београд 1996.

12 Видети поглавље „Прелазно доба или барокни медијеализам“ у књизи Милорада Павића, *Рађање нове српске књижевности* (СКЗ, Београд 1983, 41-46). Такође је драгоцено запажање Јована Пејчића у чланку „Ћорђе Трифуновић и питање континуитета српске књижевности“, (*Pfiloglogia Mediana*, год. 3, бр. 3, Ниш 2011, 30) да „мост између старије и новије књижевности“ може да се одреди не толико као „прелаз“, већ пре као „преображај“.

13 „Биће језика“ била би алузија на осмотомне студије Радомира Константиновића *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*, Просвета-Рад-Матица српска, Београд-Нови Сад 1983.

14 Иван Негришорац, „Таворске слутње“, *Српски књижевни магазин*, Ново Милошево, год. 3, бр. 3, март 1994, 16.

15 „Књига је Бог“, наслов је разговора који је са Павићем водила Неда Валчић-Лазовић у ТВ емисији *Оставитина за будућност*. Разговор је штампан у часопису *Књижевност*, XLVI, XCII, 6, 1991, 733-738.

16 Милош Јанковић, „Теологија и симболика иконе“, *Културни херој*: <http://kulturniheroj.com/?p=1705> (приступљено 6. априла 2014).

Ку је једина хазарска реч коју је шејтан оставио у сећању хазарске принцезе Атех, али интересантно је да је по *Великој совјетској енциклопедији* (*Большая советская энциклопедия*) једина реч која је сачувана из хазарског језика, реч *okurim* („ку“ је присутно у хазарској речи *okurim* и то у значењу: сам/ јесам), што значи – ја сам читао. Затим, по филозофском учењу древних Египћана, човек се састојао од седам делова: кат (тело), ка (астрални двојник), рен (име), саху (светлосни омогач), аб (савест), ба (индивидуална душа), ку (врховна душа). Ку (врховна душа) требало је да се након смрти сједини са врховним безименим богом (Агум концепција), кога су чиниле врховне душе свих људи (као на пример снови или слова Адама Руханија, тј. Адама Кадмона).<sup>17</sup> Ако значење речи – *okurim* (ја сам читао) упредимо са Агум концепцијом, можемо закључити да се читањем *Хазарског речника*, наша Ку (врховна „читалачка“ душа), најпре „созерцава“, а затим сједињава са овом књигом-Богом.<sup>18</sup>

Међутим, поставља се надаље питање, како то да се одредница „Ку“ налази у Зеленој књизи и да ли је тиме посредовано још неко значење. Каже се да је Ку воћка, обрасла нечим што личи на рибљу крљушт, или крљушт шишарке.<sup>19</sup> Мишљења смо да ова одређења нимало нису произвољна, како због хришћанске симболике (риба) на коју упућује рибља крљушт, тако и због тога што се обале грчког острва Скиатос (које гледа на Атос) називају Кукунариес, будући да се шишарке оближњих борова (*κουκουάρια*) могу наћи на обали. Јасно, ради се о Павићевом суптилном смисаоном етимолошком поигравању са речју Ку, тим више што је Ку и воћка, а воћка је барокна метафора за духовне очи, што нам потврђује Венцловићев *Великопостник*: „Онда већ све је нам на очију – родно и безродно [...] Кано око жетве свакојако воће на дрви што из воћки се роди и види се, - у свеци онда, боговиђен, духовни, небесносајни образ видеће се онако, какав је сад унутра коме изображен“.<sup>20</sup> Милорад Павић, такође, помиње да се у књигама које је Венцловић читао, поред отачника, хроника Цариграда и Солуна, синаксара, патерника, пролога, канона и слова похвалних Богородици, нашао и „летопис“, тј. живот Григорија Паламе,<sup>21</sup> што како видимо није без значаја, поготово кад придодамо и Павићеву елаборацију о исихазму код Венцловића: „Према Симеону Новом [око 949-1022] циљ се достиже индивидуалним средствима; то је ствар личног искуства. Разум, наука и интелект нису водичи на том путу: ту је прави путоказ четврта димензија људске душе – духовне очи које божанска светлост прочишћава и отвара. То је оно Венцловићево ‘дрво познања’ које човек носи засађено у себи, јер свако у себи има свог Бога“.<sup>22</sup>

17 Уп. Јелена Марићевић, „Препознавши воћку Ку: О митолошким извориштима у ‘Хазарском речнику’ и ‘Другом телу’, Милорада Павића“, *Београдски књижевни часопис*, год. 8, бр. 27, 2012, 125-134.

18 Наравно радило би се о специфичном примеру „постмодерне духовности“. О другим аспектима „постмодерне духовности“, говори књига Кристијана Олаха, *Књига-Бог: (Постмодерна) духовност у ‘Хазарском речнику’, Милорада Павића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012.

19 Уп. М. Павић, *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд 2012, 130. У будистичкој представи „Ку“ је управо представљено шишарком која стоји на Будином челу.

20 Према: Милорад Павић, „Гаврил Стефановић Венцловић (2)“, *Књижевност*, књ. ХЛ, св. 5, ХХ/1965, 438.

21 Исто, 428.

22 Милорад Павић, Гаврил Стефановић Венцловић, СКЗ, Београд 1972, 158.



Нов рукавац смисла носи податак да је Ку у Зеленој, исламској књизи, иако, треба нагласити – то не негира сва претходна. Најпре, уз сву потребну научну опрезност и неисхитреност, заметке својеврсног облика речи Ку, можемо наћи и у средњовековном исламском мистицизму,<sup>23</sup> а конкретно и у поезији Џелалудина Румија (13. век). Дервиши, наиме, пред крај ритуала, након уводног поглавља *Курана*, за којом следи молитва Мевлани и Шемсудину од Табриза, заједно скандирају „Ху“, што представља свеобухватајуће име Бога, Јединог.<sup>24</sup> Из овог запажања наслућујемо религијску праксу и древних Египћана, што је засигурно запазио и Милорад Павић. Смештајући одредницу „Ку“ у Зелену књигу, а притом стављајући је у барокни (а не средњовековни слој), ако имамо у виду да воћку Ку, принцеза Атех нуди бароком ловцу на снове – Јусуфу Масудију,<sup>25</sup> Павић је вероватно имао на уму и једну историјску, па и културолошку чињеницу. Заправо, Османлије су у 16. веку (почетак барока у западноевропским земљама) освојиле Египат, који је тада постао интегрални део не само територије Османске империје, већ и њене филозофије, културних тековина, па и јеретичких учења. Наравно, Египат је земља у којој живе и хришћански Копти (отуда одредница о Аверкију Скили, Копту, у *Хазарском речнику*), из Египта је Мојсије извео Јеврејски народ, а преподобни Макарије Египатски (4. век) је (са Евагријем, Исаком Сирином, преп. Симеоном Новим Богословом) један од духовних родоначелника светогорских исихаста. Управо на икони на којој је насликан преп. Макарије Египатски представљен је херувим који као да имагинативно одговара воћки Ку.<sup>26</sup>

Можемо закључити да се синтеза смисла (светлости) које еманира Ку, тиче, дакле не само хришћанског (православног) исихазма, већ и исламског мистицизма. Милорад Павић је управо смисао прозног стваралаштва видео у за њега веома привлачном „сагледању наднационалне, цивилизацијске припадности“, која је скопчана са „читавим обиљем нашег балканског тла“.<sup>27</sup>

Овакав цивилизацијски, сабирни укрштај, своју централну тачку остварио је у одредници „Ку“, својеврсној икони одређеног тла. Да Ку може бити синегдоха *Хазарског речника*, схваћеног као икона, може нам илустративно потврдити прича „Икона на злату“ из књиге *Позориште од хартије* (2007).

23 О „Мистицизму у хришћанству и исламу“, видети: Растко Мишина, „Исихазам Григорија Паламе: умна молитва као могућност непосредног Богопознања у Христу“, *Културни херој*: <http://kulturniheroj.com/?p=1807> (приступљено 6. априла 2014); снимке са трибине *Мистицизам у хришћанству и исламу*, на којој су говорили академик Владета Јеротић и др Сеид Халиловић: <http://www.centarkom.rs/aktuelne-vesti/religijska-filozofija/akademik-jerotic-i-halilovic-govorili-omisticizmu/> (приступљено 6. априла 2014), те чланак Срђана Симића „Исламска мистика“: [http://www.ceir.co.rs/images/stories/rit\\_13/rit\\_13\\_islamska\\_mistika.pdf](http://www.ceir.co.rs/images/stories/rit_13/rit_13_islamska_mistika.pdf) (приступљено 6. априла 2014).

24 Према: Џелалудин Руми, *Једино све*, прев. и преп. Александар Ђусић, Александар Љубиша, Финеграф, Београд 2007, 5. Књига има и интернет издање: [http://www.ivantic.net/Ostale\\_knjige/RUMI.pdf](http://www.ivantic.net/Ostale_knjige/RUMI.pdf) (приступљено: 7. априла 2014).

25 Уп. М. Павић, *Хазарски речник*, 122.

26 [https://www.google.rs/search?q=makarije+egipatski&espv=210&es\\_sm=93&tbm=isch&bo=u&source=univ&sa=X&ei=yqtCU\\_6-LMHT7AakiYDQBQ&ved=0CD0QsAQ&biw=1280&bih=626#facrc=\\_&imgdii=\\_&imgrc=7c615-4A\\_trJ\\_M%253](https://www.google.rs/search?q=makarije+egipatski&espv=210&es_sm=93&tbm=isch&bo=u&source=univ&sa=X&ei=yqtCU_6-LMHT7AakiYDQBQ&ved=0CD0QsAQ&biw=1280&bih=626#facrc=_&imgdii=_&imgrc=7c615-4A_trJ_M%253) (приступљено 7. априла 2014).

27 Разговор Миодрага Максимовића са Милорадом Павићем, „Зашто немамо историју савремене књижевности?“, *Политика*, 16. децембар 1976, 12.

Ради се о причи из Павићевог романа-антологије, чији је фикционални потписник Гане Сотироски из Македоније, а говори о пореклу иконе на злату: „Она је, као што рекох, из Македоније [...] За ову нашу икону види се да је одавде по томе што је при дну насликан Марко Краљевић како оре друмове [...] То је краљ из Македоније, а приказ је описан у једној српској народној песми [...] Овој (икони) је предлогак неки грчки рад те врсте [...] Свети Димитрије је грчки светац, заштитник Солуна. Он је посекао Србе што су са копа напали Солун, а на икони је представљен како сабљом сече једра турским лађама [...] Огртач указује да је икону радио неки клефта (Шиптар пре преобраћања у ислам) [...] За њу је коришћена бутарска кедровина, која се налази испод златне облоге [...] То је ‘глама’, мешавина злата и сребра која се добијала са Косова и из босанских рудника у време српског деспота Стефана Лазаревића [...] Натпис ‘Свети Димитрије’ [...] је на старом црквеном српском језику. - Па вашу икону као да су сликали сви народи који живе на Балкану. – Тачно. Зато и јесте икона. Иначе би била слика“<sup>28</sup>

Злато на икони је, како је јасно назначено, из времена деспота Стефана Лазаревића и што није занемарљиво злато (златна подлога) у византијском иконопису, симболизује божанску светлост, оно није боја, јер боје се примају као одсјај светлости.<sup>29</sup> Златна подлога иконе у том смислу функционише као Ку у *Хазарском речнику*, ако имамо у виду и да се паламизам може дефинисати као „енергије схваћене као највиша, коначна икона неприступачне божанске суштине, видљива светлост апсолутно невидљивог“<sup>30</sup>

Иако смо сагледали воћку Ку у светлу различитих аспеката, не треба пренебрегнути и смисао који јој придаје само књижевно дело – то је хазарска реч, па тако и „хазарска икона“. Будући да је по Павићевом роману, религија Хазара била религија соли, не чуди што је воћка Ку „помало слана“<sup>31</sup> „Хазарска молитва је плакање, јер сузе су део Бога пошто, као шкољка бисер, увек садрже мало соли на дну“<sup>32</sup> Кроз Ку, као да су Хазари остваривали „молитвени дијалог“ са Богом, какав се остварује посредством духовних очију (духовних суза) верника (или читаоца) са духовним очима иконе.<sup>33</sup>

Мишљења смо да се роман *Хазарски речник* може сагледати као једно књижевно опело молитвеног тиховања над сахрањивањем иконе<sup>34</sup> Хазара. У пољско

28 Милорад Павић, *Позориште од хартије*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 93-94.

29 Јелена Миловић, *Уметност и религија у Византији*, Манастир Тресије, (брош) 1997, 69.

30 Милош Јанковић, „Теологија и симболика иконе“, *Културни херој*: <http://kulturniheroj.com/?p=1705>(приступљено 7. априла 2014).

31 М. Павић, *Хазарски речник*, 130.

32 М. Павић, *Хазарски речник*, 223.

33 „Хазари чим виде зидне слике сричу, читају или певају садржај слика, икона или чега већ другог што је насликано, што показује да су стари сликари знали ову вештину, тајну и непризнату“ (*Хазарски речник*, 168)

34 На питање Ане Шомло: „Шта мислите о чину сахрањивања светих књига, генизот, код Јевреја? На јеврејским гробљима постоје парцеле у којима се похрањују истрошене књиге као истрошена људска тела“, Милорад Павић је одговорио: „То мени веома личи на култ сахрањивања икона код православљаца. Описао сам тај чин; иконе се залију вином и сахрањују као живо чељаде“ (Ана Шомло, *Хазари или обнова византијског романа: разговори са Милорадом Павићем*, БИГЗ-СКЗ-Народна књига, Београд 1991, 61). Ако се, судећи по интервјуу Ане Шомло са Милорадом Павићем, могу довести у везу сахрањивање светих књига Јевреја са сахрањивањем православних икона, онда се потенцијално може говорити о *Хазарском речнику* (схваћеном као икона) као „светог књизи“ Хазара у уметничкој визури, разуме се.

издање Даубманусовог речника из 1691. године уграђена је била клепсида,<sup>35</sup> што посебно добија на значају ако имамо у виду да реч клепсида на пољском језику значи и пешчаник и некролог. *Хазарски речник* је и некролог, дакле, али и исихастички некролог, молитва кроз ћутање, не би ли се Ку (хазарска икона (реч/ Логос) једног несталог народа) залила вином и прописно сахранила.<sup>36</sup>

## Лов на јелене

Даубманусово издање *Хазарског речника* дошло је до нас заслугом Теоктиста Никољског, како се наводи у „Apendix-у I“ Павићевог романа. Он је једини монах (дакле – склон исихазму ако имамо у виду да је живео при манастиру на Морави у Овчарској клисури<sup>37</sup>) на кога ћемо наићи у роману, наравно, с једним битним потцртавањем: Никољски има демонског двојника Никона Севаста, што може да сугерише да је Севаст „црни биво“ у исихастичком срцу Оца Теоктиста, и даље – да „барокни исихазам“ добија „сенку“.<sup>38</sup> Одредница „Севаст, Никон (XVII век)“ доноси нам епизоду у којој је Никон Севаст пошао у лов на јелене, повео са собом неког монаха Теоктиста Никољског и „то јутро ловио и уловио сопствену душу и с њом започео разговор“.<sup>39</sup>

Тешко данећемо у овој сцени препознати рефлекс из *Житија Ђириловог*,<sup>40</sup> непознатог писца: „Јер милостиви Бог по своме човекољубљу улови га, не желећи да се тај навикне на животна задовољства, - као што некада улови Плакиду<sup>[41]</sup> у лову помоћу јелена, - тако је и овога помоћу јастреба“.<sup>42</sup> Не само да се у *Хазарском речнику* може наићи на одредницу „Ѓирило (Константин

35 М. Павић, *Хазарски речник*, 22.

36 Мотив сахрањивања икона у стваралаштву Милорада Павића није редак. Да поменемо само да се јавља у роману *Унутрашња страна ветра: Леандар*, Euro Giunti, Београд 2008, 19-20, где Леандар присуствује обреду сахрањивања иконе Богородице како доји младенца.

37 М. Павић, *Хазарски речник*, 69. „Манастири у Овчарско-кабларској клисури, око Западне Мораве већином бивају подизани и насељавани од монаха исихаста Свете Горе, па зато и носе назив „Српска Света Гора“ (према: Весна Ристић, *Исихазам у Србији: библиографија*, Центар за црквене студије, Ниш 2006)

38 У причи „Аксеаносилас“, која се може прочитати у књизи *Руски хрт* (Слово љубве, Београд 1979) или *Српским причама* (СКЗ, Београд 1985, 145-158), срећемо се са монахом који бива оплођен ђавољим репом и онда преводи стихове који не постоје, а које је наводно написао један од Немањића. Никољски је у житије Свете Петке, додао целу једну страницу, а уместо 5 дана поста, написао 50, што је одвело у смрт монаха Лонгина (*Хазарски речник*, 260-261).

39 М. Павић, *Хазарски речник*, 71.

40 Оливера Радуловић указала је на поједина коресподентна места између *Житија Ђириловог* и *Хазарског речника*, међутим, више у светлу методичке наставе и прилагођавања школском програму, те стога и без дубље експертисе. Уп. Оливера Радуловић, „Хазарски речник“ у контексту српске средњовековне књижевности“, *Књижевност и језик*, год. 53, бр. 3/4, 2006, 279-289.

41 Указали бисмо на причу-поглавље „Плакида“, која се може прочитати унутар корица Павићевог романа *Предео сликан чајем*, Плато, Београд 2012, 346-349. Плакида је, наиме, у овој причи уловио демонски део себе, „аветињску звер“.

42 Климент Охридски, Константин Преславски и непознати писци, „Житије Ђирилово“, у књизи: *Ѓирило и Методије: житија, службе, канони, похвале*, прир. Ђорђе Трифуновић, прев. Ирена Грицкат, Олга Недељковић и Ђорђе Трифуновић, СКЗ, Београд 1964, 49.

Солунски)“; већ је овај средњовековни рефлекс у Павићевој романескној визури подвргнут инверзији: не лови Бог Плакиду или Ђирила, већ Никон Севаст (алиас Теоктист Никољски) лови Бога – јелена, тј. душу, тј. Архангела Гаврила, августа 1670. у време кад се „почиње јести срнетина“;<sup>43</sup> те он премешта четке из леве у десну руку и почиње да слика. Када се касније поново вратио левој руци, изгубио је „јелена“ у себи и приклонио се „дрном бивољу“.

Није, међутим, *Житије Ђирилово* једина ризница „мотива лова на јелене/душу“. Пишући о мотиву ујелењења душе код Теодосија Хиландарца, Светлана Томин начинила је драгоцен каталог овог мотива (да наведемо неке: псалтир, Јован Златоусти, Плакида, *Фисиолог*, *Житије Светог Саве*, *Житије Стефана Дечанског*, *Кантакузинова Похвала Св. Димитрију*, трећа песма канона Максиму Бранковићу, *Житије Јоакима Сарандапорског*, *Житије Јована Рилског*) не би ли дошла до псалмске слике Теодосија Хиландарца, умешно обогаћене „употребом глагола ујеленити“<sup>44</sup> Функција овог мотива у роману Милорада Павића можда се односи на семантизацију коју има у контексту „култа мртвих“.<sup>45</sup> Како смо видели, роман може бити схваћен као опело молитвеног тиховања над сахрањивањем „хазарске иконе“, па сходно томе, „мотив ујелењења“<sup>46</sup> представљао би „надгробни натпис“<sup>47</sup> те иконе; с једним битним додатком – мотивом Венцловићевог барокног „црног бивола“.

И, најпосле, „јелен“ се може поистоветити и са воћком Ку и са сном. Хазарски ловци на снове градили су Адама (Руханија, Кадмона, Исусовог и Сотониног брата) од снова, тј. врховних душа (Ку). Ловећи снове (душе, али и Бога јер „на дну сваког сна лежи Бог“<sup>48</sup>), „ујелењивали“ су их у огромно Адамово тело (Атум концепцију).

### III

#### Nomen est omen

##### 1.

Милорад Павић године 1973. објавио је збирку прича *Гвоздена завеса*. Све приповетке ове књиге, прештампане су 2002. године, али под насловом *Врата сна*, на чијем прочељу се нашла још једна приповетка истоимена наслову књиге. То нас доводи до помисли да донекле поистоветимо метафоре два различита гранична простора: гвоздену завесу и врата сна. Додатно усложњава перцепцију и роман-антологија *Позориште од хартије* (2007), будући да су

43 М. Павић, *Хазарски речник*, 71.

44 Светлана Томин, „Мотив ујелењења душе код Теодосија Хиландарца“, *Српска књижевност и Свето Писмо*, 26. научни састанак слависта у Вукове дане, Међународни славистички центар, Београд 1997, 41-50.

45 Исто, 44.

46 Милорад Павић волео је да се поиграва мотивом јелена у својим делима. Леп показатељ представљају, такође, како његова песма „Код ‘Јелена’ у Будиму“ и поема „Роман о Троји“ (*Месечев камен*), тако и приповетка „Коњи светога Марка или Роман о Троји“ (*Коњи светога Марка* (1976)). У поеми и причи „Роман о Троји“ главни актер је Јеленуш Прејамушевић, који је у старој српској књижевности био тако именован као син тројанског краља Пријама.

47 „На дну надгробног натписа о смрти деспота Стефана Лазаревића исклесан [је] јелен. Овај натпис потиче од 19. јула 1427. године, а налази се у Црквинама код Крагујевца“. Према: Исто, 44.

48 М. Павић, *Хазарски речник*, 63.

ове приче-поглавља суштински утемељене и кореспондентне са причама *Гвоздене завесе*, тј. *Врата сна*.

Као и у *Хазарском речнику* и у овим причама преплићу се средњовековно, барокно и савремено. Оне су занимљиве с неколико становишта. Најпре, интересантно је Павићево именовање ликова које се може довести у везу са „*Nomen est omen*“ у делима византијских писаца<sup>49</sup>. У причи „Крчма код седам сиса“, један од главних ликова зове се Андрија Хрс. У том смислу илустративан је запис Нићифора Хрисоверга: „И последња глава (коју је савладао) јесте онај који је на делу веома лажан и притворан, онако исто као што се и његово име, премештањем нагласка претвара у злато (χρῦσος - χρυσόс). Јер, то зло, како изгледа беше хидра многоглава, а ти беше Херакле, који према свом имену још лакше изврши спасоносни (ἀλέξικακον – ‘Алџиакон – ‘Алџиос) подвиг одсецања главе’ [...] Он наглашава да се одметничково име Хрс (Χρῦσος) исто пише као и реч злато (χρῦσόс), а једина разлика постоји у месту где се налази акценат“<sup>50</sup>.

## 2.

Посебно је Павић акцентовао име Деспина (алиас Хера у роману *Унутрашња страна ветра*) у причи „Запис у знаку Девнице“, будући да се историјски гледано, ћерка Јована Бранковића (1494-1502) звала Деспина Милица, али се тако звала и његова унука, удата за Мирчу Чобана.<sup>51</sup> Да Деспину нисмо без основа довели у везу са Бранковићима (мада су Деспином звали и Оливеру Лазаревић), сведочи следећи одломак из приповетке: „на једном од својих путовања видео је и заувек упамтио како у знак сећања на деспота Ђурђа Бранковића, хлеб замешен дунавском водом и освешен у смедеревском храму св. Богородице (где су почивале склоњене пред Турцима мошти св. Јеванђелиста Луке) кириције преносе од руке до руке чак на Авалу“<sup>52</sup>.

Можемо рећи да историјска личност – деспот Ђурађ Бранковић (1375-1456) може да фигурише као ново полазиште за даља истраживања рефлекса средњовековне књижевности у делима Милорада Павића. Момчило Спремић се у монографији о деспоту Ђурђу посебно задржао на моменту преноса моштију Св. Луке, у контексту античке традиције: „Константин Филозоф [...] своје дело о деспоту Стефану писао је по узору на Плутархов ‘Животопис Александра Великог’. Тако се вратио хеленистичкој биографији, добро познатој и негованој у византијској историографији. До које мере су античке представе биле живе у Ђурђевој Смедереву показује писац преноса моштију Св. Луке, који свечану поворку упоређује са олимпијским играма: ‘Како светла садашња светковина јавља се [...] Како да вас назовем: семе Аврамово, чеда Исакова, синови Израилјеви’“<sup>53</sup>. Иако се у имену Павићевог лика кир Аврама

49 Радивој Радић, “*Nomen est omen*“ у делима византијских писаца“, *Византија и Србија*, Стубови културе, Београд 2010, 30-35.

50 Исто, 33.

51 Уп. Андрија Веселиновић, “Родослов Бранковића“, Завод за уџбенике, Београд 2005.

52 Милорад Павић, *Врата сна и друге приче*, Дерета, Београд 2002, 122-123.

53 Момчило Спремић, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, Завод за уџбенике, Београд 2006, 164. Житије деспота Стефана Лазаревића, Константина Филозофа, доступно је на *Пројекту Растко*: [http://www.rastko.rs/knjizevnost/liturgicka/konstantin-zitije\\_desp\\_stefana\\_c.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/liturgicka/konstantin-zitije_desp_stefana_c.html) (приступљено: 9. априла 2014).

Бранковића у *Хазарском речнику* може препознати старозаветни Аврам, није искључено да се Павић потенцијално инспирисао „семеном Аврамовим“ из житија Константина Филозофа, упућујући да је његов лик и од „семена“ сремских и од ердељских Бранковића. Махом се подразумева да кир Аврам Бранковић има више везе са грофом Ђорђем Бранковићем, барокним писцем обимних *Хроника*, будући да је страдао код Кладова 1689. године, а да је баш 29. октобра 1689. године принц Лудвиг Баденски, по налогу цара Леополда I, ухапсио грофа Бранковића у Кладову.<sup>54</sup> Павић, чини се, не би био велики писац када у управо барокном маниру не би грофа Ђорђа Бранковића<sup>55</sup>, писца кога је волео, макар књижевно „ородио“ са Бранковићима, па тако и имењак (nomen est omen) – деспотом Ђорђем Бранковићем (монахом Максимом), стрицем Деспине Милице и претком Деспине, удате за Мирчу Чобана.

## 3.

Да се време деспота Ђурђа може препознати у *Хазарском речнику*, сведочи и занимљив податак по којем се „деспотов гроб морао сакрити, јер ни после смрти не би имао мира. Сакривање гробова владара у средњем веку имало је дугу традицију. Неки су сахрањивани у речним коритима, неки у непроходним планинама, неки су правили лажне гробнице [...] Почетком XVII века Дубровчанин Јаков Лукаревић написао је ‘да је [деспот Ђурађ] сахрањен у Кривој Ријеци’ [...] Месна традиција везивала је његово вечно почивалиште за гробљанску цркву у Смедереву, која је, наводно, била затрпана земљом и открила је једна коза“.<sup>56</sup> За Хазаре је, пак, важило да су своје мртве сахрањивали по чамцима,<sup>57</sup> а кагане (владаре) „под водом у потоцима“.<sup>58</sup> Надаље, Мокадеса ал Сафер (VIII-XII век), најбољи међу читачима и ловцима на снове сахрањен је у гробу облика козе, а каган га је казнио тако што га је (као Тамерлан Бајазида после битке код Ангоре 1402. године) затворио у гвоздени кавез.<sup>59</sup> Запажа се, дакле, да постоје суптилне везе између Хазара (тј. Леандра и Чихорића у *Унутрашњој страни ветра* и причи „Запис у знаку Девице“) и Бранковића, утолико веће када се придода презиме јеврејске демонке Ефросиније Лукаревић, у контексту Јакова Лукаревића који није само

54 Уп. Јелка Ређеп, *Генеза ‘Хроника’ грофа Ђорђа Бранковића*, Прометеј, Нови Сад 2004, 5.

55 Гроф Ђорђе Бранковић био је један од омиљених барокних писаца Милорада Павића: „Треба да кажем да сам пишући ‘Хазарски речник’ примењивао за потребе лабораторије један мали трик. Замислио сам читаоца за којег пишем. Сасвим конкретно. С именом и презимеом. Нема разлога да прећутим та имена. То су писци које сам волео и желео да их видим нагнуте над мојом књигом. Гроф Ђорђе Бранковић, Гаврил Стефановић Венцловић, Арсеније III Чарнојевић, Захарија Орфелин, дакле, писци српског барока, одавно покојни“ (Милорад Павић, „Барокни слој у ‘Хазарском речнику’“, *Дело*, год. XXXII, књ. 32, бр. 6, 1986, 2). Интересантно је да је Гаврил Стефановић Венцловић осим житија Св. Петке прерадио житије деспота Максима Бранковића: „Преписиваће и читаће књиге с песмама Србина свецима, писаће житија светој Петки Српској и деспоту Максиму Бранковићу [...] Има неког поносног тона у тим списима о Сави, о Венцловићевом земљаку деспоту Максиму, о његовој матери“ (М. Павић, „Гаврил Стефановић Венцловић (1)“, *Књижевност*, књ. XL, св. 4, XX/1965, 330; 342).

56 М. Спремић, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, 233.

57 М. Павић, *Хазарски речник*, 52, *Унутрашња страна ветра: Леандар*, 53.

58 М. Павић, *Хазарски речник*, 124.

59 М. Павић, *Хазарски речник*, 214-216.

записао да је деспот Ђурађ сахрањен у Кривој Ријеци, већ и да је ослепшење Ђурђевићевих синова (Стефана и Гргура) – божја правда.<sup>60</sup>

4.

Јасно да се такво виђење Јакова Лукаревића може сматрати „демонским“, поготово кад знамо да се деспот Ђурађ не само „поистоветио са судбином свога народа“,<sup>61</sup> да је за време његове владавине српска држава (попут хазарске) била нестала, али се његовим изнадљудским способностима обновила, али и да су „одјеци дубровачке љубави за деспота Ђурђа записани у XVII столећу на страницама Гундулићевог ‘Османа’“, потврђујући „нераскидиве дубровачко-српске везе у прошлости“.<sup>62</sup> Отуда је и лик Ефросиније Лукаревић смештен у барокни XVII век, а у њој су сабрани сви дубровачки Лукаревићи, као што су у њеном љубавнику Семуелу Коену „били сабрани разни подаци о неколико ликова Жудјела које је у комедијама пратио подсмех, о понижењима у свакодневном животу о којима је аутор имао сазнања из архивских докумената“.<sup>63</sup>

Историјске, политичке, културне и књижевне дубровачко-српске везе свакако да су најјаче у средњем веку и у доба барока и да се са тог врела преносе и даље. Проблем настаје, међутим, након Другог светског рата (исцртавања неприродних граница између република у новој држави – Југославији) и те везе се интензивно релативизују, па није случајно да су временске одреднице Павићеве прозе: средњи век, барок, Други светски рат, те године 1967, 1968, 1970, 1971, 1973. Павићево дело представља уметничко сећање на недељивост српске културе и традиције. Такође је његова монументална *Историја српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век*, научни залог те недељивости. Колико је ова књига важна, сведочи и један непријатан, малициозан оглед у часопису *Дубровник*, из пера Ивана Педерина „Српски круг кредом доктора Милорада Павића“.<sup>64</sup> Ево и зашто: „Павић с овако мало књижевне осјетљивости (што изненађује ако се зна вриједност његова дјела) утрпава црногорску књижевност у српску [...] Он заборавља на црногорску нацију, све у потреби да пише о нечем, што не може да не подсјети на великосрпска бунцања. Његов књижевни тек је више ренесансан, пантагруеловски, бројгеловски него барокан, он је прождро не само књижевност Црне Горе, него и комад хрватске књижевности [...] Подсјећа на оног Бакотића, којег је плаћао прије рата Мусолини да би уређивао и издавао *Archivio storico per la Dalmazia* с циљем да докаже да у Далмацији не живе Хрвати, него Талијани“.<sup>65</sup>

Иако је оглед писан 1971. године (Хрватско прољеће), иако од тада има деценија и ратних дешавања, Павићеве приче са средњовековним и барокним

60 М. Спремић, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, 189.

61 Исто, 237.

62 Исто, 174.

63 Злата Бојовић, „Контрапункт времена: Дубровачке приче Милорада Павића“, *Стари Дубровник у српској књижевности*, Службени гласник, Београд 2010, 184.

64 Иван Педерин, „Српски круг кредом доктора Милорада Павића“, *Дубровник*, Дубровник, XIV/1971, св. 3, 58-66.

65 Исто, 64-66.

подтекстима рачунају углавном са овом – 1971. годином, али итекако су актуелне и данас. Иван Педерин несумњиво је „бунцао“, потцртавајући наводну колонијалну политику Срба: „Не живимо ваља у теократска доба, кад је Србија била оно, што је патријарх справио под своју јурисдикцију! Није пропала ни Енглеска без Индије, ни Француска без Алжира“.<sup>66</sup> Још је више „бунцао“ ако је мислио на Бакотића, аутора и више него значајне и релевантне књиге *Срби у Далмацији. Од пада Млетачке Републике до уједињења*,<sup>67</sup> на основу које имамо увид о Србима који живе у Дубровнику и Далмацији, како православним, тако и католичким! Вероватно да се Педерину није допало оно што је могао код Бакотића да прочита: „У чисто народном погледу ми смо водили рачуна о чињеници да су Срби били Срби и још пре него што су примили хришћанску веру. Истичали смо, између осталог, да је Макаарско Приморје било српско и живело као српска неретванска област у склопу немањихке државе још пре него што је оно примило хришћанство. Неретванска област, која је скоро као самостална држава водила и ратове са Млетачком Републиком, позната је била под именом Паганија, а њено становништво Фарлати назива: gens Serbica, ferox immitis (племе српско, свирепо и немилосрдно). Талијана Фарлати-а болело је то што су Неретвљани више пута на мору потукли Млећане“.<sup>68</sup>

Негирајући постојање Срба католика (али и православца) у Дубровнику и Далмацији, који су у свести Ивана Педерина – Хрвати, Педерин је негирао и дубровачко-српске везе, тј. означио их је имплицитно „великосрпским бунцањима“. Да ли би Јелена Балшић (1366/ 1371-1443), ћерка кнеза Лазара, а тетка Ђурђа Бранковића „намеравала да последње дане проведе у Дубровнику и у њему сазида малу православну цркву, у којој ће бити сахрањена“,<sup>69</sup> да је Дубровник доживљавала као туђину?<sup>70</sup>

## 5.

Једна друга Јелена – Јелена Анжујска (око 1236-1314), жена Уроша I, а мајка краља Драгутина и Милутина, својом је личношћу и задужбинарством, може се рећи, објединила Србе католике и Србе православце, градећи католичке цркве у Приморју (владала је областима Зете, Требиња),<sup>71</sup> али и православни манастир Градац, где је сахрањена као монахиња православног обреда. Не чуди, стога, што се као књижевни лик нашла у Павићевој приповеци „Чувар ветрова“ (*Гвоздена завеса/ Врата сна*). У средишту приповедања је благо свете краљице, тајна њеног „прстена што пева“, зазидан у манастирским стенама. Запис о „нађеном“ благу забележио је монах Исаија Студенички

66 Исто, 66.

67 Лујо Бакотић, *Срби у Далмацији. Од пада Млетачке Републике до уједињења*, Аркаде, Нови Сад 1991. Прво издање Бакотићеве књиге штампано је 1939. године.

68 Исто, 185-186.

69 М. Спремић, *Ђурађ Бранковић (1427-1456)*, 78.

70 Дубровник је Јелена доживљавала као своју кућу и непоколебљиво је бранила интересе православне цркве у Приморју. Видети и томе у чланку: Владимир Баљ, „Идеје исихазма у преписци Јелене Балшић и Никона Јерусалимца“, *Шћепан Поље и његове светиње кроз вјекове*, зборник, Беране; Свевиће – манастир Заграђе 2010, 129.

71 О значају краљице Јелене Анжујске видети поглавље „Драгутинова владавина (1276-1282) и проблем Милутиновог доласка на престо; краљица Јелена Анжујска и њен значај“, у књизи: Влада Станковић, *Краљ Милутин (1282-1321)*, Фреска, Београд 2012, 50-57.



(чувени исихаста), на основу исповести Јабучила Прибца: „Према сваком од седам прозора старог конака налазио се по један мали византијски врт, сваки са својим посебно укомпонованим птичјим певањем, планираним још пре рођења птица које ће певати, и гајен тако да порасте и пропева после смрти онога ко га сади. Тих седам певајућих вртова опасивали су Градац у круг и чинили су 'прстен који пева' [...] кренуо (Прибцац) око Градца од врта до врта откидајући у сваком по једну гранчицу. Када се затворио круг и чувар ветрова вратио на место с којег је пошао, скупљене гранчице поређао је једну до друге [...] и прочитао [...] Када је тако одгонетну реч која је гласила 'трисводно', Прибцац је ушао у запустели храм и тамо где се три готичка лука секу у своду Градца нашао место на којем је било зазидано благо свете краљице Јелене“.<sup>72</sup>

Међутим, није речено у чему се састоји благо краљице Јелене Анжујске, које су по причи, двојица француских туриста вратила у Француску. Можемо прихватити тумачење Јасмине Михајловић по којем „треба откривати тајне и блага прошлости, али их и сачувати за будућност“, што за разлику од Прибца (чије је „трагање било дуго и поступно“) нису учинили француски туристи („користећи се достигнућима науке и информисања“).<sup>73</sup> Можда се то благо састојало из мешавине мириса (храста, зове, врбе, брезе, смрдљике, јасена и јабуке) које се могло осетити на месту где се „три готичка лука секу“, а које ветрови доносе у манастир. То би било благо Јелене Анжујске, уздарје једне љубави, спрам којег је стајао њен свадбени дар Уроша I, који је њу као невесту дочекао са на путу до двора посађеним јоргованима, која се зове Долина јоргована (цела ибарска долина од Краљева до Рашке). С друге стране, готски лукови карактеристичан су стил у архитектури, чија је колевка била Француска. Како су благо пронашли и однели баш француски туристи, оно је могло да се односи и на препознавање њихове традиције и уметности у туђој (српској) и да се именује као интеркултурално благо, које сведочи и о таквој личности: српској краљици, француског порекла („рода фрушкога“, како наводи архиепископ Данило у њеном житију).<sup>74</sup>

Милорад Павић написао је и поглавље-причу „Хор птица из Париза“ (*Позориште од хартије*) чији су фикционални потписници Жан Трестурнел и сарадници (Француска). За разлику од византијских вртова око манастира Градац, у Паризу се наратор нашао у парку који је сађен према „парку из 18. века и његова одлика је у једној врсти звучнога ефекта који он оставља на посетиоца. Заправо, по угледу на онај древни парк, овде је сађено дрвље које привлачи сасвим одређене птице певце и тако су они који су га садили могли да компонују нешто као хор“,<sup>75</sup> али „јунака птичје песме треба тражити у 17. веку“,<sup>76</sup> и у врту пре древног врта. Порука коју су птице преносиле из 17. века гласила је: Saintecroix! Saintecroix! Saintecroix!, што је уствари било име убице Godin-a de Sainte-Croix. Поента приче јесте

72 М. Павић, „Чувар ветрова“, *Врата сна*, 51-52.

73 Јасмина Михајловић, *Прича о души и телу*: [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa\\_telo.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html) (приступљено 9. априла 2014).

74 Уп. Архиепископ Данило, *Житије краљице Јелене Анжујске*: <http://jelenaanzuska.wordpress.com/> (приступљено 9. априла 2014).

75 М. Павић, „Хор птица из Париза“, *Позориште од хартије*, 70-71.

76 Исто, 73.

да су птице сачувале истину за будућност,<sup>77</sup> што чини и Милорад Павић као писац, градећи средњовековне и барокне вртове у свом делу, попут ова поменути два: византијски и француски (западноевропски), чувајући интеркултурално „благо“ – истину за будућност.

#### IV

### „Писати у име Свете девице мајке“

Његово уметничко прегнуће и шире је од овог контекста, а тиче се „писања у име Свете девице мајке“.<sup>78</sup> „У знаку Девице“, жена или мајки је цела књига *Гвоздена завеса/ Врата сна*, у којој поједини мотиви хипертекстуално воде од приче до приче. Као лајгмотиви провлаче се: жене (Богородица, матере, супруге, мртве жене), сузе, трудноћа, светлосна одређења.

- Врата сна: „Жене, било да су матере или супруге, од вас веома често траже да нешто нађете“ (5)
- Веџвудов прибор за чај: „Из таџира, који је на дну имао огледало, добила је двоструку вечеру: за себе и своју душу у слици: пасуљ, орах и рибу, а пре обода малу сребрну пару, коју је као и ја, држала под језиком док смо јели“ (14); две жене крвоточиве светлошћу (16)
- Сувише добро ураћен посао: Десетомесечног мушкарчића су у припрати цркве св. Јована Претече под иконом Богородице млекопитатељице дојиле намернице и просјакиње обдарене млеком (19)
- Аеродром у Конављу: Делфа је имала дар суза (15)
- Завеса: „Све је било тако брзо свршено да је она и не схвативши како ваља шта се заправо догодило, и да је већ на путу да затрудни, скочила и уплакана побегла у своју собу (40-41)
- Чувар ветрова: На зиду манастира Градац Јелена Анжујска била је насликана како с мужем приноси Богородици заштитници путника (ωδύιτρα) цркву Благовештења на поклон (45)
- Право стање ствари: Анастасија Дељановић била је млада и лепа, а у пасошу је стајало да је трудна (55)
- Блејзер боје мора: „Као што се Бог облачи у три светлости, тако је човек обучен у три зноја“ (61); мртва Деспина од Лазаревих (69)
- Једанаести прст: „Те жене, то је сада било јасно, одржавале су у ствари једину везу између мог оца и мене, а да ја тога уопште нисам био свестан“ (87)
- Силазак у Лимб: Венцловић је главни лик, путовођа у просторе Лимба (попут Вергилија за Дантеа, мада нема Беатриче), за по 230 година уназад, почев од 1971. па редом: 1741, 1511, 1281. до 1051.
- Вечера у Дубровнику: Виленица – боса девојка која је плакала у своју косу (98-99)

<sup>77</sup> Исто, 75.

<sup>78</sup> Есеј Милорада Павића „Писати у име Оца, у име Сина, или у име Духа братства“, садржи и засебан, последњи, седми одељак „Писати у име Свете девице мајке“ (М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, прир. Јелена Павић, Плато, Београд 2005, 169-171).

- Вино и хлеб: „Свети Сава, дакле, није узалуд и после 300 година бранио иконе – завршио је Козак причу – а ми га у Казани не сликамо без разлога како с оцем на рукама носи Хиландар, храм Богородице посвећен атоском наведеноу“ (115)
  - Цветна грозница: разазнао је неколико женских имена на прочељу седишта (120); није искључено да су то биле баханткиње које су га растргле. Будући да је од цветне грознице пагио и Петкутин у *Хазарском речнику*, и да је његово страдање скопчано са смрћу вољене Калине, значајно је што жене (Калине) овде нема. Од цветне грознице боловао је и Атанасије Свилар (*Мали ноћни роман/ Предео сликан чајем*), али је то постављено у контекст односа отац-син.
  - Запис у знаку Девике: „У манастиру је био у току један обред сахрањивања иконе. Била је прастара, из Пелагоије [...] На њој су били представљени Богородица како доји младенца и један човек са брадом како стоји поред њих“ (129)
  - Збирка Романа Мелода: „бол што је у Васиљу живео због његове мртве жене, Анастасе Властар, био је потпуно безболан. Васиљ га је осећао само због тога што је том болу било тесно у њему“ (146); постоји женски лик по имену Јабука (148)
  - Трећи аргумент: „Пастор је поверовао и на том месту подигнута је Госпа од Гвадалупе, највећа богомоља Мексика“ (158)
  - Икона која кија: Сеобе иконе „Тројеручице“, Јована Дамаскина; „Дамаскин се затворио те ноћи у своју собу и, наместивши шаку према шаци, склопио руке пред иконом Богородице и тако у молитви заспао. Кад се пробудио видео је да му је шака у сну прирасла“ (164)
  - Разнобојне очи: баба Мара Михаиловић, мала икона у колевци, хранили дете млеком крмаче, сукоб јунака са оцем (171)
  - Крчма код седам сиса: „насликан део страшног суда: четири грешнице како наге једна до друге горе у огњу. Четврта међу њима, којој су о сисама висиле змије, била је према предању крчмарица [...] мађијама је успела да са својим законитим мужем не затрудни, иако јој је са њим било писано седам синова; та нерођена деца у паклу су јој висила на дојкама претворена у змије, како се лепо могло видети на оном делу фреске који је био сачуван“ (185)
  - Бахус и леопард: крилати леопард имао је неки чудноват ореол око главе (199); портрет илузионисте са прстом упереним у онога ко гледа у слику (198)
- Запажа се, дакле, да је Павић приповетке писао у „име Свете девице мајке“, жена и мајки, за разлику од *Малог ноћног романа: хиландарске повести* (1981) и романа *Предео сликан чајем* (1988), који су писани у знаку мушке поделе светогорских монаха на општежитеље и идиоритмике, тј. „у име Оца, Сина и Духа братства“. „Монаси на Светој Гори, иако је она посвећена Богородици, нису, природно, могли у оквиру своје поделе људских занимања и генерацијских смена, уврстити и жену, којој приступ на Свету Гору није допуштен [...] Чини ми се да на жену не би могла да се примени ова подела [...] Можда бисмо могли рећи да је у књижевности као и на Светој Гори, жена најприсутнији и најотсутнији чинилац“.<sup>79</sup> Одговор на питање због чега је Павић променио

наслов збирке приповедака у *Врата сна*, лежи управо у запажању да је књига „у знаку Девнице“. Иконостас се иначе састоји од троја врата и дели олтар од остатка цркве, а Благовести су насликане управо у центру иконостаса. Тако се *Врата сна* могу посматрати и као метафора за иконостас, чије језгро чини Богородица која прима „благe вeсти“ Архангела Гаврила.

Није случајно ни Јовану Дамаскину у причи „Икона која кија“ руку вратила Богородица пред којом је заспао молећи се. Такође, прича „Сувише добро урађен посао“, алудира на лековитост сна из *Житија Стефана Дечанског*, Григорија Цамблака, где је ослепелом краљу вид враћен у сну, на дан „часне успомене чудотворивог оца Николаја“.<sup>80</sup> Код Павића, пак, ради се о дечаку коме су се разболели снови и који је доведен на Подром (пре но што је прешао у манастир Пантократор), где је 1315. године био лечен и престолонаследник Милутинов Стефан Дечански када је био ослепљен и прогнан у Цариград.<sup>81</sup> Посао (излечење кроз сан) био је сувише добро одрађен, будући да је Станислав Спуд, тежећи да избалансира између своје старосне доби од 90 и дечакових 10 година, спасао авион који је доживео несрећу 1967. године. Важно је, међутим, запазити да је Спуд падао у сан за време јела, а „када се то први пут догодило, он је управо држао у руци широку купу пуну вина из којег су вирили рогови малог сребрног јелена причвршћеног за дно посуде“.<sup>82</sup> Купа с јеленом била је залог излечења кроз сан, Спуд би је давао оном ко треба да сања дати сан, пијући из купе и мислећи на болесника. На тај начин, дакле, још једном је мотив јелена доведен у контекст снова, али и исихазма, а излечење путем сна – са „ујелењењем“ душе која бива додирнута Богом у сну: „јер на дну сваког сна лежи Бог“.<sup>83</sup>

У причи се помиње и проповедник Григорије Палама и његово учење о таворској светлости: „Учио их је како да задрже дах и да се усредсреде посматрајући телесним очима своје духовно средиште, срце, или душу, све док им се не би јавила светлост која не стари“.<sup>84</sup> Функција овог одломка могла би да се тиче самог читаоца-исихасте коме треба да се поврати „духовни вид“ или „да му се излече снови“, не би ли у сну угледао Богородицу или „таворску светлост“, можда и Јелену<sup>85</sup> (*nomen est omen*) са својим „духовним очима“ у рукама.

80 Григорије Цамблaк, „Житије Стефана Дечанског“, *Књижевни рад у Србији*, Просвета-СКЗ, Београд 1989. Житије је доступно и у електронском облику: [http://www.rastko.rs/knjizevnost/liturgicka/camblak-zitije\\_decanskog.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/liturgicka/camblak-zitije_decanskog.html) (приступљено 10. априла 2014).

81 М. Павић, „Сувише добро урађен посао“, *Врата сна*, 19.

82 Исто, 24.

83 М. Павић, *Хазарски речник*, 63.

84 Исто, 20.

85 Име Јелена значи светлост, а управо је ово име у знаку жена српског средњег века: Јелена Анжујска, Јелена – прва Милутинова жена, Јелена – ћерка Стефана Дечанског, удата за Младена III Шубића, Јелена (жена цара Душана која је једина жена која је посетила Свету Гору), Ана (монахиња Јелена) – жена Стефана Уроша V, Јелена Балшић – ћерка кнеза Лазара, деспотица Јелена (монахиња Јефимија), Јелена Палеолог, удата за Лазара Бранковића (сина деспота Ђурђа), њена ћерка Јелена (Јелача) Марија, Јелена – ћерка Стефана Јакшића, удата за Јована Бранковића (брата Максима Бранковића), Јелена – удата за Петра Басарабу Шкјопула. Ћерка Милорада Павића такође се звала Јелена.

## „Верујте старим писцима!“<sup>86</sup>

Уцеловљујући различите рефлексе средњовековне књижевности у прози Милорада Павића, можемо закључити да се они, било експлицитно или имплицитно, тичу и филозофских и историјских аспеката, са којима је Павић рачунао. Управо исихазам, јака спона између средњег века и барока (што се најлепше види на примеру Венцловићевог дела) представљао би духовни континуитет српске књижевности, оно неопходно „животодавно језгро, које је у стању да својим зрачењем осветли пут те [српске] књижевности“.<sup>87</sup>

Једно окретање ка средњовековном „животодавном језгру“ имали смо још код Растка Петровића, те Момчила Настасијевића у међуратном периоду, али оно се наставља и код песника Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, али и поезији Милорада Павића - у другој половини 20. столећа. Не ради се случајно о поезији; како је још 1909. године у чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат“ забележио Томас Стерн Елиот, „често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог [уметничког] дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност“, а „оцена његовог дела јесте оцена његовог односа са мртвим песницима и уметницима“.<sup>88</sup>

Како је у раду, ипак, билоречи о Павићевој прози (врло кореспондентном са његовом поезијом), треба још једном потцртати да је она у знаку не само повратка средњовековљу, већ и у знаку „повратка бароку“,<sup>89</sup> што је једно од битних одређења књижевности с краја 20. столећа. Овако посматрано, Павићев „индивидуални таленат“, управо је пуноћу добио у уметничком неговању целокупне традиције српске књижевности – велике литерарне синтезе (почев од средњег века/ барока и његовог огледања у повратку средњем веку и бароку), стварајући индивидуални „стуб сећања“,<sup>90</sup> речено песничким језиком Миодрага Павловића. И, најпосле, као што капитална синтеза Ернста Роберта Курцијуса *Европска књижевност и латински средњи век* (I издање: 1947; II издање: 1953) представља „бригу за очување западне културе“, те „покушај да се новим методима осветли јединство те традиције у простору и времену“,<sup>91</sup> тако и Павићево стваралаштво одражава јединство српске традиције у времену и простору, апелујући на сећање и културну обједињеност као залог постојања и трајања.

86 “Верујте старим писцима”, назив је разговора који је са Милорадом Павићем водила Олга Боснић; *Политика*, 25. децембар 1983, 8.

87 П. Палавистра, “Традиција и традиционализам”, 435.

88 Томас Стерн Елиот, “Традиција и индивидуални таленат”, доступно на: <http://www.scribd.com/doc/184282113/48948947-T-S-Eliot-Tradicija-i-individualni-talenat-pdf> (приступљено 11. априла 2014).

89 Мислимо на значајну студију Ги Скарпете, *Повратак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003. Указали бисмо и на чланак Павла Зорића, “Васкрсли барок”, *Књижевни магазин*, год. 1, бр. 5-6, 2001, 29.

90 Миодраг Павловић, *Стуб сећања*, Ново поколење, Београд 1953.

91 Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, СКЗ, Београд 1996, 7.

**Резюме****НАСЛЕДИЕ МИЛОРАДА ПАВИЧА: „Верьте старым писателями!“**

Влияние средневековой литературы в прозе Милорада Павича касаются философских и исторических аспектов, с которыми писатель рассчитывал. Один из лучших примеров является имплицитная тема исихазма. С исихазмом Павич установил одну из важных непрерывностей сербской литературы, но и православной духовности. Линия написана его творчеством: средневековье – барокко – 20. век показывает, что 20. век был ознаменован возвращением средневековья и барокко, как литературное, так и в духе времени. Это, несомненно, имеет важное значение для понимания прозы Павича. Хазарский словарь можно читать как исихастской реквием над захоронением иконы, понимаемая как книга. Кроме того, мотив оленя из жизни Святого Савы, Феодосия Хиландарца указывает на сходство со строительством Адама, которого Хазары делают от своей мечты или букв.

Ключевые слова: рефлексы средневековой литературы, барокко медиявализм, преемственность, традиция, литература Дубровника

\*

**Јелена Марићевић** – рођена је 1988. године у Кладову. Докторанд је на Филозофском факултету у Новом Саду, а интересује се за српску књижевност 17. и 18. века, те авангардну и неоавангардну књижевност. Мастерирала је с радом на тему „Поезија Доситеја Обрадовића“, а пријавила је докторску дисертацију под насловом „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића“. Радила је као лектор српског језика на Јагелонском универзитету у Кракову (Пољској) и као сарадник у настави на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду, где је сада асистент. Пише и објављује у периодици студије, есеје, критику, поезију и прозу. Добитник је награде *Боривоје Маринковић* за 2014. годину, за рад под насловом „Палимпсестни портрет Доситеја Обрадовића: Боривоје Маринковић – Милорад Павић“. Била је у уредништву студентског часописа за књижевност и уметност – *Међутим* (2011-2015): <http://medjutim.org/>

Исидора Ана Стокин (Суботица – Нови Сад)

## СИМБОЛИКА СРЕДЊОВЕКОВНЕ ТРАДИЦИЈЕ У ЦИКЛУСУ СЛУЖБА РЕЉИ КРИЛАТИЦИ МИЛОРАДА ПАВИЋА

У овом раду смо покушали да утврдимо значај и симболику средњовековних жанрова, као и средњовековне поетике која се користи у њима у циклусу *Служба Рељи Крилатици* збирке песама *Месечев камен*. Истичана су основна обележја средњовековних жанрова које је Милорад Павић користитио и учавана значења која су им додатно, песничком слободом, приписана. Као неопходно за разумевање овог циклуса наведено је кратко разјашњење концепта простора и времена. Уз то, тежили смо да објаснимо ко је Реља Крилатица, какву симболику носи његово име и зашто се оно нашло у наслову самог циклуса. Рад не представља попис књижевно-стилских поступака који су преузети из књижевне поетике српског средњег века, већ могуће објашњење избора самог писца за одређене елементе средњовековне традиције. Кроз тумачење одређених стихова песама пропитује се коме је заправо посвећена служба и шта је то што опсесивно занима М. Павића у циклусу песама *Служба Рељи Крилатици*.

Кључне речи: служба, средњи век, народна традиција, Реља Крилатица, стихира, реч, сан, песник

Збирка *Месечев камен* Милорада Павића представља својеврстан оглед у коме се сажимају различити облици, књижевне врсте, књижевне епохе, реалност и свет снова. Уколико погледамо саму структуру збирке, она осим што садржи шест циклуса<sup>92</sup> са насловима који су многозначни, садржи и краће приче<sup>93</sup> које уоквирују саму збирку у једну целину. Све то нам указује на пријавицу да је ова збирка замишљена као једна идеја која се у сваком циклусу *пројављује* на другачији начин<sup>94</sup>. У првој причи, која је постављена на почетку књиге уместо предговора, Павић ће нам алегоријом указати на основне нити овог дела. У њој препознајемо све појмове који ће се јављати кроз песме у целој збирци.

Прича почиње историјским дискурсом, да би са увођењем лика Станислава Спуда, почела неосетно да прелази у домен маште. Тај однос реалног света и света маште почива на мотиву сна, који истовремено чини један од основних мотива читаве збирке. Кроз предговорну причу Павић инсистира на средњовековним историјским збивањима и веровањима. Мотив сна је био веома чест у средњовековним житијима. Постојале су различите врсте сна: исцелитељски, сан који предвиђа будућност, сан који *пројављује* новог светитеља или сан који најављује смрт. Користећи се тим мотивом он достиже и улази у имагинарни свет, који није у потпуности одвојен од света

92 *Служба Рељи Крилатици, Нове градске песме, Косовски апокрифи, Роман о Троји, Одисеј на острву Скиру и Слово о песницима прошлих времена.*

93 *Сувише добро урађен посао и Бахус и леопард.*

94 Као особа која се огледа у разноврсно позиционираним огледалима и тако истовремено види различите аспекте свог лика.

стварности, како бисмо то очекивали. Снови и свет снова утичу на реалност посредством човека, те тако добијамо целину постојања. Наиме, читајући прву причу у овој збирци ми стичемо представу о троделном свету, као што је то и у хришћанству, али с потенцирањем фантастичног и без божанства. Први део тог света јесте реалан и у њему се налази историја, чињенице, невоље итд. Други део света је заправо капија у онострано. Сан је капија и пут који води у имагинарни свет. Трећи део целине је свет маште, који паралелно егзистира са реалним светом и у појединим тачкама се с њим и преплиће<sup>95</sup>.

На сличан начин је устројен и појам времена. У збирци се може уочити да време за Милорада Павића није линеарно. Оно се састоји, као и простор, из три дела: прошлости, садашњости и будућности. Међутим, та три дела времена нису организована онако како би читалац очекивао тј. делови времена не следе један за другим већ постоје истовремено. На тај начин развија се теорија времена као линије и поставља се теорија времена као тродимензионалног простора, јер се догађаји из прошлости, садашњости и будућности истовремено одвијају. Овакво поимање времена је веома важно за схватање смисла песама у првом циклусу збирке.

Дакле, М. Павић у свом циклусу *Служба Рељи Крилатици* подразумева поимање времена и простора како је горе описано, јер је причу о Станиславу Спуду поставио непосредно пре њега. Осим тога, он своје трагање за песничким светом изједначава са понирањем у свет снова. Његово стварање можемо протумачити као обликовање тих снова у песничку форму чиме се поново успоставља веза између реалног и имагинарног света, као и веза између безвремености и временске хронологије<sup>96</sup>. Да се песник поистовећивао са професионалним сањарем Станиславом Спудом видимо у последњој реченици увода:

„Пишући ову књигу, аутор се чувао да не прође као Станислав Спуд.“  
(Павић 1971: 17)

Важно питање је зашто Павић није желео у потпуности да дели судбину Станислава Спуда. Једна од претпоставки може бити и та да је судбина Спуда била условљена његовим погрешним односом према функцији снова. Снови у средњовековној традицији служе људима за предвиђање будућности или лечење. У неким случајевима снови су служили за комуникацију са оностраним, али не због стварања и инспирације, већ због преношења поруке божанства или светитеља људима. Важна је чињеница да Спуд овладава сновима тек када ослепи тј. изгуби визуелну везу са стварношћу. Сличну традицију у описима снова имамо и у средњовековној књижевности. Провиђење у сновима најчешће долази светом човеку, који се на неки начин изоловао од свакодневног живота или човеку који је слеп попут Стефана Дечанског који је, уз то, имао и исцелитељење тог слевила кроз сан. То нам говори да није у потпуности могуће да се истовремено припада свету снова и реалном свету, а да је још мање могуће да се свет снова доведе у службу света реалности. Оснивање лечилишта сновима није у потпуности прихватљиво, јер се тако нешто што је само по себи изван света реалности доводи њему у службу.

95 Тако ће Станислав Спуд сновима спасити пилота из египатске авијације.

96 Под временском хронологијом подразумевам уређен систем мерења времена, које је линеарно организовано.



Могуће је да последњом реченицом М. Павић наглашава да његове песме, његова уобличена сновиђења, неће имати функцију да служе реалном свету, већ да њиховим постојањем употпуне теорију троделног простора и времена, света који је сам обликовао. Његове песме потврђују симултано постојање оностраног са реалним светом, без посебне функције. Све ове чињенице ће бити присутне у симболици мотива циклуса *Служба Реља Крилатици*.

Када почнемо са анализом самог циклуса, његов наслов нам сугерише више значења која су врло важна за разумевање песама унутар њега. Наслов у целини *Служба Реља Крилатици* нам указује првобитно на спој средњовековне и народне традиције, јер је служба средњовековни жанр, док је Реља Крилатица јунак народних песама. Међутим, уколико посматрамо, засебно, појам службе, он нам може открити нова значења. Служба, првенствено, представља јединство извођења свих црквених песама посвећених неком светитељу или празнику (Трифуновић 1974: 304). Из тога нам може бити јасно зашто је овај жанр изабран за наслов циклуса састављеног од више песама. Истовремено можемо закључити и да песме унутар овог циклуса морамо тумачити као целину.

Службом се верници на земљи (у реалном свету) обраћају за помоћ светитељу, или вишој сили на другом свету. Тако тумачена служба је жанр који одговара повезивању два света. Она у тој позицији врши функцију везе између реалног и имагинарног света, живих и мртвих, земље и неба. Везивном функцијом жанр службе употпуњава теорију троделног света. Уз то, служба се чита у садашњости, обраћајући се светим људима из прошлости молећи за бољу будућност. Посматрајући је тако, служба постаје жижга у којој се сабирају сви делови нелинеарног времена.

Реља Крилатица је јунак са два идентитета и два имена. Он је лик који је у овој збирци изграђен од бинарних опозиција. У напомени М. Павић говори о њему као о историјској личности где нам открива његов средњовековни идентитет витеза Реље Драговоља. У природи тог средњовековног витеза била је снага и храброст која је правила противтежу храбрости и моћи цара Душана<sup>97</sup>. У напомени сазнајемо да је Реља у историјским борбама стално пребегавао са српске на византијску страну и обрнуто<sup>98</sup>, у чему видимо још једну подвојеност овог лика. Презиме Драговољ, можемо, такође, тумачити у том маниру. Драговољ може сугерисати значење „како му је воља“ или „како му је драго“, а то указује на могућност овог јунака да се опредељује између нечега и истовремено говори да је Реља постављен на граници избора. Његово презиме у народним песмама је Крилатица, што га повезује са мотивом крила, са простором између неба и земље. Мотив крила увек везујемо за небо, међутим, он није само Крилатица, већ је и Реља, те га његова људска природа често спушта на земљу. Тако добијамо утисак да је Реља полубог, који не може да се успне ни на небеса, због своје људске природе, нити може тако узвишен да се заувек определи за бивствовање на земљи. У бегу од невоља Реља се замонашио у грчком манастиру где ће га и убити. Тако Реља није погинуо у

97 Сам Реља је опозитни појам цару Душану на историјској позорници.

98 „Ни царев ни краљев ни торни ни ловни“ (Павић 1971: 37)

боју као велики српски јунак, нити се прославио као грчки светац. Реља је и својом нејуначком смрћу поново позициониран у простор „ничије земље“ и његов лик се још једном јавља као подвојен и граничан.

„Ниси ни Србима Хреља ни Грцима Харинтон.“ (Павић 1971: 38)

Унутар самог циклуса, осим песама, налази се и *Пролошко житије* Реље Крилатице. Интересантно је да житије, које је у српску књижевност увео Св. Сава из династије Немањића, започиње причом о богумилима, које су Немањићи прогонили. Тако наилазимо на подвојеност између жанра житија и садржаја, али уколико узмемо у обзир да је житије намењено дволиком Рељи, ова чињеница постаје прихватљивија. Мотив богумила и њиховог описа апокалипсе се сасвим природно ослања на причу о располућеном лику Реље. Богумилско веровање се, такође, заснива на многим бинарним опозицијама. Оно дели свет на две стране – материјалну и духовну и спаја две традиције – народну и хришћанску. У житију које се заснива на богумилском уверењу описан је тренутак у коме се Реља дели на духовно и материјално. У њој се само Рељин глас спасава страшног суда и задобија вечност протезујући се над реком Стримон вековима касније:

„...а Хреља је покушао да прелети реку Стримон, надајући се да ће му бар сенка потонути у воду и измаћи казни. Преварио се: воде су процветале и само је одјек његовог гласа пробио кроз цвеће, спасао суда и склонио на своје небеско острво“ (Павић 1971: 35).

Реља Крилатица је симбол човека који прелеће из реалног света у имагинарни, који је историјска личност, али и лик народних легенди. Он је јунак који се везује за историјске догађаје средњовековних Немањића и истовремено има змајолико порекло у народним песмама. Самим тим, Реља јесте јунак на граници, онај који повезује реални свет и свет имагинације. Но ипак, наслов циклуса упућује на могући погрешан пут у тумачењу. Сам циклус у облику службе није посвећен Рељи Крилатици, како бисмо то могли олако да протумачимо. Наслов циклуса је само шифра, коју ће расветлити једна реченица из житија:

„Писац који ово ноћас бележи ишао је да га види и послушкивао неће ли што чути кроз дебели стаклени оклоп. Тада није чуо ништа. Много касније, код куће, једне вечери, чуо је Хрељу. Не један глас, него осмогласник. Богумилска прича, дакле, није била лажна“ (Павић 1971: 35).

Из овог цитата можемо уочити да је глас Реље заправо оно што писца занима. И то не један глас, како пише, већ више гласова, а више гласова даје речи. Тако циклус песама који је на први поглед посвећен Рељи Крилатици, није посвећен њему – већ речима. Овакво тумачење подупиремо објашњењем прве песме у том циклусу *Стихире Оној Која Далеко Сеје*.

Песма *Стихире Оној Која Далеко Сеје* може првобитно да асоцира на молитву посвећену Богородици. Божанство којем се писац обраћа је женског рода, а лексика је стара. Сам жанр назначен у наслову сугерише да је у питању молитва која се пева на стих из псалама. Осим тога, у средњовековној традицији се од Богородице често тражи заступништво и уточиште, а њено име, заменице и оно што има у вези са њом пише се великим почетним словом. Но, уз све то, многа места би остала у потпуности нејасна уколико би молитва заиста била посвећена Богородици.

Ипак, уколико поставимо хипотезу да је стихира посвећена *речи* (*гласовима*), што се може повезати и са цитираном реченицом из житија, она добија потпуно друго значење. Песникова опсесија јесте бирање речи за његову песничку творевину<sup>99</sup>. У првој строфи песник се *речи* обраћа као божанству, он јој се моли да му се прикаже и извињава се што се огрешио о њу у свом неуспешном стваралаштву<sup>100</sup>:

„Твом песнословцу младост  
Ни позналетијем не засија“ (Павић 1971: 21)

Затим, у другом делу прве строфе, Павић открива да реч тражи у оностраном, у свету снова<sup>101</sup>. Њему се реч јавља у свету ноћи и снова, а нестаје у варварском звуку дана:

„Из сна ме страшни страшнoг сан твој дозва  
И разве ја видех своје срце  
Где изгрева у ноћ јаве  
И залази са звуком варварских катавасија“ (Павић 1971: 21).

Варварски звук може бити звук свакодневног разговорног језика, који није достојан да уђе у његову поезију, јер је она света.

У другој строфи Павић моли реч да га сачува од грехова у ноћи, он за обред стварања мора и жели да буде чист. Пореди се са звоном<sup>102</sup> које јечи за време седалних песама, што је веома занимљиво, јер се седалне песме не певају, те је једина мелодија која за време њих постоји – мелодија звона. То наглашава усамљеност песника који ствара мелодију речи. Одмах затим се јавља мотив коњаника који носи храм у ком реч и песник треба да се сједине. Мотив коњаника можемо изједначити са Рељом Крилатицом, јер он повезује свет снова и реалан свет. Реч припада свету снова, а песник реалном свету, те помоћу коњаника тј. посредника они бивају сједињени. Мотив храма симболише спајање. У њему се врше крштења (спајање с вером), венчања (спајање са супружником) и монашење (спајање с Богом). У сва три случаја храм је место на коме долази до сједињавања. За песника у овој песми је свадбено весеље спајање са речју јер ће се из тога изродити израз његове песме. Следећих неколико стихова подсећа на стихове из *Песме над песмама*:

„Прикучих се очима сиса твојих  
Да срце ми окрме  
Хтедох умити живот на кладенцима најближим“ (Павић 1971: 21)

99 „Промукао си тражећи праву реч у вихору тишине  
Међу стазама очињим расте ти помрчина“ (Павић 1971: 24)

100 То је, опет, карактеристика средњовековних жанрова да писац истиче своју грешност и тиме инсистира на својој понизности пред божанством.

101 Тај мотив проналазимо и у другим песмама. На пример у *Песми првој*:

„Ликуј спавачу с прстом у уху,  
Неки ћеш добар чути глас“ (Павић 1971: 24).

102 „Одевено у моју косу  
Ко звоно у песме седалне

Молим те од сагрешења у сну  
Срце ово одврзи“ (Павић 1971: 21)

Мотив дојки, иако није врло чест, јавља се и у црквеној поезији попут мотива женске утробе и симболише плодност. Песник се, дакле, управља према плодности речи и тражи свој живот на самом њеном извору. Зато Павић у овој песми користи стару лексику. Он у старој лексици проналази извориште значења. У тим речима писац спознаје све три димензије времена, јер су за њега речи свевремене, стално мењају обличје, али не и смисао:

„Кад у ме тама велику велика прели таму  
Из мошти своје стрме“ (Павић 1971: 22).

Мошти речи су данашње речи, њихово право обличје је у тамној прошлости у коју песник понире помоћу сна, да би нашао прави израз. Он се мучи јер му се она не открива увек, те је присиљен да се претвара и довија да би је спознао. Међутим, из речи он ствара оно што у реалном свету никако није могуће:

„Скачући по сенкама звезданим  
Из језика твог несажегајама  
У неозидана отиснух се простраанства...  
Метро метропола градим  
Летећа острва зидам и воће  
На бродовим ваздушним садим где те нема“ (Павић 1971: 22).

Помоћу речи песник достиже несазнатљива и неоткривена пространства стварања. У народној књижевности грађење је радња којом се баве виле, дакле, чаробна је и мистична. Песник гради и ствара речима, а на тај начин прелази из овог света у онострани. Када пронађе израз и створи дело он светлост речи проноси кроз реалан свет<sup>103</sup>.

У последњој строфи песме писац наглашава свемоћност преображавања речи и њихову неисцрпну моћ стварања новог из старог:

„Што даљинама семеном говори речи свечане  
На достојање опет се своје  
Препојасујеш у новим плотима.  
У пристану туђем међуоблачном зидам  
Нови Рас Дежево Јеленор и Дечане  
Она Која Далеко Сеје  
Баченог ме натраг отима“ (Павић 1971: 23)

Ако овако разумемо прву песму службе Рељи Крилатици, онда се она може сматрати аутопоетичком. Сам наслов, повезујући речи *далеко* и *сеје*, указује на вечност речи. Павић није опчињен вечношћу јуначких дела, задужбина нити светих подвига које Реља поседује, он је опчињен његовим последњим гласом. За њега је реч та која је вечна и која не трули јер је света, попут моштију. Она је плодна јер даје мноштво нових речи и значења, а вечна јер што се више нових речи од ње посеје она стиже даље у будућност. У речи се сабира Павићева теорија о истовременом трајању сва

103 „Јер пронех далеко ти светлост  
На другу страну ноћи“ (Павић 1971: 22)

три времена. Она може да потиче из доба сеобе Словена или из Средњег века, а да буде присутна и у савременом језику и да изражава суштину смисла која је потребна песнику.

Ипак, ако је прва песма посвећена речи, да ли су и све остале унутар циклуса? У наредним песмама се јасно могу уочити алузије на јунака Рељу Крилатицу. Његов лик се надвија готово над свим песмама. У свакој песми се инсистира на Рељиној диспозиционираности у простору и времену, затим, на околини која га не разуме, на његовом гласу који нико не чује, на његовој усамљености. Ако обратимо пажњу на прву и трећу песму службе<sup>104</sup> у њима је описан човек који је промукао тражећи реч, којем „пљују у тањир“ и који је одбачен од друштва. Тај опис може одговарати и Рељи, али и још неком.

„Гутач ножева и помрчине

С лудог на луди камен скачем

А нога ми нози добро не мисли...

У једном цепу расте ми жито у другом трава...

Ја сам онај што се виљушком чешља“ (Павић 1971: 25)

Особа која се чешља виљушком је она која је раскрстила са цивилизацијом, она је не разуме, нити се труди да је разуме. Отпадник од конвенција и конвенционалних вредности. Најпознатији отпадници од културе и сањари новог од вајкада су били песници. Отуда јунак ове песме скаче по лудом камену. Он тражи своју уметност у магији<sup>105</sup> и сновима. Његова уметност није само жито (опште корисно), већ је и трава (бескорисна у ратарству). У *Четвртој песми* се налазе следећи стихови:

„Туку те по сату и сеју ти длаку у јајету

А ти зеваш у фрулу

И крадеш богу дане“ (Павић 1971: 27)

У овој песничкој слици нам је описан писац који ствара, док га „туку“ издавачи или критичари, а за остале људе он ради бесмислен посао и „краде богу дане“. Да је М. Павић говорио о писцу и стварању у песмама ове службе говоре још многа места. У истој *Четвртој песми* описане су песничке муке и трудови у стварању:

„Посадио си корен једне старе речи

А никла ти је на језику трава

Тако се браниш да не кажеш ни горе ни доле

Ни хладно ни топло ни Исток ни Запад

Кад промукнеш од ћутања

Пљунућеш у свећу и умрети

Ни наш на своме ни свој на нашем“ (Павић 1971: 27).

Павићев песник у овој *Служби* не припада ни једном простору нити одређеном времену. Атмосфера у којој он ствара је мрачна и тиха,

104 Друга песма се у канонима увек изостављала јер је била тужне садржине.

105 Гутање ножева се често одигривало у циркусима или мађионичарским представама.

а такви су и производи његовог стваралаштва. За њега песник нигде не припада, он стално борави у међупростору стварности и снова. Песника не разумеју, људи око њега желе да „припитоме његову виљушку“<sup>106</sup>, да његово стваралаштво буде њима на услузи, да га доноси свету као послушни пас. Он нема слободу да прикаже себе свету онаквим какав он јесте<sup>107</sup>. Песник је певач за глуве тј. за оне који не желе да га чују.

Реља Крилатица потпуно одговара опису песника. Он, такође, не припада нигде и нико га не разуме. Одбачен је и од својих и од туђина. Лети између легенде и историје, а приповедачи и слушаоци свуда покушавају да га уобличе на себи прихватљив начин. Зато Рељин лик постаје лајт-мотив у овој служби. Он постаје симбол за патњу људи који су између два света, који живе и снове и стварност. Реља је личност која почива на принципу дуализма и због тога је подобан симбол за песника чије се стваралаштво одиграва „ни на небу, ни на земљи“.

Као што је то и у средњовековним службама након треће песме следи седалан. Седалан је песма која се не пева већ се изговара. У њој нам Павић даје слику песниковог контакта и сједињавања са оностраним:

„Ти залутао у туђе снове  
Из њих нам пишеш на месечевом камену  
Пером из анђеоског репа  
Како се лети између два ветра“ (Павић 1971: 26)

За Павићевог песника се поезија састоји од сна, болести<sup>108</sup> и страха<sup>109</sup>. Песник од своје поезије нема користи, напротив, али он не може да се отргне својој песничкој потреби за писањем. У *Кондаку* који је црквена проповедна, химнична песма Павић говори о песниковој позицији у односу на стваралаштво, али и у односу на смрт. У *Кондаку* се говори да је страх тај који нагони песника на стваралаштво. У псалтирској и српској средњовековној поезији страх је често један од предуслова за веру, те је могуће да зато Павић почиње кондак са мотивом страха. У Павићевом *Кондаку* имамо један вид приповедања, који није присутан у другим песмама. Настојао је да задовољи ту карактеристику жанра. Он говори о номадској природи песника, као што се говори о лутањима јеврејског народа по пустињи. Песник нема кућу, већ огњиште, али управо то га спречава да се везује за материјално и гони да ствара духовно:

„Кашике пуне речи откидам од уста  
Грејемо их на огњу и хранимо уши

106 „А дан ми се охладио и поштење остарило

Посолили ми ватру припитомили виљушку

Учеме да месечев камен донесем у зубима“ (Павић 1971: 28)

107 „А презиме од ћутања промукло“ (Павић 1971: 29)

108 „Сан ми је старији брат а болест старија сестра“ (Павић 1971: 28)

109 „Туђим прогоњен страхом

Страх нас ко дивљач крупну

Из језика терајући

Догна међу чудне речи неке као кући

Као у неку песму свеукупну“ (Павић 1971: 31)

Но кућу не подигосмо  
 И у ноћима под стрехом пећи  
 На кишама младим припитомљавамо памћење  
 И претражујемо у срцу помрачину  
 Бројећи колико речи у мрак још смемо рећи“ (Павић 1971: 31)

Још једана песма је добила сличну функцију дела службе као и у стварном црквеном богослужењу – *Икос хиландарски*. Основна карактеристика икоса као жанра јесте анафорско понављање „Радуј се...“. Павић је то привидно изаоставио, али ипак, свака строфа у овој песми почиње са стиховима:

„А храм би откривен превелик и чудан“

У икосима су најчешће набрајне заслуге светитеља коме је он посвећен. Поставимо хипотезу да је овај икос посвећен Хиландару, али не као манастиру, већ као духовном и културном центру захваљујући коме је чувана српска култура вековима. Песник за храм каже да је он „једног васељенства и пупак и кључ“. Дакле, да би се разумео српски средњи век, историја и језик неопходно је поштовати и разумети Хиландар. Опречно карактеристици жанра *Икос хиландарски* не одише искључиво веселим и похвалним тоном. Песник то негативно расположење слуги још у прве две строфе које се заршавају истим стиховима:

„Но ја не познах која је ноћ у мени

Од ноћи мојих

Ни индиктион који ни сат који је“ (Павић 1971: 32).

У последњој строфи Павић говори о пропасти и разбаштишењу. Но ипак, он у тој несрећи проналази себе и себи сличне који ће из тог расутог храма даље црпити инспирацију и зидати нове храмове културе и уметности. И у овој песми песник спаја прошлост и будућност и инсистира на стварању које из старог црпи нешто ново и оригинално.

Последња песма *Стихуре* је у потпуности другачија од свих претходних. Она са песмом *Стихира Оној Која Далеко Сеје* уоквирује овај циклус песама. Међутим, у њој нема ни речи о Рељи Крилатици или о песничком стварању. Она је испуњена опсесијом сваког човека односно питањем смрти и живота. Неодољиво подсећа на Дисову песму *Тамница* јер се бави питањем реинкарнације, али овог пута не лексичке реинкарнације као у претходним песмама, већ људске. Песма почиње стихом:

„Пробудисмо се чим живота нестало“

Покушаћемо да ову песму одредимо у односу на средњовековну традицију и да поставимо питање зашто Павић циклус песама који је насловио као *службу* завршава оваквим стихирама. Ако смо утврдили да је *време* један од мотива који опсесивно занима Павића, разумљиво је што је изабрао религијске мотиве и жанрове за писање песама о вечним стварима. Основа сваке религије јесте питање вечности – вечно битисање и како га достићи. Павић се кроз цео овај циклус песама бави питањем вечности речи и уметничког стварања. Он инсистира на чињеници непролазности и

оваплоћењу речи кроз векове. Треба узети у обзир да и Јеванђеље по Јовану почиње од речи која се изједначава са Богом, као што и овај Павићев циклус почиње стихиром која је посвећена вечној и божанској речи. Дакле, такав његов однос је потпуно разумљив. Оно што Павић поставља као опозицију тој вечности јесте песник – човек који је или изгубљен у времену или је у потпуности нестао. У *Пролишком житију* Реља Крилатица не достиже вечност, већ само његов глас. Исто се наглашава и у последњој песми, речи се вечно подмлађују и обнављају:

„На сваку реч нам долази других двеста  
И нове стају на умрлих места  
Као на сенке што долази мрак“ (Павић 1971: 40)

Док за човека је једини живот онај пре рађања на овом свету. Када се човек роди, чињеница да је рођен жив происходи из те да ће умрети једног дана:

„Пробудише нас обећане смрти“

Служба се у црквеној литератури посвећује човеку који се својим животом посветио и задобио вечни живот. Житије је, у средњем веку, писано или особи која је достигла свету или историјску<sup>110</sup> бесмртност. *Служба Рељи Крилатици* упућује самом посветом Рељи да је намењена вечним речима и пролазном људском роду. Ова служба није величање вечности, већ преиспитивање људске природе и њене пролазности. У њој се инсистира на заборава који следи сваком човеку, па и песнику. Павић не негује мит да песник добија вечност кроз своја дела, као светитељи, већ он песника пореди са Рељом Крилатицом, од које једино што остаје вечно је његов глас.

У Јеванђељима је позната Христова парабола о сејачу који баца семе на различите врсте тла. Ако се подсетимо, у тој параболу семе клија у зависности од самог квалитета подлоге. Тумачења ове параболу могу се разликовати, али се сви тумачи у једном слажу, а то је да је Христос - сејач, семење – речи, а врста тла – слушаоци приче. Песма *Стихире Оној Која Далеко Сеје* која отвара анализирани циклус нас може упутити на поменућу параболу из Новог завета и то не случајно. Порука Милорада Павића, који је веровао да дело ствара и читалац, може бити и та да од нас зависи да ли ће његов глас успети да се сакрије у реку, попут гласа Реље Крилатице и задобије вечност кроз његова дела. Овим тумачењем доприносимо да једно семе које је бацио Милорад Павић проклија на нашем тлу.

### Summary

#### THE MEANINGS OF MEDIEVAL TRADITION INTO THE POETRY CYCLE *THE SERVICE OF RELJA KRILATICA*, WRITTEN BY M. PAVIC

In this paper we tried to determine the significance and symbolism of medieval genres, as well as medieval poetics those genres employ in the literary cycle “The Service of Relja Krilatice”, which is part of “The Moonstone” poetry book. We emphasized the

110 Житија светих и владарска житија.



basic features of medieval genres that Milorad Pavic used and noted meanings, that were ascribed to them additionally, through poetic license. As necessary for an understanding of this literary cycle we briefly clarified the concepts of space and time. In addition, we sought to explain who is Relja Krilatica (Relja The Winged One), what kind of symbolism his name bears, and why it is found in the title of the cycle. The paper does not constitute a list of literary and stylistic methods that are taken from Serbian literary poetics of The Middle Ages, but rather, a possible explanation for the choice of the writer to use certain elements of medieval tradition. Through the interpretation of certain verses of the poems, we ask the question to whom is this Service actually dedicated, and what is that, which obsessively interests Milorad Pavic in the literary cycle "The Service of Relja Krilatica".

Key words: service, middle age, ethnic tradicional, Relja Krilatica, word, dream, poet

### Литература:

Павић, Миодраг (1971). „Служба Рељи Крилатици“. *Месечев камен*. Београд: Нолит, 9-41.

\*

**Исидора Ана Стокин** – рођена је 1992. године у Зрењанину. Студент је четврте године основних академских студија Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду, где су се развила њена интересовања за средњовековну и народну књижевност. Добитник је награде *Боривоје Маринковић* за 2014. годину за рад „Начело memento mori у српској средњовековној књижевности“.

Николина Тутуш (Нови Сад)

## РУЖА И ШЕБОЈ ЉУБАВНЕ ПОЕЗИЈЕ ПРИНЦЕЗЕ АТЕХ

У овом раду биће представљен један другачији начин читања *Хазарског речника* Милорада Павића, тачније љубавне поезије принцезе Атех. Другачије читање подразумева тумачење лирског слоја једног постмодерног романа у кључу српске традиционалне културе. Повод за то представљају они загонетни мотиви принцезине поезије који у традиционалној култури јесу појмови великог симболичког значења (пре свега симболика руже и шебоја), као и начин изградње слике света заснован на употреби бинарних опозиција. Прочитане на овакав начин две љубавне песме принцезе Атех показују се у свој лепоти и богатству свог слојевитог значења.

Кључне речи: љубавна поезија принцезе Атех, Милорад Павић, српска традиционална култура, симболика руже и шебоја, бинарне опозиције

Песнички слој *Хазарског речника* Милорада Павића, који је у роману веома изражен, највише је везан за лик принцезе Атех. „Ако се њене песме схвате као део хазарске полемике, дакле као политичко штиво, оне делују као део заплета и расплета романа. Али, ако се узму засебно, ван фабуле романа, онда се могу доживети као љубавна поезија“ (Павић 2007: 7). Овом приликом пажња ће бити посвећена двома песмама хазарске принцезе, у којима је, упечатљивије него у другим примерима, изражен љубавни однос између ње и њеног изабраника, Мокадасе ал Сафера. Необичност и загонетност ових стихова траже посебан начин читања и тумачења. Као једна од могућности нуди се одгонетање њиховог значења у кључу српске традиционалне културе, пре свега симболике биља и животиња, семантике времена и простора. Повод за овакво размишљање проналази се у самим стиховима, у којима је слика света, тј. односа двоје љубавника, изграђена на бинарним опозицијама (горе/доле, дан/ноћ, говор/немост, своје/туђе), на којима почива и традиционална слика света.

Прва од две изабране љубавне песме принцезе Атех гласи:

„Посадила сам руже у твоје чизме, из твог шешира расте ми шебој. Док те чекам у својој јединој и вечитој ноћи, по мени веју дани као комадићи поцепаног писма. Састављам их и сричем слово по слово твоје љубавне речи. Али, прочитати мало шта могу, јер понекад се појави непознати рукопис и уз твоје писмо западне комадић неког другог писма, умеша се у моју ноћ и неки туђи дан и туђе слово. Чекам када ћеш доћи и када писма и дани више неће бити потребни. И питам се: да ли ће ми и тада писати онај други или ће бити и даље ноћ“ (Павић 2007: 50).

Бинарне опозиције присутне у наведеном тексту односе се на поимање простора и времена (горе/доле (чизме/шешир), своје/туђе, ноћ/дан), док се тумачење симболике именованих биљака, руже и шебоја, може узети као први корак у проналажењу његовог могућег значења.

Ружа (*gossa*) у традиционалној култури Срба је „биљка са посебним

сакралним моћима“ (Поповић Радовић 2010: 272), амбивалентна биљка,<sup>111</sup> којом се може означити брачна иницијација, али и смрт.<sup>112</sup> Као таква, ружа је погодна за коришћење у љубавној магији – преко предмета вољене особе остављеног испод руже у врту остваривало се девојачко гатање (Поповић Радовић 2010: 272). У том смислу, чин сађање руже принцезе Атех у чизме<sup>113</sup> свог љубавника може се схватити као један вид магијског деловања, чарања, којим она настоји да драгог веже за себе, будући да се у том случају он сам, посредован својим чизмама, под ружом налази. Сврха сађења руже и бриге о њој јесте њен цвет, који девојка, као знак наклоности или пристанка на брак, дарује ономе с ким жели да проведе живот (Софрић 1990: 192). У контексту наведене песме јасно је да ружа сигнификује принцезина осећања и њену жељу да до сусрета и везивања са љубавником дође – намењујући ружу Мокадаси ал Саферу она га одређује као свог изабраника. Такође, у народним лирским песмама девојка се поистовећује са ружом, њено сазревање и стасавање са развитком руже – успешно одгајање биља означава њену спремност за удају (Вујновић 2013: 51). Ружу, као веома битан и цењен украс младости, јунаци носе за калпаком, а девојке у коси (Софрић 1990: 192), као обележје своје социјалне и биолошке зрелости (спремности за брак). Међутим, у песми принцезе Атех види се велико померање, одступање од свега онога што се сађењем руже наговештава.

Ружа, коју је принцеза Атех посадила и наменила свом драгом, није процветала као ружа, него као шебој, и то је њен највећи неуспех, а одсуство руже показује одсуство повезивања двоје љубавника. Како се испрошена девојка у народној лирици представља развијеном ружом, а принцези уместо руже цвета шебој, онда се њена жеља посредована сађењем руже може оценити као неостварена, а њена љубав као несрећна. Њен драги је, уместо ружом, цветом младости и сватовским цветом, закићен шебојем.<sup>114</sup> Проналажење симболичког значења ове биљке и дефинисање односа ружа – шебој уједно представљају и одгонетање значења стиха у ком се јављају, а при том, корисне могу бити две народне лирске песме у којима се именује шебој, а које, као и песма принцезе Атех, певају о љубавном односу момка и девојке.

111 На амбивалентност руже упућује и легенда о њеном пореклу, по којој је Бог ружу благословио најлепшим цветом, а ђаво је проклео трњем (Софрић 1990: 191).

112 Душе деце и несрећних љубавника склањају се у ружино дрво, она је сађена на гробовима (Поповић Радовић 2010: 273), а њен мирис поистовећује се са присуством душе: „Бул мирише, Омерова душа“ (Софрић 1990: 192).

113 Чизме, тј. ципеле, симбол су путника, путовања у свим правцима, па и у правцу смрти (Гербран, Шевалије 2009: 104). Оне, с обзиром на део тела на коме се налазе, представљају човеков завршетак. Онострана бића нападају човека од ногу (Раденковић 1996: 20), па тако чизме, као и остала обућа, имају симболичну функцију да човека заштите како од оностраних бића, тако и од урока (Раденковић 1996: 37). У том смислу није случајно што принцеза Атех руже сади баш у чизме, нити што њен покушај остаје без успеха.

114 Мокадаси ал Саферу шебој расте из шешира – шешир, тј. капа, чува човека од урока, од магијских деловања (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 164) тиме што му покривајући главу скрива и „меру“ (глава и ноге као почетна и крајња тачка човековог тела представљају обележје човекове „мере“, а онај ко је зна може на човека утицати) (Раденковић 1996: 37). Шешир се, као и чизме, могу сматрати видом заштите који је спречио принцезино чарање.

Шебој (*cheiranthus*) је балкански турцизам персијског порекла који у преводу на српски значи „мирис ноћи“ (Софрић 1990: 218). Већ на основу овог тумачења назива цвета, шебој можемо довести у везу са принцем Атех, будући да се за њу везује „једина и вечита ноћ“ (Павић 2007: 50).<sup>115</sup> У песми је између руже и шебоја изграђен опозициони однос – ружа је везана за доле (чизме), док је шебој просторно одређен као горе (шешир); ружа је посађена (радња која се завршила), шебој расте (радња која траје). Ако је ружа симбол љубави и жеље да се љубавници повежу, онда је шебој означитељ немогућности остварења те жеље. Такође, већ поменуто ницање шебоја уместо руже представља поништавање онога што се ружом настојало постићи. Стојећи наспрам руже, као знака чије присуство упућује на љубавни састанак, шебој упућује на љубавну чежњу, која настаје услед раздвојености љубавника. У поменути народним лирским песмама наилазимо на сличну симболику шебоја – у првој<sup>116</sup> шебој стоји у контрастном односу са рузмарином, који, као и ружа, наговештава брачно спајање двоје младих; у другој<sup>117</sup> се шебој путем етимолошке фигуре, слоја звучача, доводи у везу са љубавним лудилом.

На основу свега наведеног произилази да се ружом и шебојем успоставља први опозициони пар којим се описује однос међу љубавницима – ружа као жеља за повезивањем, шебој као немогућност те повезаности и као љубавна чежња и љубавно лудило, а њихове супротности појачане су и бинарним опозицијама њиховог просторног одређења (ружа је доле, шебој је горе – оса горе/доле може се преводити и у осу далеко/блиско (Раденковић 1996: 75)). Још једна важна бинарна опозиција која потврђује раздвојеност и удаљеност љубавника јесте ноћ/дан, тачније ноћ/дани, којом се не успоставља само разлика на основу присуства/одсуства светлости, него и на основу броја (једнина/множина).

Ноћ је везана за принцезу Атех, а дан за њеног љубавника, и док он има могућност да дође у њену ноћ, она нема могућност да из своје ноћи изађе, јер она је та која чека (глагол несвршеног вида „чекати“ два пута је наведен у садашњем времену чиме се, између осталог, манифестује принцезина чежња, али и њена пасивност). Ако се вечита и једина ноћ симболички

115 Мирис шебоја и љубавна чежња доводе се у везу преко ноћи – шебој је биљка чији се мирис најинтензивније осети ноћу, а ноћ је једна од принцезиних одредби. Како је мирис нешто што можемо само осетити, а не и додирнути, опипати, тако и принцеза од своје љубави има само љубавну чежњу, док љубавни састанак остаје неостварен.

116 „Твоја мати и моја

Посадиле шебоја;

Што не саде рузмарина

За ћерку и сина?“ (Стоканов 2013: 15)

117 „Узори, драги, равнине,

Па посиј своје јадове.

Ако ти никне ал-бабер,

Проси ме, драги, у бабе;

Ако ти никне ал-катмер,

Проси ме, драги, у мајке;

Ако ти никне босиок,

Боса ћу, драги, за тобом;

Ако ти никну шембоји,

Шенућу, драги, за тобом.“ (Карановић 2010: бр. 232)

схвати као онај свет (одсуство светлости и гласа је карактеристика хтонског света, као и вечно трајање (Раденковић 1996: 68, 74)), а дан као свет живих, онда је јасно због чега је повезивање двоје љубавника неоствариво у датом тренутку и због чега се оно може остварити само на један начин – преласком Мокадасе ал Сафера из дана у ноћ. У том смислу, ружа би означавала гранични простор, што и јесте једно од њених потенцијалних значења<sup>118</sup>, а сађење руже у младићеве чизме било би аналогно сађењу руже на гробу, као месту где би се душа љубавника после смрти могла склонити. На могућност оваквог тумачења симболике руже наводи и њена хроматска необележеност, будући да се прави разлика између црвене (љубав) и беле руже (бестелесност) (Софрић 1990: 193)<sup>119</sup> – као таква она може бити носилац и једног и другог значења. Међутим, чак и тада жеља принцезе Атех остаје неиспуњена, јер њене руже нема, и дан не прелази у ноћ. Њено магијско деловање остаје без успеха, а она раздвојена од свог љубавника за којим чезне.

Друга изабрана песма доноси сликовитији приказ света принцезе Атех, који потврђује да је реч о оностраном свету и да је главни разлог немогућности остварења љубави између ње и Мокадасе ал Сафера заправо смрт која их раздваја.<sup>120</sup> Песма гласи:

„На обалама Каспијског мора ухваћене су две корњаче на којима су биле исписане поруке. Порука једне жене и једног човека који су се волели. Корњаче су још увек ишле заједно и на њима су се могле прочитати поруке заљубљених. Мушка порука је гласила:

Ти си као она девојка која никада није устајала рано, па кад се удала у суседно село и први пут морала рано устати, угледала слану на пољима и рекла свекрви: ово у нашем селу нема! Тако као она, и ти мислиш да на свету нема љубави, јер никада ниси била будна довољно рано да је сретнеш, мада је она сваког јутра ту на време...

Женска порука била је краћа, од само неколико речи:

Мој завичај је тишина, моја храна ћутање. Седим у своме имену као веслач у чамцу. Не могу да заспим колико те мрзим“ (Павић 2007: 50).

118 О ружи као биљци која симболизује границу писала је Зоја Карановић испитујући симболику ове биљке у српској традиционалној култури и народној поезији: 2009, 19-48.

119 Пример за то налази се у лирској народној поезији:

„Белу ружу подајте за душу,  
А црвену подајте драгану“ (Софрић 1990: 193).

120 У *Хазарском речнику* неколико одлика које се везују за принцезу Атех упућују на то да је она припадница оног света. Довољно је навести само две – прва се односи на прапорце пришивене на њене хаљине који се никада не чују (Павић 2012: 120), а друга на једно од значења њеног имена. Доктор Исајло Сук на пронађеним хазарским новчићима уочава законитост да свака врста, спрам своје вредности, има одговарајућу словну ознаку. Поређавши их по вредности, он открива скривени запис који гласи „Ате“, а када му се придода слово са златника, који ће доктор пронаћи у својим устима, слово „Хе“, добија се принцезино име које наговештава смрт (Павић 2012: 83).

Такав вид јединствене љубави, љубави која никада не бива остварена јер су љубавници раздвојени смрћу, то јест, припадношћу различитим световима, карактеристичан је и за друга Павићева дела. На пример, у роману *Последња љубав у Цариграду* Харалампие Опујић ће умрети, ишчезнути када га заволи жена којој може подарити дете, а роман *Кутија за писање* има скривени акростих „ЈА, ХАРАЛАМПИЈЕ ВАМПИР“ (Сава Дамјанов ово откриће акростиха обелоданио је на Сајму књига у Београду 2014. године).

У песми љубавници су посредовани двома корњачама, које иду заједно, и порукама исписаним на њиховим оклопима – међу њима самима нема истинске тачке додира. Одабир корњаче као преносиоца љубавне поруке не мора се схватити као случајан. Корњача је животиња земље и воде (Раденковић 1996: 166), а место на коме се оне у песми појављују је обала мора, место где се земља и вода спајају, и као такво оно представља границу овог и оног света, једини могући простор где се љубавници, припадници различитих светова, могу наћи заједно, али ипак само посредно. Такође, корњача је у магијској пракси „погодна за улогу спроводника болести и чини, или је пак њихова симболичка замена“ (Раденковић 1996: 166) – у овој песми корњаче замењују управо принцезу Атех и Мокадасу ал Сафера.

У првој, мушкој, поруци принцеза Атех је упоређена са девојком која никада није била будна довољно рано, која је у свом родном дому свако јутро преспавала. На тај начин за њу се поново везује ноћ, то јест, немогућност постојања у јутру у ком ју је чекала љубав њеног драгог, а за Мокадасу, сходно томе, дан. Друга, женска, порука најпотпуније приказује место бивствовања принцеза Атех. Главне одлике тог света су тишина, ћутање, пасивност, неспокој оличен у мржњи према свом љубавнику (корени те мржње наслућују се у љубавној чежњи, тј. љубавном лудилу, тј. немогућности остваривања љубави), док се њен љубавник позива на песму, чиме се још једном успоставља контраст међу њима (ћутање/говор). Одсуство гласа (друга изабрана песма) заједно са одсуством светлости и вечитим трајањем ноћи (прва изабрана песма) место на коме принцеза Атех постоји одређује као хтонски простор, простор мртвих. И у овој песми може се препознати принцезина жеља да делује, као и поново потврђена немогућност њеног остварења. Она седи у своме имену као веслач у чамцу – глагол „седим“ (аналоган глаголу „чекам“ из прве песме) изражава њену пасивност, а веслач и чамцац упућују на воду, гранични простор преко ког принцеза не може да пређе.

Простор њеног деловања је ограничен, и она, упркос својим намерама, не успева да утиче на свог љубавника, једино што може јесте да седи и чека. Даљина која њих дели није мерљива метрима, него присуством и одсуством живота – и док се она, са једне стране границе која дели овај свет од оног, налази у својој вечитој и јединој ноћи, њен љубавник се налази са супротне, у својим данима. И како се дан и ноћ састају на кратко у сумраку и зори, тако се и они на један посредан начин, својим порукама на корњачиним оклопима, састају на обали мора, где се додирују земља и вода, али се још увек нису срели, јер његов дан још увек није прешао у ноћ принцезе Атех.

Тумачење наведених љубавних песама принцезе Атех на основу значења њихових мотива у српској традиционалној култури открило је ширину и дубину њихове семантике. Користећи појмове који су у традиционалној култури носиоци богатог симболичког значења и постављајући их у одговарајући однос, писац на јединствен начин приказује јединствену љубав својих јунака. Ако те појмове прочитамо занемарујући њихова потенцијална значења похрањена у традиционалној култури, онда љубавна поезија принцезе Атех губи на својој лепоти и сложености. У супротном, она се открива као прича о јединственој љубави смрћу растављених љубавника, припадника различитих светова, која се не може остварити.

Summary

ROSE AND WALLFLOWER IN THE POETRY OF PRINCESS ATEH

This paper presents a different way of reading *Dictionary of the Khazars* by Milorad Pavic, precisely love poetry of princess Ateh. Different reading involves the interpretation of lyrical layer of a postmodern novel in a key of Serbian traditional culture. The reason for that is those mysterious motives of princess poetry in which traditional culture are the concepts of great symbolic meaning (primarily symbolism of rose and wallflower), as well as a way of building the image of the world based on the use of binary oppositions. Read in this way, the two love songs of princess Ateh show in its beauty and richness of its layered meanings.

Key words: love poetry of princess Ateh, Milorad Pavic, Serbian traditional culture, symbolism of rose and wallflower, binary oppositions

Литература:

- Вујновић, Татјана (2013). „Функције и значење биља у сватовским песмама Вукове збирке“. *Биље у традиционалној култури Срба: приручник фолклорне ботанике*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Гербран, Ален, Шевалије, Жан (2009). *Речник симбола*. Нови Сад: Stylos art.
- Карановић, Зоја (2009). „Ружа у српској традиционалној култури и народној поезији“. *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*. 2: 19–48.
- Карановић, Зоја (2010). *Антологија српске лирске усмене поезије*. Београд: Завод за уџбенике.
- Кулишић, Петровић, Пантелић (1970). *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит.
- Павић, Милорад (2007). *Љубавне песме принцезе Атех из Хазарског речника*. Београд: Сезам медико.
- Павић, Милорад (2012). *Хазарски речник*. Београд: Завод за уџбенике.
- Поповић Радовић, Мирјана (2010). *Митолошки речник биљног света: митске приче о биљу*. Београд: Грађевинска књига.
- Раденковић, Љубинко (1996). *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Просвета.
- Софрић, Павле (1990). *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба. По Ангелу де Губернатису*. Београд: БИГЗ.
- Стоканов, Радивој (2013). „О једном загубљеном сабирачком предузећу српске усмене лирике у Војводини“. *Свеске Матице српске: грађа и прилози за културну и друштвену историју. Серија књижевности и језика*. 15: 5–17. Нови Сад: Матица српска.

\*

**Николина Тутуш** – рођена је 1991. године у Руми. Студент је мастер студија Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду, где пише мастер рад о симболици биља у Србљаку.

Жарко Миленковић\* (Грачаница – Нови Сад)

## У ПОТРАЗИ ЗА ИЗГУБЉЕНИМ ЈЕЗИКОМ

### (Поезија Милорада Павића)

Милорад Павић ушао је у српску књижевност као песник, али је његова поезија остала у сенци великих романа које је Павић касније написао, а нарочито *Хазарског речника*, који се нарочито издваја од свих његових дела. Проучавајући српску књижевност XVI, XVII и XVIII века, Павић је открио песнике тога доба и оживео их, не само у својим огледима и студијама већ и у својој поезији. Нарочито је приметан утицај „песника без песама“ Гаврила Стефановића Венцловића. Антиномичност Павићеве поезије огледа се у споју неспојивог, а то је да је он песник барока, а писац постмодернизма. Проучавајући српску књижевност барока, класицизма и предромантизма, Павић се сусреће са мноштвом заборављених писаца, а преко њих упознаје се и са њиховим језиком, српскословенским и црквенословенским. Употпуњавајући ту развојну нит српске књижевности, Павић креће на једно путовање кроз време и у потрагу за изгубљеним језиком. Васкрсавајући заборављене писце, Павић себе сахрањује, можда боље рећи, похрањује у њихово време. Трагање за језиком је у својој бити трагање за бићем, за сопством, за коренима, за смислом. Заборавити језик значи заборавити себе, а заборављајући њихов језик заборавили смо и писце који су стварали на том језику, стога их Павић похрањујући себе у њихов језик, васкрсава. Међутим, Павић иде дубље у српски средњи век, у Византију, оживљавајући и старе српске песничке форме.

Кључне речи: језик, памћење, биће, поезија, снови, барок, палимпсест, Византија, култура, Павић

Када је Милорад Павић умро, неко ме је упитао: Хоће ли Павић остати упамћен по свом књижевном, тј. белетристичком раду или по научном? Замислио сам се, па одговорио: Остаће упамћен као песник! И почео да говорим: „Но и ми, на Балкану / Словесници и куранописци / Ми који вучемо фигуре, и ми смо у рату!“ једну од Павићевих песама из циклуса „Партија шаха са мексичким фигурама“. Човек који ме је то питао остао је у чуду: Зар је Павић писао и песме?

Готово сви велики романописци ушли су у књижевност као песници, а неки су и упркос томе што су постали велики прозни писци остали песници. Међу њима је свакако и Милорад Павић. Мало је њих који знају да је Павић ушао у српску књижевност као песник, многи су се упознали с његовом поезијом преко његове прозе. Чињеница је да је Павић постао славни писац тек као романописац и то знаменитог романа *Хазарски речник* који се појавио пре тридесет година. Од тада Павић постаје један од најчитанијих писаца не само у Србији, већ и у свету. Чињеница је, свакако, да је Павић романописац, бољи од Павића песника, али не треба омаловажавати вредност и значај његове поезије, ако ни због чега другог, онда зато што је са поезијом све

\* zarkomilenkovic@hotmail.rs



кренуло. Да не заборавимо и Павића научника, који суверено бди и над Павићем романописцем и над Павићем песником.

Проучавајући српску књижевност XVI, XVII и XVIII века, он је из ње узимао мотиве и грађу за своје песме, приче и романе. И не само из српске књижевности поменутог раздобља, већ и из српске средњевековне књижевности. Настојећи да из традиције узима оно што не пречи развој модерног, како је говорио Црњански, Павић гради једну велику грађевину српске књижевности, којој је он један од најважнијих представника – постмодернизма.

Међутим, на Павића не треба гледати као на следбеника и припадника одређених праваца у књижевности, већ пре свега, треба на њега гледати и указивати као на феномен. Велики феномен српске књижевности, науке и нације.

Проучавајући српску књижевност барока, класицизма и предромантизма, Павић се сусреће са мноштвом заборављених писаца и „песника без песама“ („Споменик незаном песнику“), а преко њих упознаје се и са њиховим језиком, српскословенским и црквенословенским. Употпуњавајући ту развојну нит српске књижевности, Павић креће на једно путовање кроз време и у потрагу за изгубљеним језиком. Васкрсавајући заборављене писце, Павић себе сахрањује, можда боље рећи, похрањује у њихово време. Антиномичност Павићевог дела огледа се управо у том споју неспојивог, у том оксиморону да је он песник барока, а да је писац постмодернизма. Слично Умберту Еку, који је рекао да „садашњицу познаје(м) само посредством телевизијског екрана, док о средњем веку има(м) непосредног искуства“ (Еко 2004: 455) и Павић има непосреднија сазнања о шеснаестом, седамнаестом и осамнаестом веку, него о двадесетом. Он двадесети век живи у седамнаестом, док писци тог века оживљавају у двадесетом. То преплитање времена се нарочито види у циклусу песама: „Четири звоника у Сент-Андреји“, „Нове градске песме“ и „Слово о песницима прошлих времена и о њиховој сујетној жељи да се преселе у двадесето столеће“.

У песми „Икар“ јунак песме потврђује своју повезаност језика и лика са прошлим временима. Јунак ове песме, а то је сам песник, медијум је преко кога се одиграва кружење језика и времена и не само кружење, већ и њихово сударање:

Позајмљујем свим мртвима свој језик  
док научена од прамајки својих  
Птице певају имена страшних ветрова  
одлетелих са Земље.

И:

Око мене теку два времена одједном  
као два обруча музике нове  
И само моја пупчана врпца их спаја  
и ја, двапут рођени,  
Кроз појасеве својих мајки од меса и земље  
враћам свој поглед натраг  
И видим где теку с планина бујице гласова  
и звукови се стичу у долини

Цикличност рађања и смрти, памћења и заборављања, тражења и проналажења бића, мајсторски је изведена у овој песми. Јунак песме, два пута рођен, једном физички, а други пут духовно, постаје медијум преко којих оживљава говор мртвих:

Но, река се тишине улива у небо  
и надвладава гласове њине.  
И ја је чујем кроз оба моја рођења  
и ја сам једини који у реци тишине  
Купа своју реч  
и позајмљује свим мртвима свој језик.

Међутим, ту се потрага за временом и језиком не завршава, јер Павић иде и дубље кроз време, у Византију и српски средњи век, и то нимало случајно, јер се све надовезује на Византију, и српски средњи век, и српски барок, класицизам и предромантизам, а наравно и српски двадесети век је у том трагању за Византијом:

„Византија није велики преломни тренутак историје, већ симбол занемарених духовних и интелектуалних спона и континуитета што су се губили и кидали кроз историју, али с којима смо у блиском сродству и нераскидивим културним и историјским везама“ (Палавестра 1972: 163).

Том византијском континуитету српских писаца припада и Павић, и то не само делом, већ и ликом, на питање француског новинара да ли је он комуниста, одговорио је: „Не, ја сам Византинац!“ (Михајловић 1996: 170). А тај Византинац је у потрази за својим изгубљеним бићем, за успостављањем напрасно прекинутог континуитета који је довео до раздвајања личности, за проналажењем изгубљеног и заборављеног језика, језика „заборављених литургија“ како се каже у песми „Споменик незнаном песнику“<sup>121</sup>. Иако је тај језик одавно ишчезао и неразумљив за многе нараштаје, исти језик је разумљив на други начин и то на начин архетипа, колективног несвесног:

Мој језик је трипут свлачио кошуљицу година  
И три језика заборавио у мени  
Но моје срце још познаје  
Језик заборављених литургија  
Ноге су ми уморне од бирања  
Штапова несаломљивих  
Но срце моје још долази у походе  
Твојим спаљеним речима

121 „Песничково срце у брују литургије препознаје језике прошлих времена, језике својих духовних предака. У звуку литургије, која изговара реч Господара времена, сви су живи. Тако се мртви спајају са онима од овога света, тако сенка прошлости налази своје тело, своје духовно срце“ (Пијановић 1997: 78).

Иако одавно туђ, тај језик се препознаје као свој „јер пре песме једне птице / постоји увек име неког ветра“, иако већ одавно пепео он је ватра која пламса „но моје срце је окусило камен твог завичаја / и нашло у њему укус огња“, јер песник поседује „памћење феникса“ и „искуство мрца“, како гласе последњи стихови песме „Daimon flogae“.

Потврђујући да се памћење света и човека огледа у језику, Павић у песми „Епитаф“, а која иначе отвара његову прву збирку песама *Палимпсести* (1967), пева:

И знам, моја уста су гробље  
 предака спуштених у речи као у ћивот  
 И слушам: лес ми се теше  
 где год имена ствари засадих у ходу.  
 Лежим у свакој речи по једном,  
 у сваком од вас поново сахрањен за живот.

Уопште није случајно што баш песма насловљена „Епитаф“ отвара Павићеву збирку „Палимпсести“, јер се она овде може схватити као међа оног прошлог и оног што следи – будућег, док је она сама садашњост. Она је епитаф давно преминулим прецима песницима и увод у васкрснуће истих предака песника, кроз самог песника ове песме.

„Језик има друго памћење и ми – својим говором, читањем, стварањем, културом – оживљавамо оно што је сахрањено, сјећамо се онога што лично нисмо доживјели. Бити сахрањен у ријечи, у језику, у пјесми, не значи бити мртав нити изгубљен, непостојећи, већ то значи бити и сачуван, као у цркви или житију“ (Delić 1991: 5).

Исписујући песме које ће се наћи у збирци *Палимпсести*, Павић има намеру да напише коначни текст, последњи слој који ће се наћи на његовом пергаменту. Како је сваки текст исписан на пергаменту сведок једног времена, времена у ком је текст настајао, с тим да Павићев коначни слој, не би био сведок његовог времена, већ повратак на време у ком је настао први слој, а који су прекрили сви каснији слојеви, тиме заокружујући пуноћу времена.

Обнављајући традицију српсковизантијске књижевности, а самим тим и језика, Павић пише „Службу Рељи Крилатици“. Држећи се канона, Павић испишује службу трагичном лику наше историје – Хрељи Драговољи.

Неукорењеност у језику, значи неукорењеност у бићу, неприпадање језику, значи неприпадање нацији. Тражећи свој изгубљени језик, Хреља тражи себе, али некако му то не успева, јер он, заправо ни не зна ком језику и којој нацији припада. Осећање неприпадања обично са собом носи дубоке расколе у бићу, па јунак песме тражећи себе, преко језика, све се више удаљава од свог ја, јер увек иде погрешним трагом. Њему, јунаку песме, као и свима нама „није дато да бирамо где ћемо нићи“ („Теотокион“), стога простор нема превеликог значаја за осећање припадности. Осећање припадности је језик, а Хреља је заборавио свој језик, те је стално у том трагању себе, заправо у трагању за језиком:

Промукао си тражећи праву реч у вихору тишине  
Како никако не може да пронађе свој језик, он заувек остаје изопштеник од  
света и од нација:

Ни Грцима Хреља ни Србима Харитон

Из песме у песму овог циклуса, Павић нам на метафоричан начин дочарава ту Хрељину изопштеност од себе самог и од света: „Посадио си корен једне старе речи / А никла ти на језику трава“; „Ни наш на своме ни свој на нашем“ („Песма четврта“); „А теби језик озебао / И презиме од ћутања промукло / Кад ожедниш напићеш се помрчине / И умрети под туђом воћком и под туђим именом / Ни себи врач ни нама погађач.“ („Песма шеста“). Човек који нема свој језик као да и није човек, он је стално негде изнад, изван свега и свих, између неба и земље. Имајући два језика, а ниједан негде не осећати као свој, доводи до удвајања личности, тако да је Хреља када у њему проради оно српско Хреља, а Харитон када оно грчко постане јаче. Разуме се, све је то мучење и завршава се трагично:

Ни презимену ти име ни имену надимак

Како каже Сава Бабић, Павић је „свестан некоришћених стваралачких могућности, покиданих нити, нереализованих исходишта. Његов поетски глас долази из даљине, али се истовремено укршта с модерном поезијом која открива запретене и заборављене корене“ (1996: 1723). Трагајући за коренима, Павић трага и за савршеним језиком његове песме. Бирајући за језик своје песме, стари српски језик, наравно, осавременењен колико да се песма може читати, а да буде разумљива свакоме, Павић добија на звучности песме, на мелодији. Обратимо само пажњу на следеће стихове, једне од најлепших, за мене најлепше, Павићеве песме „Анахорет у Њујорку“, која је опет у трагању за изгубљеним бићем и језиком и осетићемо сву мелодију, сву милозвучност Павићевог песништва:

Како бих волео да те волети волим  
Ко пре, Благочестива, а не волим већ дуго,  
Како бих волео да те молити молим  
Неувавестивог за ме, а не молим ни за друго  
Тек страх ми уместо слова љубве стоји  
За тебе, Дубоконедриву, и за тај страх  
Све ми се битије боји, а нит је он кадар, нити је  
Друго шта у мом сумраку неразведриву  
Кадро мене с тобом да споји.

Осетимо како стихови песме теку без заустављања, какве емоције изазивају и осетимо то понирање језика у биће. „Павић је најзначајнији савремени писац у чијем делу хришћанска топика има средишњи значај“ (Јерков 1996: 152).

Јунак песме се налази на градском тргу, на Петој авенији у Њујорку и проси. Проси, али шта проси? Проси језик, што значи проси разумевање.

Приси људскост, не новац, иако се обично проси новац. Схватајући трагизам света и изгубљеност људи, јунак Павићеве песме проси језик, проси Реч, која ће спасити изгубљеног и дехуманизованог човека:

Ја знам, у безмолвију сађосмо на време туштени  
Спремни да узмемо луч  
У безмолвију у мали један језик бесмо пуштени  
И закључаше нас тамо кроз прозор бацивши кључ  
А ти иди сад па га тражи у безмолвију  
Приси, из језика ко из коњских жвала  
Ко да те пусти, ко име да ти пресвуче?  
Лажи у безмолвију, лажи, а од првог начала  
Не разумемо и не разумеју ни кад науче.

Трагајући за језиком и бићем, јунак песме је у трагању за апсолутом. И Реч ће спасити свет. А Бог је реч, дакле Бог је човеково једино право упориште и склониште, па „ко има уши да чује, нека чује“. Реч ће нас ослободити:

Све други изгубе рат, а ми све мир за миром  
Просимо кључ из овог језика  
што на слободу пушта!

Сва у трагању за бићем и изгубљеним језиком Павићева поезија трага за ишчезлим временима, покушавајући да споји један развојни лук српске поезије. Павић својом поезијом, а онда и својом прозом, како рече Александар Јерков: „уједињује све оно што се у историји расуло и разјединило“ (Јерков 2010: 152). Павића више нема, остала је његова реч, уједињујућа и искупљујућа.

### *Summary*

#### SEARCHING FOR A LOST LANGUAGE (Poetry by Milorad Pavic)

Milorad Pavic has entered a Serbian literacy as a poet, but his poetry has been hidden in the shadow of the great novels that Pavic has written, and specially Hazardous dictionary which particularly stands out from all of his works. Studying Serbian literature XVI, XVII and XVIII century, Pavic has discovered poets of that era and revived them, not only in their experiments and studies, but also in his poetry. It is particularly noticeable impact of the “poet without poems” written by Gavrilо Stefanovic Venclovic. Antimony of Pavic’s poetry is reflected in the combination of incompatible, and that is the fact that he was the poet of the Baroque, and writer of post modern. Studying Serbian literature of the Baroque, Classicism and prior Romantism, Pavic is faced with many of forgotten writers, and through them acquainted with their language, Serbian Slavic and Church Slavonic. Complementing this development thread of Serbian literature, Pavic embarks on a journey through time and in search of a lost language. Resurrecting the forgotten

writers, Pavic buried himself, better said, stored himself in their time. Searching for language is essentially a search for self being, for self, for ancestry, for meaning. Forgetting the language is to forget ourselves and forgetting their language we have forgotten the writers who have created in this language, so Pavic is by storing himself in their language, resurrecting them. However, Pavic goes deeper into the Serbian Middle Age, Byzantium, and revive old Serbian poetic forms.

Key words: Language, memory, self being, poetry, dreams, baroque, palimpsest, Byzantium, culture, Pavic

### Литература:

- Бабић, Сава. „Кључ, катанац, поезија“. *Књижевност* 100. 1/2 (1996): 1723-1727;
- Делић, Јован. *Хазарска призма*, Београд, Титоград, Горњи Милановац: Просвета, Октоих, Дечје новине, 1991.
- Еко, Умберто. „Постиле уз *Име руже*“ (поговор). Умберто Еко, *Име руже*, Београд: Вечерње новости, 2004. 449-476;
- Јерков, Александар. „Од нове текстуалности до културне поетике“ (поговор). Милорад Павић, *Позоришни јеловник, За увек и дан више*, Београд: Драганић, 1996. 113-180;
- Јерков, Александар. „Хазарски вилајет“, *Павићеви палимпсести*. Ур. Сава Дамјанов. Бајина башта: Фондација „Рачанска баштина“, 2010. 139-154;
- Михајловић, Јасмина. „Био-библиографија Милорада Павића“. Милорад Павић, *Анахорет у Њујорку*. Београд: Драганић, 1996.
- Павковић, Васа. „Песништво Милорада Павића“. *Књижевност* 100, 1/2 (1996): 1570-1577;
- Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945-1972*. Београд: Просвета, 1972;
- Пијановић, Петар. „Поезија и рана проза Милорада Павића“. *Летопис Матице српске* 173/459 (1997): 72-102.

### Извор:

- Павић, Милорад. *Анахорет у Њујорку*. Сабрана дела Милорада Павића, књига 9. Београд: Драганић, 1996.

\*

**Жарко Миленковић:** (1988, Приштина) пише поезију, кратку прозу, есеје, књижевну и ликовну критику. Објавио књигу песама *Кенотаф* (2011), прозу, есеје, књижевну и ликовну критику објављује по зборницима и часописима. Живи и ради у Грачаници, а мастер студије Српске књижевности и језика уписао је на Филозофском факултету у Новом Саду.

Иван Штерлеман (Нови Сад)

## ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКИ ЛАВИРИНТ:

### Судар барока и просветитељства у *Хазарском речнику* Милорада Павића

„Енциклопедија након компјутера више није дужна да саопштава никакве чињенице и идеје, већ само њихова могућа спајања, па и најфантастичнија“.<sup>122</sup>

Михаил Епштејн

Рад се пре свега фокусира на форму *Хазарског речника*, али самим тим одгонетањем позадине Павићевог формалног решења долазимо до сазнања о нераскидивости везе између форме и садржине. Овде се не ради о једном помодном виду коришћења лавиринтске и енциклопедијске симболике, већ таква форма настаје из нужде; најмање што можемо да закључимо је да *енциклопедија* представља последицу ере информација, док с друге стране *лабиринт* са собом носи празнину, али у исто време и вишак информација; „више истина“. „Више стаза него што потребно“ говори о томе да се неко поиграва са путником (читаоцем), међутим то није без разлога, читалац је стављен на тест, јер не заслужује свако да дође до вредности које се крију у центру лавиринта, већ само они „најбољи“, јер као што Кјеркегор каже у *Бревијару*, само оно што је тешко одушевљава племените духове.

Кључне речи: лабиринт, енциклопедија, отворено дело, ергодичка књижевност, постмодерна, Павић, Борхес, Умберто Еко

Форма *Хазарског речника* почива на идеји енциклопедијског лавиринта, где свако читање представља индивидуалну црвену нит<sup>123</sup>, тј. реификацију или хипостазу имагинарне хипотетичке стазе. Већ сама синтагма „енциклопедијски лабиринт“ с аромом постмодернистичког парадокса, у неку руку детерминише Павићев текст; читалац је остављен да „рукује“ књигом по сопственом инстинкту, креће се од одреднице до одреднице по сопственом интересовању, што је омогућено прегледношћу енциклопедијске (лексиконске) структурисаности, међутим у исто време, читалац се у тој количини информација осећа изгубљено, несигуран у исправност изабраног пута, несигуран у постојање циља (центра), стога његов пут кроз текст можемо окарактерисати и као пут кроз лабиринт. Губећи веру у лавиринтску тактику скретања у лево, читалац, мењајући тактике читања, поставља себи

122 Епштејн, Михаил „Енциклопедија као жанр“, *Ново Секташтво*, прев. Драгиња Рамадански, Аурора, Нови Сад 2001, стр. 212.

123 „Радећи на CD ROM-у *Хазарског речника* компјутерски стручњаци су израчунали да постоји око два и по милиона начина читања ове књиге. Тек преко те бројке читалац ће моћи да се врати на нечију раније већ коришћену стазу читања“. (<http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana>, приступљено: 13.11.2014.)

питање: Уколико и наиђем на центар, како ћу га препознати? Да ли ће бити светлији од остатка текста? Да ли ће бити исписан курзивом?

Густав Рене Хоке (Gustave René Hocke) је у лавиринту видео симбол концепције света која преовладава у маниризму и бароку<sup>124</sup>, што може бити адреса Павићеве инспирације с обзиром на његово књижевно-историјско занимање. С друге стране, енциклопедија извире из епохе просветитељства, коју Кант одређује као људски излазак из самоскривљене незрелости (малолетности за коју је сам крив) чији узрок почива у недовољној одлучности, срчаности да се „ствар узме у своје руке“, да се без туђег вођства служи властитим разумом (*Sapere aude!*)<sup>125</sup>, што већ јасно упућује на хипертекст *Хазарског речника*. „Лабиринт укључује путовање и сазријевање – двије компоненте с којима се такођер сусрећемо и у симболу мандале. Оба симбола постављају посебне препреке и траже посебне задатке од појединца који жели доћи у средиште које је његову оку и духу скривено и без улога егзистенцијалног напора недоступно“.<sup>126</sup>

Вероватно најбољи пример еквилизације лавиринта и књиге налазимо у Борхесовој причи „Врт разгранатих стаза“: „Cui Pen једном је вјероватно рекао: *Повлачим се да напишем књигу*. А другом приликом: *Повлачим се да изградим лабиринт*. Сви су замишљали двије ствари; нитко се није досјетио да су књига и лабиринт једно те исто“.<sup>127</sup> Уколико је књига = лабиринт, а у исто време и свет, онда је свет = лабиринт, а све се то обједињује у симболици лавиринтске библиотеке. Умберто Еко, назвавши слепог чувара опатијске библиотеке Хорхе, директно упућује на Борхеса, чиме донекле отплаћује свој дуг, али и претендује на представу о прогресивном развоју прозе, у виду надградње на борхесовску имагинацијску традицију и то „случајно“ формом романа, за који Борхес никада није имао „стрпљења“. Њих двојица несумњиво представљају моделе од којих је Павић полазио, али та аналогичност није толико битна уколико узмемо у обзир само позив писца-научника и мотив лавиринта; оно што лебди над портретима наведених имена је нешто што ћемо присилно формулисати као „естетика изгубљене књиге“, опсесија која неоспорно произилази из већ споменутог позива. Антикварски „ерос“, нагон за истраживањем, поседовањем реткости и материјално-духовним испуњењем, разумљиво призива сличан читалачки доживљај, сличну атмосферу, која постепено постаје једна врста „постмодерне ауре“, чије објашњење би поменути занос учинило баналним, што не говори о стваралачком плагијаторству, већ о поклапању страсти и укуса, струји сличних интересовања, условно речено „књижевне моде“.

За разлику од Џојсовог градског (*Уликс*) и језичког лавиринта (*Финеганово бдење*), Борхесове књиге, Набоковљевог музеја и Екове

124 Прац, Марио „Лабиринт“, превела Милена Марјановић, *Дело* јануар – фебруар 1981, стр. 19.

125 Кант, Имануел „Одговор на питање: Шта је просвећеност“, *Ум и слобода*, прев. Данило Баста, Београд 1974, стр. 43.

126 Донат, Бранимир „Четири ставка о лабиринту“, *Фантастичне фигуре*, НИРО Књижевне новине, Горњи Милановац 1984, стр. 8.

127 Borges, Jorge Luis „Измисљаји/Врт разгранатих стаза“, *Сабрана дјела* 1932-1944, прев. Миљивић Телећан, ГЗХ, Загреб 1985, стр. 181.



библиотеке, Павићев лабиринт је сачињен од суме потенцијалних путања онеобиченог процеса читања, па по својој отворености најближи је Џојсу, ком је у највећој мери Еко и посветио своју студију *Отворено дело*. На форму *Хазарског речника* сигурно је утицао и роман *Школице*, јер Павић управо остварује Кортасарову жељу да текст не шчепа читаоца, већ га учини својим саучесником, да читалац слободно води себе по тексту, да у тим круговима нема свог „Вергилија“, што се у исто време може схватити као читалачка просвећеност и анархичност. Али, ипак иза свега стоји писац, он је творац текста, он читаоцу даје дирекције и предлоге, међутим, сва одговорност је на читаоцу, његов инстинкт образује његов пут кроз текст; с тим да се не ради о фрагментарном есејистичком тексту попут *Прољећа Ивана Галеба* где се нећемо наћи изгубљени уколико почнемо с читањем од XXXV поглавља, већ о енциклопедијски структурисаном знању које не настаје спајањем фрагмената, већ дељењем на сегменте.

Синтагма „дубина уметничког дела“ призива представу пећине, састојка лакановског симболичког универзума који извире из симбола лабиринта<sup>128</sup>. „Као што знамо, пећине су још од палеолита имале религиозну улогу. Ту улогу преузима и проширује лабиринт: ући у неку пећину или у неки лабиринт једнако је силаску у Доњи свет, другим речима обредној смрти иницијацијског типа.“<sup>129</sup> Таква улога, у исто време лабиринт чини погодним местом за сусрет три велике религије, али и простором потраге за историјском истином, пуном лажних стаза и ћорсокака. Гомбрих говорећи о сликарству у Алтамири и Ласку напомиње да је веома „чудан доживљај сићи у те пећине, понекад кроз ниске и узане ходнике дубоко у таму планине, и изненада угледати како електрична лампа водича осветљава слику бика.“<sup>130</sup> Откривање тајне подразумева уложен труд, скривено се не открива само од себе, тај пут подразумева хладноћу и мрак<sup>131</sup> (осамљеност<sup>132</sup> и препуштање имагинацији). Слично нам пише Паоло Сантарканђели (P. Santarcangeli) у Књизи о лабиринтима (*Il libro dei labirinti*): „Продрети у лабиринт значи ставити се у намерну самоћу; значи прихватити замршено кретање и непознату строгост судбине, те тако покушати наћи решење; значи одбијати сваку помоћ, осим ако потиче од наше свести. Кад бисмо се и нашли у тако сретном положају да у руци држимо конач изабављења, и то – у крајњем случају – можемо себи захвалити.“<sup>133</sup> Таква симболика лабиринта потпуно одговара процесу читања ергодицке књижевности.

128 Кордић, Радоман, „Лабиринт несвесног“, *Дело* јануар – фебруар 1981, стр. 245.

129 Елијаде, Мирча *Историја веровања и религијских идеја* I, Просвета, Београд 1991, стр. 114.

130 Гомбрих, Е.Х. *Сага о уметности*, прев. Јелена Стакић, Лагуна, Београд 2011, стр. 40.

131 Латинско *labores* укључује значења рада, тешкоће, задатка, али и помрачења Сунца (*labores solis*). Мирча Елијаде наводи да „постоји објашњење да та реч значи ‘кућа двосекле секире’ (*labrus*); односно, да означава краљевску палату Кноса. али, ахајска реч за секиру била је *пелекус* (уп. месопотамско *pilakku*). Вероватније је да тај израз потиче од азијског *labra/laura*, ‘камен’, пећина’. Лабиринт је дакле означавао неки подземни ходник, саграђен људском руком“. (Елијаде, Мирча *Историја веровања и религијских идеја* I, Просвета, Београд 1991, стр. 115).

132 „Али, у сваком случају, читати овако дебелу књигу значи дуго бити сам“. (Павић, Милорад *Хазарски речник*, Просвета, Београд 1990, стр. 400).

133 Недељковић, Марко, „Лабиринтско путовање“, *Дело* јануар – фебруар 1981, стр. 29.

„Лабиринт је такођер и израз хетеродоксија којој стреми отворено дјело“.<sup>134</sup>

Први пример „отворености“ уметничког дела, у модерном смислу речи, Умберто Еко види у барокној отвореној форми:

„Ту се стварно негира статичка и недвосмислена дефинитивност ренесансног класичног облика, простора развијеног око једне централне осовине, ограниченог симетричним линијама и затвореним угловима, конвергирајућим у центру, на начин да сугеришу прије идеју ‘есенцијалне’ вјечности него идеју покрета. Барокна је форма, напротив, динамична, она стреми ка неодређености ефекта (у својој игри пуноћа и празнина, свјетлости и мрака, са својим кривуљама, својим непотпуностима, својим угловима најразноврснијих нагиба) и сугерира прогресивно ширење простора; захтјев кретања и илузионизма доводи до тога да барокне пластичне масе никада не допуштају један привилегиован, фронталан, дефинитиван поглед, него посматрача наводе на то да се стално помјера, да би дјело видио под увијек новим аспектима, као да је оно у сталној мутацији“.<sup>135</sup>

Из лавиринта се не може изаћи стојећи у месту, неопходно је кретање, али не неко засновано на одређеном рационалистичком концепту, јер се у сваком тренутку херметичност лавиринтске путање рефлектује као просторна полисемичност и путника своди на меморију и интуицију, две ствари које су и најпотребније за читање књиге попут *Хазарског речника*.

Дакле, не ради се о вођњи туристичким аутобусом кроз свет књижевног дела, већ о слободном току, истраживачком лутању кроз текстуални лавиринт, апстраховању мапе прочитаног, и на крају стварање нове невидљиве верзије прочитаног дела. Како и сам Павић каже „књига се може ‘изменити, утојити или силовати’“<sup>136</sup>, а прочитано се може претворити у бисер, сир црне козе или празнину, а то највише зависи од читаоца.<sup>137</sup> Бранимир Донат наводи да: „долазак у средиште лавиринта као завршетак иницијације, уводи у *невидљиву ложу*, коју су умјетници лавиринта увијек остављали обавијену тајном, или боље: коју је сватко могао испунити према својој интуицији или својим особним афинитетима“.<sup>138</sup> Када се сретнемо са представом лавиринта, углавном се као следећи корак јавља мисао како брже-боље пронаћи излаз, а не како доћи до центра. Исти проблем имамо и код читања. Уколико нам је циљ да што пре пронађемо излаз из књиге, тј. да она „претегне лево, заувек“<sup>139</sup>, постоји

134 Донат, Бранимир „Четири ставка о лавиринту“, *Фантастичне фигуре*, НИРО Књижевне новине, Горњи Милановац 1984, стр. 9.

135 Еко, *Umberto Otvoreno djelo*, прев. Нико Милићевић, Веселин Маслеша, Сарајево 1965, стр. 37.

136 Павић, Милорад *Хазарски речник*, Просвета, Београд 1990, стр. 399.

137 Ibid, 400.

138 Донат, Бранимир „Четири ставка о лавиринту“, *Фантастичне фигуре*, НИРО Књижевне новине, Горњи Милановац 1984, стр. 10.

139 Павић, Милорад *Хазарски речник*, Просвета, Београд 1990, стр. 399.

известан проблем – криза читања, који се не односи на недостатак читања, већ на појаву безвољног, механичког читања, које током школовања на плану оцена може дати одличне резултате, међутим, са друге стране представља ону „празнину“ коју Павић наводи у завршној напомени *Хазарског речника*.

Запитаћемо се, уколико центар није у тексту, да ли је он ван текста, можда у нама? Или и у нама и у тексту јер и ми смо део текста? Марио Прац наводи да се у центру „увек налази нешто натприродно, чудовиште Минотаур, у коме се гомилају кривице и жудње, тежње, снови, несвесне или полусвесне море; често човек ту налази себе самог: ето зашто је у дну лавиринта учестала представа огледала: коначна тајна истраживања, скривен бог или чудовиште, то је он сâм“.<sup>140</sup> Да се зауставимо овде, с једне стране имамо писца, творца текста и потенцијалног лавиринта, а с друге стране имамо читаоца који на путу открића централног места у тексту долази до себе самог, открива се као „коначна тајна истраживања“, као неко коме је тај лавиринт посвећен, као јунак дела. И Павић у „Начинима коришћења речника“ каже да ће „сваки читалац сам склопити своју књигу у целину као у партији домина или карата и од овог речника добити као од огледала онолико, колико у њега буде уложио, јер се од истине – како пише на једној страници овог лексикона – и не може добити више но што у њу ставите“.<sup>141</sup> На тај начин, симболика лавиринта се још једном показује као погодан темељ за конструкцију дела ергодичке књижевности која акценат ставља на читаоца и његову активност.

„Он је био човек који се дивно играо“<sup>142</sup>, рекао је Михајло Пантић у изјави за Б92 поводом смрти Милорада Павића, али приметимо, и писац ком је стало да се и његов читалац „поигра“. Ту већ долазимо до дефиниције читаоца сајбертекста коју нам даје Espen Aarseth у већ чувеној књизи *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature*:

„The cybertext reader is a player, a gambler; the cybertext is a game-world or world-game; it is possible to explore, get lost, and discover secret paths in these texts, not metaphorically, but through the topological structures of the textual machinery.“<sup>143</sup>

Павић не оставља читаоца усамљеног међу празним каменим зидовима као што то чини својим ликовима Марк Данијелевски у *Кући листова*, већ како би спречио читаочев „неуспех“ и губљење у тексту<sup>144</sup>, шаље му сигнале

140 Прац, Марио, „Лавиринт“, превела Милена Марјановић, *Дело* јануар – фебруар 1981, стр. 23.

141 Павић, Милорад *Хазарски речник*, Просвета, Београд 1990, стр. 26.

142 <http://www.youtube.com/watch?v=EDISOi6rJNs> 00:26.

143 „Читалац сајбертекста је играч, коцкар, сајбертекст је игра-свет или свет-игра; могуће је истраживати, изгубити се, и открити скривене стазе у оваквим текстовима, не метафорички, већ кроз тополошке структуре текстуалне машинерије“. (Aarseth, Espen J. „The Book and the Labyrinth“, *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore – London 1997, str. 4).

144 „Може му се, додуше, десити да залута и да се изгуби међу речима ове књиге, као што је Масуди, један од писаца овог речника, залутао у туђим сновима и није више никада нашао пут натраг. У том случају не преостаје му ништа друго до да крене од средине на било коју страну, крчећи сопствену стазу. Тада ће се кретати кроз књигу као кроз шуму од знака до знака, оријентишући се гледањем у звезде, месец и крст“. (Павић, Милорад *Хазарски речник*, Просвета, Београд 1990, стр. 26).

у виду звезде, месеца и крста који ће служити као линкови, као Дедалови путокази, као жута, зелена и црвена Аријаднина нит. Форму свог романа пореди са Рубиковом коцком коју можемо одредити као „лабиринт покретних зидова“, за шта нам је најбољи пример филм Вићенца Наталија – Коцка. У оваквом лабиринту кретање је још теже, јер сам лабиринт постаје чудовиште, почиње борба у којој нисмо више само ми динамични.<sup>145</sup>

Умберто Еко разликује три врсте лабиринта: уникурсални (*linear*), мултикурсални (*maze*) и ризом<sup>146</sup>. *Хазарски речник* свакако не представља верзију „једностазног“<sup>147</sup> лабиринта; право је питање да ли је он мултикурсални или ризомски? Ако је у питању петља, у смислу цојсовског кружног универзума књижевног дела, роман чије се читање никада не може довршити, јасно је да имамо посла са ризомским лабиринтом. С друге стране, број комбинација је ограничен, иако он био енорман, за Рубикову коцку 2<sup>11</sup>, за *Хазарски речник* 2.500.000, па након регистрације свих могућих стаза постајемо свесни краја, тј. присуства „вишестазног“ лабиринта а не ризомског, који Умберто Еко доводи у везу са идејом Николе Кузанског о свемиру чији је центар *свуда* а обим *нигде* и бесконачношћу светова Ђордана Бруна, по чему се универзум знања труди да имитира планетарни.<sup>148</sup>

У суштини, свака књига би могла бити представљена метафором уникурсалног лабиринта, јер улазак у њу започиње отварањем, а излазак затварањем књиге. Међутим, ми овде говоримо о *завршетку* процеса читања (*mission completed*), не о прекиду (*quit game*), јер у другом случају би личили на Тезеја којем је лабиринтска игрица досадила, те се Дедаловим крилима издиже у реалност. Espen Aarseth елиминише ризомску природу лабиринта ослањајући се на студију Penelope Reed Doob *The Idea of the Labyrinth*, сматра да Умберто Еко греша када уводи мрежу као вид лабиринта, јер она има врло различите квалитете од прва два, посебно јер свака тачка мреже може бити спојена са неком другом, што негира фундаменталну особину лабиринта – неприступачност. Оно што Aarseth није узео у обзир, и што га је навело на критику Екоове ризомске концепције лабиринта, можемо означити као „Рубиков лабиринт“, тј. механички лабиринт покретних соба и ходника, нешто попут светске мреже (*world wide web*), хипертекстуалног система у којем се информације могу мењати по облику и садржају, што одговара Павићевој идеји о мењању, гојењу и силовању књиге, али и поседује особину „неприступачности“ у смислу неконтролисаних измена облика и садржаја који су се крили иза већ

145 Ово поређење у потпуности има смисла уколико одреднице замислимо као собе, симболе Давидове звезде, полумесеца, крста, знаком<sup>а</sup> као врата, а троугла као раскрсницу, једини проблем прављења дистинкције између кретања читаоца и лабиринта представља медијум, тј. листајући књигу имамо утисак да се само ми крећемо, док се у дигиталној верзији књига креће онако како је програмирана, јер одабрани текст излази сам пред нас, међутим, ми смо ти који кликом извршавају наредбу.

146 Еко, Umberto *From the Tree to the Labyrinth*, Harvard University Press, London 2014.

147 Једносмерни лабиринт би био погрешан термин, јер иста стаза се користи у оба смера, и за пут до центра и за повратак до излаза.

148 Еко, Umberto „Labyrinths“, *From the Tree to the Labyrinth*, Harvard University Press, London 2014.

посећене и меморисане стазе, што свакако оправдава метафору лавиринта ризомског карактера коју предлаже Умберто Еко инспирисан радом Делеза и Гатарија.

Полако и овај текст постаје лавиринт с обзиром да смо у једном тренутку били тако близу средишта, а сада се већ поприлично удаљили, иако смо били уверени да се налазимо на правом путу. Како би се вратили на жељену стазу окренућемо се Бранимиру Донату који наводи да је према алхемичарима лавиринт слика целокупног дела са две потешкоће: пронаћи пут до средишта „гдје започиње борба двију нарави“<sup>149</sup> и пронаћи пут избављења, што већ само подразумева две различите стазе, неки ће можда рећи, детективског и љубавног романа по угледу на *Име руже* Умберта Ека. „У сваком случају преображај који се zbiva у средишту лавиринта на крају путовања тмину замјењује свјетлом и тако означава победу духовног над материјалним, вјечног над пролазним, разума над инстинктом, знања над слијетом силом.“<sup>150</sup> Две нарави, које спомињу алхемичари, у погледу детективског романа свакако су добро и зло, док са друге стране оне представљају мушки и женски пол чији однос заузима централно место кроз историју *Хазарског речника*, од Мокадаса ал Сафера и принцезе Атех до др Муавије и Дороте Шулц. У „Завршној напомени“ Павић саветује усамљеног корисника речника да изађе напоље, што подразумева замену таме са светлом, и оде пред посластичарницу на главном тргу своје вароши, дакле у центар, где ће га чекати „друга нарав“. Из једног лавиринта се улази у други, где се спајају центри мушког и женског примерка ове књиге-лабиринта, белина се испуњава „истином“<sup>151</sup> и Тезеј и Аријадна завршавају у загрљају.

Одједном осетимо да је лавиринт свуда по овој књизи<sup>152</sup>, „лабиринтом се назива и унутрашње ухо састављено од два дела: коштаног лавиринта (који има три дела: пужница – *cochlea*, предворје – *vesibulum*, полукружни канали – *canales semicirculares*) и мембранског лавиринта веома сложене грађе“<sup>153</sup>; пљувачку и зрно песка у уху можемо посматрати као запаљење уха (гр. *labirintit*); ухо је запаљено причом, дакле, након ваздуха (ветра), воде (пљувачка), земље (песак), овом игром речи комплетирамо предаристотеловски списак основних елемената. Овде све алудира на стварање, а као што смо већ спомињали, резултат (*бисер* – лепо, префињено, вредно, *сир црне козе* – ретко, специфично, самим тим и вредно, *празнина* – ништа, неуспех) „најмање зависи од песка“.

149 Донат, Бранимир „Четири ставка о лабиринту“, *Фантастичне фигуре*, НИРО Књижевне новине, Горњи Милановац 1984, стр. 9.

150 Ibid, стр. 10.

151 „Бјелина не крије тајну, она омогућује да се тајна унесе; а како се она не објављује свакоме, можемо претпоставити да ће се растворити прије ономе који је на неки начин својим вољним удјелом покушава испунити. Бијело је дакле поље спремно да прихвати и тајну и нашу егзегезу, та се бјелина објављује свакоме на њему близак начин.“ (Донат, Бранимир „Четири ставка о лабиринту“, *Фантастичне фигуре*, НИРО Књижевне новине, Горњи Милановац 1984, стр. 7).

152 Занимљиво је да Павић само на једном месту пише реч *лабиринт*, док то место нисам пронашао био сам уверен да се држао Борхесове идеје из „Врта разгранатих стаза“: „Стално изостављати једну ријеч, рабити неприкладне метафоре и очите перифразе, можда је најизравнији начин да је истакнеш“. (Borges, Jorge *Сабрана дјела* 1932-1944, „Извишљаји/Врт разгранатих стаза“, прев. Миливој Телећан, ГЗХ, Загреб 1985, стр. 181).

153 Кијук, Предраг Р. Драгић „Како избећи рођење“, *Дело* јануар – фебруар 1981, стр. 66.

У судару лавиринта и енциклопедије из облака прашине испливавају скривени утицаји других књижевних дела попут отровног примерка књиге (Умберто Ецо *Име руже*), реконструкције енциклопедије (Jorge Luis Borges „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), избора између линеарног и нелинеарног читања (Кортасар *Школице*), поема од 999 стихова (Набоков *Бледа ватра*) и лексикон од 100.000 речи, али посебан однос *Хазарски речник* има са романом Итало Калвина *Ако једне зимске ноћи неки путник*, нпр. предмет читања као зрно прашине<sup>154</sup> или мотив црног бисера у „мистериозној” причи из 1001 ноћи<sup>155</sup>. Међутим, најзанимљивија су поклапања по питању односа према читаоцу, где Калвино даје слична упутства и позива на „саучесништво“ читаоца и читаатељице, што кулминира *happy end*-ом у брачном кревету у ком се чита књига чији се назив поклапа са називом књиге коју ми читамо, као што на крају *Хазарског речника* читамо о мушкарцу и жени који су читали *Хазарски речник*. У библиотеци (лабиринту, или можда центру лавиринта) трећи читалац изјављује како по сваком новом читању исте књиге доживљава као да први пут чита нову књигу и пита се да ли се мења он толико да сваки пут види ствари које раније није опазио „или је текст конструкција која се уобличује тако да скупља у себи велик број промјенљивих елемената, па се никада не може поновити на исти начин?”<sup>156</sup> Када погледамо да је Калвинов роман објављен 1979, а да је Павић *Хазарски речник* писао од 1978 – 1983. не би требало да нас зачуди уколико је Павић инспирацију за „правила своје игре“ пронашао управо у тексту овог италијанског писца.

Већ са епитафом на првој левој страници<sup>157</sup> Павић призива једну мистичну ауру која књижи даје озбиљност, вредност и надменост, издиже је изнад мора ординарних, али у исто време и позива на игру, тј. подстиче наставак читања, раздвајањем читаоца од нечитаоца (живота од смрти), наводећи га на помисао да самим отварањем књиге постаје део елите, а комплетним читањем – херој или геније (Тезеј или Дедал). Башлар је изврсно приметио да се у лавиринту каткад „враћамо на исто место, али никад не идемо уназад”.<sup>158</sup> Једући свој пут кроз текстуални лавиринт попут Пакмена, читалац више није онај исти када се појави на већ посећеном месту, он

154 „Читање је дисконтинуиран и фрагментаран рад. Или, боље рећи: предмет читања нешто је зрнасто и налик на прашину. Из бескрајне пучине текста читаатељева пажња издваја најмање дјелиће, спојевријечи, метафоре, синтаксичке везе, логичке изводе, лексичке особитости, што је све прегуно изузетно згуснута значења. То су као елементарне честице које сачињавају језгру дјела око које кружи све остало. Или као празнина на дну врдога што у себе усисава све токове. Кроз те пукотине, у једва примјетним бљесковима, помаља истина што је књига може донијети, њезина најдубља бит. Митови и мистерији састоје се од невидљивих зрнаца налик на прелуд што се задржава на лептировим ножицама; само онај тко је то разумио може од читања очекивати откривења и обасјања”. (Калвино, Итало *Ако једне зимске ноћи неки путник*, прев. Ана Србиновић, Плато, Београд 2002).

155 Погледати разговор у библиотеци (XI поглавље).

156 Калвино, Итало *Ако једне зимске ноћи неки путник*, прев. Ана Србиновић, Плато, Београд 2002.

157 „На овом месту лежи онај читалац који неће никада отворити ову књигу. Он је овде заувек мртав.”

158 Башлар, Гастон *Земља и сањарије о починку*, прев. Мира Вуковић, ИКЗС, Сремски Карловци 2006, стр. 145.

напредује, оно што је „појео“ чини га другачијим, те је немогуће да се назадује, понови идентична ситуација или деси *déjà-vu*. Поновно читање текста постаје потпуно другачије након богаћења другим прочитаним текстом и тако у бескрај. Треба имати на уму да хипертекст не мора бити потпун како би био функционалан (*wikipedia*), према томе читаоцу је остављен отворен пут да „угоји“ књигу и учини је другачијом при сваком новом читању, да преузме улогу њеног настављача.

Сајбертекст је базиран на идеји да је пут до поруке исто важан колико и сама порука, што је еквивалентно Меклуановој пароли „медијум је порука“. Символика лавиринта одговара Павићу због неопходности кретања, сагледавања ствари „из другог угла“, док с друге стране „енциклопедија је лишена печата ауторства – а за узврат поседује значај ауторитета“.<sup>159</sup> Епштејнова мисао, коју наводим на самом почетку текста, у енциклопедији носи идеју читаве књижевности која у постмодерни „више није дужна да саопштава никакве чињенице и идеје, већ само њихова могућа спајања, па и најфантастичнија“<sup>160</sup>, што одговара фукоовској самосвесној уметности унутар архиве и термину историографске метафигуре. Тако писање *Хазарског речника* без икакве сумње одређујемо као постмодернистичко, а читање као барокно, уколико узмемо у обзир речи Умберта Ека да се барокни човек налази у уметности, као у науци, пред светом у покрету који од њега тражи дела инвенције<sup>161</sup>, чиме Павић жели да васкрсне старе „барокне“ читаоце<sup>162</sup> који би својим радом и трудом дошли до пишчеве „коцке шећера“.

### Summary

#### THE ENCYCLOPEDIA LABYRINTH:

A crash between Baroque and Enlightenment in the *Dictionary of the Khazars* by Milorad Pavic

The paper deals with positions of labyrinth and encyclopedia in architecture of Milorad Pavic's *Dictionary of the Khazars*. We use knowledge of authors like Gustave René Hocke, P. Santarcangeli, M. Eliade, J. L. Borges, Umberto Eco, Branimir Donat, Radoman Kordic, Mikhail Epstein to define symbolic meaning of labyrinth and encyclopedia so we can compare it with ideas of new literary theories such is Cybertext of Espen J. Aarseth, and talk about reasons why Pavic used that symbols.

Keywords: labyrinth, encyclopedia, open work, ergodic literature, postmodernism, Pavic, Borges, Umberto Eco

\*

**Иван Штерлеман** – рођен је 1990. године у Сремској Митровици. Студент је докторских академских студија Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду, где пише дисертацију с темом „Естетика сигнализма“.

159 Епштејн, Михаил „Енциклопедија као жанр“, *Ново Секташтво*, прев. Драгиња Рамадански, Аурора, Нови Сад 2001, стр. 211.

160 Епштејн, Михаил „Енциклопедија као жанр“, *Ново Секташтво*, прев. Драгиња Рамадански, Аурора, Нови Сад 2001, стр. 212.

161 Еко, *Umberto Ottoreno djelo*, прев. Нико Милићевић, Веселин Маслеша, Сарајево 1965, стр. 38.

162 Што може бити још један аргумент за Скарпетин наслов *Повратак барока*.

Жарка Свирчев (Београд)

## ВЕНЕЦИЈАНСКИ АРХИТРАВ: КОСТИЋ, ВИНАВЕР, ПАВИЋ

У огледу ће се покушати компаративно сагледати медитеранско искуство тројице писаца на трагу текстуалних засада *невидљиве, а вечне маслине* у песми *Santa Maria della Salute*, путопису *Коначна Венеција* и приповеткама *Блејзер боје мора* и *Коњи светог Марка*. Истраживачка пажња је превасходно усмерена ка симболичким слојевима Венеције која меандрира имагинацијом писаца. Костићева, Винаверова и Павићева Венеција је вишезначни културолошки знак који у своје окружје призива и поједине поетичке стратегије писаца, на које ће се указати, и њихову традицијско-духовну вертикалу која је посве особена у (пост)модерној српској култури. Тежиште те особености је суочавање са културноисторијским лакунама и чежња за *утварном домовином* чије се геосимболичке границе *укрштају* на венецијанском тлу. Костићево, Винаверово и Павићево медитеранско искуство сведочанство је о доврхуњеном естетском идеалу, али и о празнини, „ожиљку који не зараста“ на српском културном и књижевноисторијском лику.

Кључне речи: Костић, Винавер, Павић, Венеција, медитеранизам, културни идентитет.

„А тачно је било и то, да сам Скјавоне тражио на сликама и да се они појавише (...)

Да није било Schiavona, кажем опет, не би било ни Венеције. (...)

Људи се мењају. Ниједан човек, после Венеције не може бити, онај, ко је био пре.

Ко зна куда ћемо, и ми, по повратку из Венеције?

И за нама остаће, светлост...“

Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*

„Сувише дуго смо заједно, Serenissima,

У годинама и у неједнаком убрзању

Наших расула, краљице мора;“

Иван В. Лалић, *Acqua alta*

Црњансков доживљај Венеције, истакнут на чело огледа, представља срж стваралачких сусрета са Венецијом који прожимају модернистичко „медитеранско надахнуће“. Иако сусрет са Венецијом није парадигма медитеранског искуства модерних српских писаца, он разоткрива сву сложености, па и рањивост, „оданости Југу“. Јер, Венеција није, попут других италијанских топонима у њиховој палимсестичности, само огледало (универзалне) културе, уметничких висова. Венеција је и огледало сопствене културе, њених темеља, изданака, али и њених пукотина, „ожиљка који не зараста“. Преображаји представе Венеције у српској књижевности, од епских до постмодерних дијалога са њом, увек су обележени спором јер је Венеција обележена двоструком Другошћу, туђе и сопствене културе. Мада, ретко су писци уочавали двострукоост овог спора, односно солилокивиј у дну дијалога.



О Венецији стога можемо говорити као о знаку епистемолошког искуства. Такву представу о граду исказао је и Дучић, а заједничка именица у његовим размишљањима може се заменити властитим именом града који је тема овог огледа: „Градови, то су унутрашње истине. Ако нису најпре унутрашње истине, онда су то само гомиле људи и камења, али нису градови. (...) Постоји увек град и прича о њему; један град је велик само по његовој легенди.“ (Дучић 1989: 37). Прича о сусрету са Венецијом прича је о потрази за Скјавонима, за *светлошћу* која је за њима остала. Та прича у мимоходу је са легендама које је сама Венеција о себи приповедала. Сусрет, почесто набрекао од сукобљавања, двеју легенди један је од културних наратива уписаних у „велику причу“ балканске културно-антрополошке граничности.

Каталог књижевних дела у којима је Венеција повлашћени простор намеће студиозније и опсежније истраживање од овог што је подузето и изложено у овом огледу.<sup>163</sup> Међутим, намера је да се повуче лук, да се у дијахронијској перспективи оцрта један (између многих) разговор са Венецијом у српској књижевности. Отуда су се у интерпретативном окружју састали Лаза Костић, Станислав Винавер и Милорад Павић. Тројица писаца су се у интерпретативном окружју могла састати и другим поводима. Међутим, као писци изражене епохалне и (књижевно)историјске свести стваралачки чин су промишљали и у контексту његових традицијских нити, са једне (вертикалне) стране, и у сразмери његових географских распона, са друге (хоризонталне) стране. Управо су се у Венецији пресекле те осе.

Костићев, Винаверов и Павићев медитеранизам је несводив на једну гекултурну тачку и временску раван<sup>164</sup>. Међутим, Венеција, иако само један вид медитеранизма, код Костића, Винавера и Павића разоткрива сву сложеност медитеранизма у српској књижевности – посебно фундаментални конфликт који обележава српски културни идентитет. Отуда је за *tertium comparationis* узет одраз српске културе у венецијанским водама, или продоран и луцидан поглед у сопствену културу „са дивним Млецима у очима“<sup>165</sup>.

Преображаји представе Венеције у Костићевом стваралаштву исписују лук који ивичи и Костићев вишедеценијски мисаоно-идејни ход. Од Венеције у *Максиму Црнојевићу* 1866. године, преко 1878. године у којој објављује *Дужде се жени до Santa Maria della Salute* 1909. године песник је *многе грехе окајао*. Национално-културолошко огледало спрам којег је

163 Хрестоматију текстова о Венецији у српској књижевности саставио је Дејан Ајдачић, *Избор из текстова о Венецији у српској књижевности* (2003), и доступна је на веб адреси [http://www.rastko.rs/rastko-it/umetnost/knjizevnost/umetnicka/dajdacic-venezia.html#\\_Toc33451118](http://www.rastko.rs/rastko-it/umetnost/knjizevnost/umetnicka/dajdacic-venezia.html#_Toc33451118). Такође, читалачкој и истраживачкој пажњи препоручујем зборник радова *Венеција и словенске књижевности* (2013) који су приредили Дејан Ајдачић и Персида Лазаревић Ди Ђакомо.

164 Костићев медитеранизам привлачи пажњу и савремених истраживача/ица (в. Шеатовић Димитријевић 2013; Радуловић 2013). Александар Јерков је у више наврата писао о медитеранизму Милорада Павића (Јерков 1994, 2013). О медитеранизму Станислава Винавера писала сам на другом месту (Свирчев 2014).

165 „Са дивним Млецима у очима“ фрагмент је Црњансковог портрета „песника над песницима“, Његоша (Црњански 1983: 411).

Костић Венецију рефлектовао у своје драмско и песничко стваралаштво подразумевало је преламања која су кореспондирала *духу времена* и Костићевим поетичким концептима у сагласју са њим. Венеција је знак који сабира цивилизацијско искуство које оштро опонира конститутивним елементима српског националног идентитета 60-их и 70-их година 19. века. Насупрот патријархалном, фолклорном, православном идентитетском засаду, налази се романско-католичка, западна декадентна култура оличена у Венецији. То је Венеција обликована у оквирима епског светоназора, Венеција туђе, непознатог, претећег и застрашујућег, то је Венеција Његошевог војводе Драшка<sup>166</sup>. У годинама када објављује и када се изводи *Максим Црнојевић* Костић још увек није ставио у дијалектички процес свој панкализам. Етичко-естетски идеал тражи и проналази искључиво у националној историји и песни. Укрштаји о којима и тада мисли нису ствар културолошких, већ поетичких синтеза.

Чак и када уводи храм *Santa Maria della Salute* у своју песничку топографију он нема естетске, већ политичке конотације. Венеција је персонификована алегорија која је претња по вредности на којима се утемељује источно-словенски културни круг – непатворена изворност и природност коју оличавају (посечени) борови. У тој тачки кулминира напетост међу две цивилизације која се не разрешава, већ опстојава у перманентном сукобљавању. Венчање и брак до којих долази нису складни и самооткривајући. Костић се обрачунава са политичком митологијом *Serenissime*, њеном величином и моћи које почивају на освајачкој и поробљивачкој стратегији владања. Отуда словенски борови *укројени у срце* Венеције нису залог вечне Лепоте, већ метонимијска пројекција Црногораца чији су животи положени за слободу.

Костићева *коначна* Венеција, опевана у *Santa Maria della Salute*, оличена у храму Госпе од Спаса, остварење је његовог идеала укрштаја који достиже зрење у првој деценији 20. века, надилазећи поетичке међе. Словенско-православна цивилизација спојила се са романско-католичком и песник пева химну том стваралачком сусрету. Барокна архитектура<sup>167</sup> обавила је византијско фрескосликарство, уједињено свето и профано изнедрили су епифанијско искуство које осведочава и испуњење културних и естетских потенцијала. Костић у својој последњој, завештајној песми, укида низ бинарних опозиција које су меандрирале његовим песништвом: природно/вештачко, рационално/ирационално, телесно/духовно, мушко/женско, запад/исток – „известан ‘лабиринтски’ преображај“ запазио је Винавер поводом *Santa Maria* у обради снова, ликова, тема и симбола (Винавер

166 Војводе Драшка, не и Његоша.

167 „Сасвим је природно што је Лаза волео *Salute*. Он је био барокни дух. Он је волео збрку, шаренило, заплете, али да ови буду позоришни у крајњој мери. Да буду позоришне и одгонетке и загонетке, сплетови и расплети. Таква је *Salute*.“ (Винавер 2012а: 655). По принципу Окамове бритве, нагињем више Винаверовом тумачењу Костићеве барокности од психоаналитичких објашњења фасцинације бароком. Уосталом, Винаверова запажања дају се подстицајно укључити у разматрање присуства Костића у великом „повратку барока“ у другој половини 20. века – још једно интерпретативно окружење у којем се састају Костић, Винавер и Павић.

2012a: 655), а који ћемо деценијама доцније наћи и у Павићевој Венецији. Винаверово запажање о природи Костићеве алегорије, „заплетена, замршена, сновна, али као таква у духу Лазе и његове цркве“ (Исто: 655), данас бисмо могли означити као запажање постмодернистичких антиципација које ће свој пун потенцијал остварити у Павићевом стваралаштву.

Иако укрштајем који оваплоћује (храм – песма) *Santa Maria della Salute* доминира естетско-сакрално, и културолошке импликације су далекосежне. Још (или тек) је Винавер сагледао распон Костићевог укрштаја и у поетичком, културолошком и антрополошком виду. Питање где је крај укрштајима Винавер истиче као основно у Костића, напомињући да су многи писци, за разлику од Лазе, бивали у механицистичком дослуху са западним техникама, али су зазирали од „западњачких духовних и душевних техника“ и „згражавали се на саму помисао да укрсте, рецимо, (...) стародревни задружни патријархализам, са нововековним индивидуализмом“ (Исто: 266). Они су, опет за разлику од Костића, хтели „укрштај на парче, у етапама, на грамове“. Врхунац Костићеве дијалектике, „круна читавог његовог животног и песничког делања“, стихови *Santa Maria* показују „да у животу, у васиони, у простору и времену нема застоја и бити га не може; све је само суноврат супротности; све је покрет, ‘све тече’, *panta rhei*, као и код оног загонетног, величанственог, прастарог Хераклита – чији је Лаза био и остао најдоследнији ученик и пророк.“ (Исто: 661).

Међутим, трагови остају. *Вечити траг сусрета* супротности оличен је и у венецијанском храму као *loci memoriae* у чијим темељима (и физичким и метафизичким) је положена словенско-православна, византијских корена, култура, место сећања „венчавања српског духа са углађености, љупкости и неодољивости талијанском“ (Исто: 369)<sup>168</sup>. Културноисторијска евокација с почетка песме стога није само предложак интимне исповедне драме лирског субјекта. Саморефлексивност лирског/песничког субјекта оличена је и у просторној метафори, рефрену песме који се, како су већ многи интерпретатори приметили, изговара као један појам. Рефрену се, дакле, поред бројних функција и значења, може приписати и артикулација гекултурне и културноисторијске самосвести. *Santa Maria della salute* је песма о нађеном времену, али и простору, и то у тренутку, коинциденције ли, када Дучић отпочиње поетско трагање за медитеранским идентитетом, запљускујући српску књижевност, како нас уче књижевни историчари, таласом „медитеранског надахнућа“.

Међутим, одговор на медитеранизам у контексту српске модерне стигао је већ средином 30-их година прошлог века из пера Станислава Винавера. Винавер објављује два текста која имају ванредни значај за разумевање његовог промишљања традиције у временским дубинама и просторним равнима и у чијем подтексту можемо уочити да је већ тада

168 Винавер на концу промишљања о Лазином српско-италијанском укрштају даје напомену у подножју текста, алудирајући на корене суматраизма: „У својим многобројним путописима, чланцима, коментарима, Црњански је сав прожет сличном идејом Лазиног ‘укрштаја’: он жели да укрсти (споји, венча, усклади) ‘Фиренцу са Фрушком гором’, да би постигао завршну синтезу наше и италијанске лепоте.“ Вреди размотрити да ли је Павићево посезање са сонетом на истом трагу.

Винавер започео дијалог са Костићем који ће кулминирати у његовој књизи над књигама. Реч је о есеју *Скерлић и Бојић* (1936) и путопису *Коначна Венеција* (1938). У мемоарски конципираном есеју *Скерлић и Бојић* Винавер сведочи о својој фасцинацији Византијом. Запажајући сидришну тачку есеја, „стално тињајуће питање о односу српске књижевности према националној традицији али и изазовима модернизације“, Предраг Петровић указује да се од овог Винаверовог есеја „може пратити формирање модерне књижевне свести о Византији“ (Петровић 2013: 131, 132). Евоцирајући своје песничке почетке које је обележила потрага за „техником српског стиха“, Винавер сведочи да је Византија за њега била откриће и начин да се „обнови традиција језика коју је претраго Вук“. „Византија за мене била је одмах проблем технички, проблем да се мистика изрази контрастима блеска и таме, утанчаности цариградске и неодољивости словенске.“ (Винавер 2012б: 112)<sup>169</sup>. Византија је, дакле, песничко почело за чијим искуством је Винавер трагао, затомињени сегмент стваралачког идентитета, а језик му се указао као *loci memoriae*. Међутим, Винавер ће Византију пронаћи и на другом месту.

У уводним редовима *Коначне Венеције* Винавер поставља проблем чију одгонетку даје напослетку – „једном тек искрсне пред великог писца као проблем: не Венеција онаква каква је – већ питање о њој. Оно је битно за нашу културу. Откуд лепота Венеције? У чему је лепота Венеције?“. Здружујући Венецију, лепоту и нашу културу Винавер суптилно указује на *посредника* којим је маркирана хронотопичност његовог сусрета са Венецијом. Такође, путопис је, нимало случајно, уврштен у збирку есеја насловљену синтагмом *Живи оквири* која илуструје бит његовог дијалога са прошлошћу и традицијом. Слика венецијанске „златне апотеозе“, заласка Сунца, која представља кулминацију Винаверовог сусрета са Венецијом, „заплетено, замршено, сновно“ сажима Винаверово трагалаштво и рефлектује срж његове фасцинације. Полазећи од астролошке чињенице, посматрања захода сунца на Западу, у венецијанским водама, Винавер јој подарује симболичке конотације ванредног поетског набоја:

„Али над самом Венецијом, тачно је обухватајући, пали су зраци, који су успели да се проломе кроз препреке. И док је све на целом обзорју, у целом видном обухвату било готово тамно, и сунца нигде – дотле је Венеција бивала сва у сјају, у светлости зракова, који су, готово материјални, као неке сјајне шипке, окруживали је целу. (...) Срце се стеже: напустити ту највећу племенитост победе, светлост која се разбуктала усред мора и коју таласи бију.“ (Винавер 2015: 328).

<sup>169</sup> Упор. „С друге стране, мене је у поезији такође привлачио и наш стари поетски језик. Увек сам мислио да смо ми један од ретких народа који имају стару средњовековну књижевност и њен врло богат и моћан језик, он је већ тада био обделан као оруђе поетског исказа, али никад, али никад потом није био стављен у службу модерних поетских захтева. Ја сам у својим поетским збиркама поставио питање – и покушао да га решим – како би изгледао језик Светог Саве, Доментијана, Теодосија, и других српских средњовековних писаца, када би, рецимо, био подвргнут модерној версификацији и њеним нормама: како би те речи, које никада нису биле уамљене у риму, нити приморане да се крећу у стиховима (у данашњем смислу те речи), како би оне изгледале у тој новој служби.“ (Павић 2014: 152-153).

Сунце које је уронило у Венецију и обасјало је изнутра јесте традиција Балкана. Оно је освануло у старој Грчкој, али не Грчкој којој су наденули маске Аполона и Диониса, већ „једној аутентичнијој Грчкој“, Грчкој вечите промене, Хераклитовој (sic!). То је Грчка која се није слутила у „златном добу“, али Грчка која је византијски „мрамор вечности у иверје бело распршило“, „и стварана је вечност – у сваком пролазном тренутку, од свега пролазног“. Та Византија, нашавши Словене у свом „духовном жудбовању“, расцветала се у „хиљадуликом Балкану“ чији се један лик огледа у Венецији. „Силе Грчке, силе словенске, силе латинске, свеколике силе културне и варварске, у Венецији су, у врењу византијском, у знамењу трошности и ломности и пролазности која се, у сваком часу, крунише и озарава тријумфом“ (Исто: 333).

У подтексту Винаверовог доживљаја Венеције искрсава и венецијанско искуство Лазе Костића сублимирано у поетску апотеозу Лепоти коју изнедрова *укрштај* „опречних сила“. Духовно бдење зачето у античкој идеји нужности победе јесте „сунчана златна нит“ која спаја хеленски, византијски, словенски Балкан, Балкан који се разоткрива у венецијанској „сунчаној апотеози“. Бергсоновац истанчаног слуха ухватио је у свом духу одблеске тог Балкана који се укотвио у Медитерану и у Венецији пронашао свој *блејзер боје мора*, павићевски речено.

Марио Лигуори је, ослањајући се на путопис *Коначна Венеција*, настојао одредити суштину Винаверовог односа према Италији: „Италију Винавер сматра склопом уметничких сензибилитета и осећања људских. Она је универзална: земља-појам, земља-мит, земља-трезор. (...) Попут многих светских путника, Винавер проналази свет у Италији и италијанској култури.“ (Лигуори 2011: 243). Аутору је, ипак, промакло Винаверово културно и књижевно залеђе и природа лепоте која побуђује његову *опчињеност*. Одмереније би стога било рећи да, походећи, истражујући културне слојеве италијанског полуострва, превасходно задубљен у њене хеленске источнике/висове, при томе амбивалентан према савременој Италији, Винавер у њој трага/проналази потку медитеранске цивилизацијске сфере, желећи да освести и присуство сопствене културе у истој, дакле, присуство сопствене земље у италијанској, односно медитеранској култури.<sup>170</sup>

Са резервом се мора узети и запажање „да српски интелектуалац, сматрајући своју средину успаваном, незрелом, запуштеном, осећа да та иста средина може да се уздигне до просвете и оплемени образовањем, подражавањем збивања венецијанских/италијанских. Круг се овде затвара: опчињеност Италијом/Венецијом јесте у функцији новог погледа на домаћу културу и њене одгонетке.“ (Исто: 345). Опчињеност Венецијом доиста јесте у функцији промишљања домаће културе, тачније њеног саморазумевања, међутим, Винавер настоји да оживи или развије (само)свест о балканским учинцима на тлу италијанске културе, да афирмише затомљене историјске завијутке сопствене културе, да подсети Балкан на Балкан и његове сјајне

170 Ако је иједна земља за Винавера *земља-појам*, *земља-мит* и *земља-трезор*, онда је то Француска.

традиције, како би рекла Исидора Секулић (Секулић 2013: 27). Венецијанска култура је та која се уздигла *подражавањем*. Стога вреди поновити запажање Иване Живанчевић Секеруш поводом Винаверове представе Венеције: „Винаверова Венеција као простор посматрања (и поређења), постаје место које производи значење, она је алтеритет који потврђује идентитет Балкана. Са друге стране, Винавер имплицира да канонизоване културне вредности Европе имају балканско/византијско/хеленско порекло, а за то 'коначну' потврду налази у Венецији.“ (Живанчевић-Секеруш 2009: 24).

Медитеранско искуство у *Живим оквирама*, у закључном есеју *Завичај океан*, врхуни, ипак, у причи о егзилу (Винавер 2012в). Стрепња о могућности повратка у завичај-море, која одише трагизмом, иако више прожета *algion*, но *nostosom*, у свом подтексту крије и Винаверово прозрење да море постаје све више културолошка Другост или, пак, „конститутивна страност“ – *утварна домовина*, речено његовим речима. Но, та слутања остаје код њега на ивици изрецивости. Медитерану ће се на свом стваралачком концу вратити са пуном љубављу и свешћу о припадности (бар личној, ако не и колективној) посвајајући Валеријево *Гробље крај мора*, „врховну песму нашег столећа“ за њега, отварајући својим преводом нови талас „медитеранског надахнућа у српској послератној поезији.

О Медитерану као *утварној домовини* приповеда Павић у *Блејзеру боје мора*. Павић, у другој половини и на концу 20. столећа, приповеда још само о сећању, губитку, Венецији и медитеранизму као историјској и културној лакуни. Александар Јерков је и истакао да Павић „своју медитеранску инспирацију везује непосредно за наше заборављено и мутно, глуво, немо памћење евро-медитеранског смисла византизма, Србије рашчеречене дилемама на истоку и на западу, која не разуме да би требала да буде на југу.“ (Јерков 2013: 559).

Парабола о три зноја у *Блејзеру боје мора* сабира сложеност идентитетске приче *homo balcanicus*-а, њене просторно-временске и сновне дубине. Први зној, „заједничка велика основа“, колективни идентитет сажет је у искуству Саве Владиславића грофа Рагузинског. Његово искуство јесте искуство „трећег света“, андрићевски речено, човека рођеног на граници. Биографско преплитање источног православља, сарадње са Портом, западног католичанства утиснуто је и његовом професионалном оријентацијом – „путујући амбасадор туђих дворова на туђим дворовима“. Његова номадска егзистенција укотвљује се и у Венецији, у којој се његово православље венчало са католичанством. Међутим, хибридни идентитет га није спречио да своју „задужбину“ подигне Светом Сави српском. Отуда и на његовом портрету, на ком је представљен у „богатом венецијанском руху“, наратор примећује, око једва видљиви, „велики мрки огртач“ у којем препознаје *основу доламе*. Основа доламе је, дакле, вишеслојна и испреплетена је цивилизацијским линијама које су пресецале и Балкан. Једна од њих је и венецијанска култура као један од наноса медитеранског геополитичког и имагинацијског у колективном идентитету.

Међутим, то је само један од културних кодова, онај са којим наратор, у времену садашњем, комуникацију остварује само у сну. Јер, онај први зној који никада није пуштен и који се само сања, који је неизрецив, који је

присутан у дубинским слојевима колективне и личне свети, без могућности је да изрони, *невидљива, а вечна маслина* чијим трагом се више не иде. Блејзер боје мора наратор никада није пронашао и обукао *уз кожу*. „Плава боја мора, попут византијске плаве, боја је васељене до које мора да се вине. При томе, море је, како је писао Ксенофон, *зној земље*, па овај труд потраге и живот у зноју лица свог, зноју самосазнања, пружа прилику да се море види као свест и као самосазнање“ (Јерков 2013: 551).

„Никад не набављени капут који сањам, можда је само знак, само име за нешто што никада нисам успео да однегујем, да оденем, опремим и спасем од хладноће која бесни у свакоме од нас.“ (Павић 1994: 19). Рачунајући на познате импликације антрополошке опозиције север-југ, Павић проговара о чежњи за Југом, сунцем и морем у свим њиховим гекултурним и егзистенцијалним видовима. Павићев блејзер боје мора еквивалентан је Винаверовом мору о којем је записао да је категорија, начин сазнавања, говор којим се душе споразумевају, бивање помоћу кога се једино даје мислити и психолошки општити (Винавер 2012в: 435), проговарајући на истом месту о изгнаништву и луталаштву као резултату издаје нашег пражавичаја - „нема ничег осим успомене на море: успомене тешке, гломазне, светлוצаве, помрачене.“ (Исто). „У трећем зноју је затворена наша будућност, и он је као у књизи пророчки глас, у њему је закључано предзнање о нашој судбини.“ (Павић 1994: 8).

У *Коњима светог Марка* Венеција се указује као место заборава<sup>171</sup>. Венецијански храм светог Марка са заденутим античким коњима није више простор креативног дотицаја источног и западног цивилизацијског круга. Павић као „један од скутоноша поплуване сенке“ Византије пророчким дискурсом демистификује „велику причу“ о *Serenissimi*. Путовање коња са Истока на Запад обележен је војном, а не културно-поетичком историјом. Са њиховим путовање скопчане су империјалне аспирације и милитантни монолози, које и у савремености покреће *отровни ваздух* – метафорички исказана епохална ситуација у којој писац проговара. Приповетка тако надилази причу једног национа – „Сам Медитеран је, дакле, слика људске судбине као такве, и прича о Медитерану и није важна зато што је географски локализована, или исцрпена у снази сведочења о неком посебном призору, већ зато што свака реч о Медитерану јесте заправо реч о човековој битној судбини, о самом смислу човекове историје. Преозначени медитерански простор сведочи о европском човеку као таквом.“ (Јерков 2013: 544). Подсећања ради, и сам Павић је указао на потребу наше књижевности да превазиђе локалне приче и да је наша припадност Византији пут који нас води до универзалног, али тако да не изгубимо себе (Павић 2014: 162).

Венецијанска лепота која озрачује и светост њених реликвија плод је крађа – најпре моштију светог Марка, а потом и бронзаних коња који је инсигнирају. Коњи и храм се нису слили, већ су разједињени *раком* и „тако болесно столеће врши правду/ и кажњава дрскост лепоте“ како је певао Лалић о *раку на Лагуни*. На ободу града и (ван) приче је храм Госпе од Спаса који кроз своју сакралну лепоту искупљује насиље. Лепота, која

171 Попут, рецимо, Венеције у *Кањошу Мацедоновићу* Виде Огњеновић.

је митологизована и за потребе песничке истине економског похода на Троју, разоткрива се у својој порозности.

Алтернатива Исток или Запад којом се заокружује визија Јелена Приамужовића, ипак, остаје обавијена недореченошћу која под знак питања ставља и само или-или. Уводећи у игру читаоца и читатељку, баш тако са *и*, Павић деконструираше и опозицију која латентно прожима причу о коњима. Јер, ако помислимо да је сеоба коња, односно пропасти империја резултат ирационалних порива у човеку у којима тријумфује Танатос, када сазнамо да коњи у другој половини 20. века „плаћају високу цену коју човечанство и иначе плаћа за свој технички напредак“, можемо се упитати није ли прича о коњима, у ствари, историја рачица изведена до његовог хипертрофираног облика. И даље, да се запитамо није ли на ободу приче, ипак, остављена могућност за „вечито женско што узноси“, за Ерос који има искупитељску и исцелитељску моћ – у лику читатељке. Није ли тиме, вишесмислено „нека виђено већ једном почне“ могућност да се опетује епифанијско искуство грешног Скјавона, искуство ван домаћаја разумског, који се молио Госпи од Спаса и спасе и једно и друго царство, или бар присутност једног царства у другом, *светлост* која је за њим остала? Чини се да Павић није начинио последњи корак и сучељавање које јесте песнички/лирски субјекат *Acqua alte* певајући цинично, а опет болно, опело „краљици мора“, болно јер је и сопствено.

*Santa Maria della Salute* је иманентнопоетичка освешћеност о јединству, венчању италијанског и српског духа; Винавер исписује путопис – потрагу за привидно изгубљеном српском, балканском културом у медитеранском кругу, али свест о њеном постојању; код Павића је остала још само прича о – а *mithos* је срце трагедије, речено аристотеловским речником. Отуда се наметнуо архитект(с)тонски израз архитрав са којом у симболичкој вези стоји Костићева, Винаверова и Павићева Венеција. Архитрав је греда која везује класичне ступове, као што Венеција, „капија истока“ како ју је ословио Винавер, увезује две цивилизације. Етимолошки, архитрав је спој грчке и латинске речи – уметничких израза који отелотворују венецијанску духовну осу. Међутим, док код Костића претеже оно *arche* – првобитно, једно, код Павића *trabs* – препрека. Међутим, Венеција је присутна и у свом одсуству. Јер, није реч о Венецији, већ о нама и нашем изгубљеном времену усидреном у њој. Са тим временом Костић, Винавер и Павић се нису спорили, као да су били свесни мисли песника који је, парадоксално, најпотресније боловао Венецију: „Немој се освртати: ничег ван тебе нема,/ Простор је само време на други начин видљиво,/ Места која волимо не можемо напустити.“ Због тога је у њиховој поетско-ониричкој географији Венеција град „унутрашње истине“, оне која *припада само нама, јер долази до тела*, и коју ретко пронађемо.



## Summary

## VENETIAN ARCHITRAVE: KOSTIĆ, VINAVER, PAVIĆ

Kostić, Vinaver and Pavić's Venice is ambiguous epistemological and cultural sign that evokes in its environment literary and traditional-spiritual vertical that is completely unique in (post)modern Serbian literature and culture. The focus of this distinctiveness is coping with cultural and historical lacunae and longing for *theblazer colors of the sea* or *ghostly homeland* whose geosymbolic boundaries intersect at the Venetian soil. Kostić, Vinaver and Pavić's Mediterranean experience is a testimony of the fulfilled aesthetic ideal, but also of emptiness, "scar that does not heal" on the Serbian cultural and literary figure. Venice is the *loci memoriae*, but the writers' dialogue with it isn't *living framework* of collective cultural and historical self-consciousness.

Keywords: Kostić, Vinaver, Pavić, Venice, Mediterraneanism, cultural identity.

## Извори и литература:

- Винавер, Станислав. *Заноси и пркоси Лазе Костића*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике, 2012а.
- Винавер, Станислав. „Скерлић и Бојић“. *Чардак ни на небу ни на земљи*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике, 2012б. 90-119.
- Винавер, Станислав. „Завичај океан“. *Душа, звер, свест. Есеји о европској и светској књижевности*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике, 2012в. 433-439.
- Винавер, Станислав. „Крајна Венеција“. *Громобран свемира. Путописи I*. Гојко Тешић, ур. Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике, 2015. 302-333. [у штампи]
- Дучић, Јован. *Градови и химере. Стаза поред пута*. Меша Селимовић, прир. Београд – Сарајево: БИГЗ – Свјетлост – Просвета, 1989.
- Живанчевић-Секеруш, Ивана. „Представе о другом у Винаверовом путописном есеју Крајна Венеција“. *Како (о)писати различитост?: слика Другог у српској књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2009. 17-25.
- Јерков, Александар. „Палимпсести медитеранских култура“ (поговор). *Медитеранске приче*. Милорад Павић. Подгорица: Октоих, 1994. 163-179.
- Јерков, Александар. „Контраевокација медитеранског губитка српске културе и Павићеви културнопоетички палимпсести“. *Acqua alta: међународни зборник радова медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 539-569.
- Лигуори, Марио. „Винаверова опчињеност Италијом у путопису Крајна Венеција“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, св. 2, књ. 59 (2011), стр. 341-348.
- Павић, Милорад. *Медитеранске приче*. Александар Јерков, прир. Подгорица: Октоих, 1994.

- Павић, Милорад. „Писати са радошћу да се може волети то што се пише. Разговор са Милорадом Павићем водио и коментаре написао Сава Дамјанов“. *Летопис Матице српске*, књ. 494, св. 1/2 (јул-авг. 2014): 147-169.
- Петровић, Предраг. „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?“. *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Драган Бошковић, ур. Крагујевац: ФИЛУМ, 2013. 131-141.
- Радуловић, Марко. „Културолошки укрштај и естетски идеали Лазе Костића“. *Asqua alta: међународни зборник радова медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Светлана Шеатовић Димитријевић, Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, ур. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 113-142.
- Свирчев, Жарка. „Винаверов светозаран Медитеран (I-II)“. *Свеске*, 113, 114, 2014: 26-33, 79-86.
- Секулић, Исидора, „Балкан (Белешке једног Балканофила)“. *Балкан*. Београд: Плави јахач, 2013. 21-31.
- Crnjanski, Miloš. „Njegošev grob“. *Eseji*. Jovan Hristić, ур. Београд: Nolit, 1983. 409-411.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана. „Венеција – *pro et contra*. Између дивљења и презира“. *Venecija i slovenske književnosti: zbornik radova*. Dejan Ajdačić, Persida Lazarević Di Đakomo, ур. Београд: SlovoSlavia, 2011. 567-578.

\*

**Жарка Свирчев** – рођена је 1983. године у Сенти. Дипломирала је и завршила мастер студије на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Докторанткиња је на Филолошком факултету у Београду. Објавила је студију *Ах, тај идентитет! Деконструкција родних стереотипа у стваралаштву Дубравке Угрешић* (2010). Књижевну критику и огледе објављује у периодици. Живи и ради у Бечеју.





Душан Р. Живковић\* (Крагујевац)

## ЗНАЧАЈ ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА У КОНТЕКСТУ СВЕТСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ \*\*

У овом раду, значај *Хазарског речника* у контексту светске књижевности представићемо у неколико кључних аспеката: 1. у односу према теорији отвореног дела; 2. као хипертекст; 3. у односу према општим принципима интертекстуалности; 4. у системима различитости религија и божанској промисли. Под утицајем *Хазарског речника*, слике хазарске историје и сновиђења постају делови централних тема светске књижевности, у призивању претходних слојева рецепције о Хазарима и у наговештају могућих сагледавања њихове истине, као и у оживљавању старих и у стварању нових митова. Посредством аналитичко-синтетичке методе, закључујемо да је Павић у *Хазарском речнику* остварио иновације у светској књижевности, од формалних, преко поетичких до семантичких елемената, пошто је применио, осавременио и проширио Екову теорију отвореног дела на форму речника, створивши системски хипертекст посредством кога је структурирана динамичост и дифузност интертекстуалних веза, у систему различитости објективног представљања преплитања, сукоба, али и повезивања религија.

Кључне речи: значај, иновација, отворено дело, постмодернизам, хипертекст, интертекстуалност, религије

### 1. Увод

У науци о књижевности није довољно пажње посвећено утицајима српске књижевности<sup>172</sup> на светске књижевне токове, чак и кад је таква релација евидентна, као на пример, у значају *Хазарског речника* за светску књижевност. Такође, у ширим и ужим круговима треба да постоји свест да српска књижевност представља део светске књижевности и да се објективно мора спознати њена позиција. Овај рад је настао као један део мисије неговања сопственог идентитета, као и уважавања духа космополитизма.

Да бисмо спознали значај *Хазарског речника*, требало би да употребимо ефекат онеобичавања, како су истицали руски формалисти (у Ековој интерпретацији): „приказати неку ствар као да је видимо први пут” (Еко 2000: 91): да ли је заиста академска и шира јасност свесна

\* dusanživkovic11@gmail.com

\*\* Рад је део истраживања на пројекту (178018) *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

172 Милорад Павић заслужан је буђење научног интересовања за традицију српског барока, класицизма и предромантизма, које је прецизним опсервацијама критички приближио европским оквирима, подаривши српској култури свест о космополитизму књижевне традиције. Павић, такође, истиче утицај српског књижевног наслеђа у стварању његовог постмодернистичког виђења књижевности.

значаја ове рецепције: да је *Хазарски речник* (1984) преведен на 36 језика, да је добио НИН-ову награду, као и награду за роман деценије (1992). Да ли заиста шири и ужи читалачки кругови у Србији поимају шта значи бити на листи бестселера, на првом месту у Француској, на трећем месту у Енглеској, а што се тиче успеха ван европског културног круга, шта значи признање које је стигло од *New York Times*-а, који га је уврстио међу седам ремек-дела објављених у САД 1988. године?

Многи велики опуси светске књижевности имају једно централно дело, јер је то део њиховог промишљања света, део њихове унутрашње архитектонике, део монументалне пишчеве интенције, јер је то одлука аутора да има тачку ослонца<sup>173</sup>. Наравно, поред *Хазарског речника* као основе, треба истаћи да целокупно Павићево стваралаштво припада светској књижевности<sup>174</sup>. Да ли је свесна јавност у Србији шта заиста значи податак да су да су критичари из Европе, САД и Бразила — земаља различитих менталитета и поимања света, номиновали Павића за Нобелову награду за књижевност?

Да ли академска и шира јавност могу да спознају значај речи које исписује Гинтер Кајндлшторфер (Günter Kaindlstorfer): „Milorad Pavic ist Stabführer der europaischen Postmoderne“, (*Allgemeine Zeitung*, Wien)<sup>175</sup>, или

173 Уз уважавање многих разлика, постоји и јасна сличност позиције *Хазарског речника* у Павићевом стваралаштву и позиције у којима су најпознатија дела имала у системима великих дела светске књижевности. На пример, дела која су пресудно утицала на светску књижевност Новог века: Дантеова *Божанствена комедија*, Сервантесов *Оштроумни племић Дон Кихот од Манче*, Гетеов *Фауст*, по својој вредности и значају су знатно изнад осталих дела ових генија, а образована читалачка публика свесна је тоталитета њихове уметничке мисије, али истовремено, и чињенице да су у њиховим централним делима, у њиховим тачкама ослонца, сабрана и наговештена прошла и будућа значења њиховог духа. На основу овог запажања, може се аналогично закључити да је сама светска књижевност, поред гледавања тоталитета и детаљних анализа сваког дела светски утицајних аутора, с друге стране, тежи и уопштавању и трагању за суштином у једном, централном делу, као модусом стваралаштва. Дакле, да би се створила свест о значају свих Павићевих дела, нужно је на универзитетима имати мастер радове и докторске дисертације, које се уз неопходну анализу *Хазарског речника*, баве и другим Павићевим делима и посматрају Павићево стваралаштво као тоталитет.

174 На почетку свог уметничког опуса, Павић је објавио две збирке песама: *Палимпсести* и *Месечев камен* у којима је наговестио ерудитне правце свог стваралаштва, да би у збиркама прича *Гвоздена завеса*, *Коњи светог Марка*, *Руски хрт*, *Нове београдске приче* и *Душе се купују последњи пут* створио нове просторе у српској књижевности и постао један од предводника европског постмодернизма. Након *Хазарског речника* (1984), Павић је у другом роману *Предео сликан чајем* наставио са преображајем романескне форме, док је у романима *Унутрашња страна ветра* и *Последња љубав у Цариграду*, посредством историографске метафикције спојио сегменте из српске историје са мистицизмом постмодерне књижевности. Након Павићеве стваралачке кулминације и стицања светске славе, културна јавност је пропратила са одобравањем љубавну причу *Шешир од рибље коже*, *Стаклени пуж* („Приче са Интернета“), романа *Кутуза за писање*, *Звездани плашт* (астролошки водич за неупућене), *Уникат*, као и комедију *Свадба у купатилу*, а романи *Друго тело*, *Позориште од хартије* (роман-антологија) и *Вештачки младеж* закључили су Павићев свестрани стваралачки опус.

175 Милорад Павић је заслужан буђење научног интересовања за традицију српског барока и класицизма, које је прецизним опсервацијама критички приближио европским оквирима, подаривши српској култури свест о космополитизму књижевне традиције. Павић, такође, истиче утицај српског књижевног наслеђа у стварању његовог постмодернистичког виђења књижевности.

чак и шире — Доминик ди Бернарди (Dominic Di Bernardi): „Milorad Pavić may be one of Europe's premier fiction writers” (*Philadelphia Inquirer*).

Рецепција Павићевог стваралаштва у иностраним академским круговима представља пример победе академизма, научне<sup>176</sup> и уметничке етике, јер је мрежа таквих контаката на различитим меридијанима од пресудног значаја<sup>177</sup>. Павић, прави амбасадор српске културе у свету, заслужан је за повећање угледа интелектуалаца из Србије у иностранству и за њихово повезивање са елитним академским круговима. У таквом духу је и Павић, током читаве своје научне и уметничке мисије водио дијалог са Умбертом Еком (Umberto Eco), у стварању нелинеарне, ерудитне књижевности<sup>178</sup>.

У овом раду, значај *Хазарског речника* у контексту светске књижевности представићемо у неколико кључних аспеката: 1. у односу према теорији отвореног дела, 2. као хипертекст 3. у односу према општим принципима интертекстуалности. 4. у систему различитости религија и божанској промисли у *Хазарском речнику*.

## 2. Односи *Хазарског речника* и Екове теорије отвореног дела

У формалним, поетичким и семантичким аспектима *Хазарског речника* пресудан је однос према Ековој теорији отвореног дела<sup>179</sup> у којој читалац има активну улогу. Да би спознао тајне *Хазарског речника*, читалац и сам постаје

176 Павићеве студије *Историја српске књижевности барокног доба*, *Војислав Илић и европско песништво* и *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма* промениле су конвенционална, линеарна схватања српске културе, успоставивши ближе везе са европским културним оквирима.

177 Стваралачку мисију Милорада Павића (1929—2009) најбоље је илустровала Јасмина Михајловић у студији *Прича о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*: „Између многих књижевних послова којима се Милорад Павић бави: романсијер, историчар књижевности, песник, есејист, приповедач, морамо се запитати – шта је он заправо? Које дати примат? С обзиром на тему – приповедачу. Међутим, све ове сфере интересовања и рада међусобно су, на неки начин, испреpletене и повезане. (...) На овим нашим културним просторима права је реткост да се један човек, са истим квалитетом и успехом, бави стварима које су (бар у нашој свести) оштро подељене”. (Доступно на: [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa\\_telo.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html), 21. 2. 2010).

178 У овом раду, у виду синтезе прерађених сегмената, поред доприноса у аспектима значаја *Хазарског речника* у контексту светске књижевности, користио сам и наводе из моје докторске дисертације: „Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима *Име руже* и *Хазарски речник*”, одбрањене на Филолошком факултету Универзитета у Београду, 31. 1. 2011. године.

179 Теорија отвореног дела Умберта Ека означила је прекретницу у поимању стваралачких и интерпретативних перспектива у модерној уметности, наговестивши плурализам у поетици постмодернизма „у новом односу између контемплације и употребе умјетничког дјела” (Еко 1965: 59). У сваком од наведених аспеката, Екова теорија отвореног дела је утицала на конституисање интертекстуалности и преображаја традиције. Основне принципе теорије отвореног дела Еко је одредио у студији *Отворено дело*, које је развио у каснијим студијама *Границе тумачења*, *Код*, *Lector in fabula* и *О књижевности*.

коаутор, успостављајући различите интертекстуалне везе<sup>180</sup>: „То је отворена књига и кад се склопи може се дописивати: као што има свог негдашњег и садашњег лексикографа, може стећи у будућности нове списатеље, настављаче и дописиваче” (Павић 2004: 22).

У тексту *Павићево отворено дело*, Никола Милошевић подвлачи сличност између Павићевог уметничког опуса и Екове књижевнотеоријске мисли, називајући Павића највећим маестром отвореног дела: „Павићево отворено дело сеже до граница оног што се зове трансцедентно”<sup>181</sup>.

Пре објављивања *Хазарског речника*, сама асоцијација на речник означавала је дефинисање, денотативност, највиши степен информације, а *Хазарски речник* Милорада Павића заправо представља трагање за дефинисањем значења; уместо света линеарне логике и дефиниција, створен је свет интертекстуалних амбивитета. Павић, дакле, доказује да се форма речника може посматрати не само у смислу „високе литературе”, него да речник може бити и отворено дело *par excellence*. Павић је композицијом речника оправдао, али истовремено и модификовао и осавременио Екову теорију „отвореног дела” у постмодернистичком контексту. Еко је негирао стару естетичку досетку да се речник може читати као уметничко дело, а Павић ју је проширио, иновацијом у бахтиновском духу (уп. Делић 1991) отишавши корак даље од Екове концепције „отвореног дела”, у енциклопедијској прози постмодернизма. Павић је, дакле, унапредио Екову концепцију „отвореног дела” речником, а устаљеном структуром речника, негирао идеју константности структуре. Тако је остварен динамизам интертекстуалних веза у контексту који се непрекидно преображава у виду хипертекста.

Павић тежи да транспонује књижевност у реверзibilну димензију, у цикличну структуру која се може читати „са свих страна”. Екова и Павићева мисија састоји се, дакле, не само у промени начина писања, него и у стварању нових могућности рецепције, а у ширем смислу — и поимања света.

180 У тексту *Постмодернизација фантастике код Павића*, Сава Дамјанов увиђа следеће релације између Екове теорије отвореног дела и Павићевог виђења фантастике:

„У постмодернистичком отвореном делу, како би то рекао Умберто Еко, код нас је ту парадигму најрадикалније реализовао Милорад Павић у *Хазарском речнику*. У том и таквом отвореном делу, фантастика више није неочекивана, изненађујућа и страна компонента, мада се форсира управо њена зачудност и алтернативност у односу на логику, разум и стварност која је њихов продукт” (доступно на: [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/09\\_pkp\\_damjanov.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/09_pkp_damjanov.html), 11.8. 2014).

Свакако да је и Александар Јерков имплицитно имао у виду утицај теоријске мисли Умберта Ека на Павићево стваралаштво: „На тај начин се Павићев роман сусрео са знањима комуникатолошке теорије књижевности, која је од краја шездесетих година све више скретала пажњу на проблем односа инстанци писца, читаоца и текста у књижевном делу” (Јерков 1992: 211).

181 Доступно на: [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/05\\_pkp\\_milosevic\\_c.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/05_pkp_milosevic_c.html), 25. 5. 2010.



### 3. Хазарски речник и хипертекст

Романи Милорада Павића чине литературу стварану за читање у интерактивном окружењу<sup>182</sup>. На линији оваквог мишљења је Јасмина Михајловић у тексту *Павић и хипербелетристика* проучавала механизме „конвертовања” Павићевих романа<sup>183</sup> у хипертекстуални облик, истичући Павићев допринос у развоју хипертекста:

„Због свега реченог, чини се, да се у књижевности ХХ века, појавом дела која имају особине хипертекста, као и преласком књижевности у нову технологију, десио значајан прелом и преврат, те да се књижевност може поделити на две струје. На неинтерактивну и интерактивну књижевност, па да свакако будућност белетристике лежи и у овом кључу”<sup>184</sup>.

Иако је хипертекст у информатици осмишљен око 1963. године<sup>185</sup>, пре објављивања *Хазарског речника* није у светској књижевности постојао природни, системски хипертекст у структури књижевног дела (пре дефинисања хипертекста) већ су постојали наговештаји будућег хипертекста у нелинеарним делима Џејмса Џојса (у поимању идеалног читаоца који би спознао све асоцијације и мреже значења) и Хорхеа Луиса Борхеса (пре свега, у виђењу универзум библиотеке, као и у схватању текста као лавиринта са стазама које се рачвају)<sup>186</sup>.

Структура *Хазарског речника* је иноватни поступак целовитости и умрежености хипертекста, при чему је пресудно утицала на формирање

182 Хипертекст одсликава утицај концепта отворености у самом стваралачком поступку, „динамичности” заплета и расплета, дефиниције о разгранатости текста и читаочевој селекцији и стварању нових значења, идентичан је са Ековим начелима, али Нелсон експлицитно види и интерактивни медијум и тиме у суштини проширује и осавременује теорију *отвореног дела*. Хипертекст делује као комплексан систем укштених речи, текстова и дискурса. Хипертекст фаворизује плурализам дискурса. У компјутерском окружењу, једноставном селекционом командом корисник прелази из одреднице у одредницу.

183 Џорџ Ландау (George Landow) теоретичар хипертекста, у контексту „критичке теорије”, дефинише хипертекст као информациону технологију електронских веза, сачињену од блокова, *лексија*. Ова детерминација подударна је са Ековим поимањем односа мреже и центара алузије, у разгранатости и пролиферацији. Ландау такође сматра да је улога аутора редукована у интерактивној литератури, чак да хипертекст и „нема аутора у конвенционалном смислу (...) већ као текстуални медиј преображава аутора у уредника или члана развојног тима (Landow 1994: 29). Електронски текст омогућава нехролошко и нелинеарно приповедање и пружа читаоцу мултимедијални спој уметности као и већу динамичност система слободних асоцијација. Хипертекст ствара специфичну мрежу сегмената и могућности њихове комбинаторике. Могуће су многобројне варијанте форме хипертекстуалног дела које ствара читалац посредством различитих комбинација читања.

184 Доступно на: <http://www.khazars.com/pavic-i-hiperbeletristika>, 4. 8. 2010.

185 Годину дана након објављивања студије *Отворено дело*, информатичар Тиодор Нелсон (Theodor Nelson) дефинисао је термин „хипертекст”, који се подједнако односи на форму електронског текста, као и на процесе стварања нових информационих технологија.

186 Ови елементи доминантни су, пре свега у причама *Вавилонска библиотека* и *Врт са стазама које се рачвају*.

хипертекста у савременој цивилизацији<sup>187</sup>, комбинаторичке уметности<sup>188</sup> и креирања интерактивног окружења уопште. *Хазарски речник* је заправо прво хипертекстуално дело природно створено за интерактивно окружење, у коме је остварен спој савремених информатичких принципа и мистичне комбинаторике, од формалних до поетичких и семантичких аспеката. Павић је компјутерски ум представио и као средство спознаје древних учења, што је посебно видљиво у мотиву трагања за хазарским тајнама посредством компјутерске интелигенције<sup>189</sup>.

У овом контексту, у збирци есеја *Роман као држава и други огледи*, Павић наводи да су хипертекст, као и виртуално окружење уопште, настали из духа алхемије, односно из суштински алхемичарског поимања света, у духу и свести о тајној повезаности привидно удаљених феномена и комбинаторике знакова у повезаним текстовима. Тако је појам интертекстуалности утицао на промену начина егзистенције савременог човека у виртуелном свету.

#### 4. Општи принципи интертекстуалности у *Хазарском речнику*

Поетички и семантички идентитет интертекстуалности у *Хазарском речнику* проистиче и из идеје да свет поприма безброј облика „мешајући их као карте и задајући их као лекције прошлост једних за будућност или садашњицу другима” (Павић 2004: 362). Интертекстуалност се у *Хазарском речнику* остварује као основ грађења композиције, аутопоетичких ставова, тематско-мотивских слојева<sup>190</sup>, наративних техника, као и целокупног идејног система. *Хазарски речник*, такође, приповеда о двоструком односу „тајне” и „двосмислености” у интертекстуалним везама, које су евидентне у односу мушког и женског примерка, чија суштина није у његовој подели, већ у будућем мистичном сједињењу мушког и женског принципа<sup>191</sup>.

Упоредивање мушког и женског примерка књиге унапред сугерише код читаоца метатекстуалну свест. У алхемичарској схватању мушког и женског принципа, који представља метафорични наговештај спајања

187 Линда Хачион подвлачи да је интерактивна књижевност иманентни облик постмодернистичке уметности: „Ту је процес све, нема фиксног производа или текста, постоји само активност читаоца, и као произвођача и као примаоца” (Хачион 1996: 138).

188 Драгоцен допринос анализи концепта *Ars combinatoria* у контексту Павићевог стваралаштва дао је Сава Дамјанов у тексту *Постмодернизација фантастике код Павића* ([http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/09\\_pkp\\_damjanov.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/09_pkp_damjanov.html), 25.2.2015).

189 Гротескна збирка предмета коју је арапски хебреиста др Абу Кабир Муавија годинама сакупљао има форму и суштину система различитости у тежњи ка спајању једног принципа. Да би успоставио *logos* међу мистериозним подацима, Абу Кабир Муавија се одлучује за рачунарски програм и комбинаторику, за енциклопедијско знање компјутера, које упућује на заједничко порекло хазарских тајни.

190 У *Хазарском речнику* присутна су два кроз две основне, међузависне димензије пронађеног рукописа: а) поетичког модела у ширем смислу – читав роман је „пронађен рукопис” (*Хазарски речник*, као друго, допуњено издање Даубманусовог издања из 17. века, б) мотив пронађеног рукописа у ужем смислу – у мноштву извора о Хазарима, као и фикције пронађених рукописа.

191 У овом контексту није фокус на утицај Јунгове аниме и анимуса на Павића, већ поред тога, у чињеници да су и Јунг и Павић узимали кретативну енергију са истог мистичног извора.

целине истине о Хазарима, као и спајања Адамовог тела „који је био и човек и жена”, у преплитању са античким митом, као и у виду жудње читалаца у трагању за сазнањем (уп. Платон 1985; Делић 1991), Павић наговештава основну интертекстуалну идеју у *Хазарском речнику* — сваки извор, вест или легенда, ма како били удаљени и ма како противречно изгледали, суштински кореспондирају, па чак и у међусобној колизији која чини полифонију хазарског света<sup>192</sup>.

У селекцији историјских извора, као и њиховом транспоновању у романескни свет, евидентно је приказивање разнородних<sup>193</sup> расветљавања легенди или историјских чињеница. У *Хазарском речнику* спроведена је доминација фикције у односу на историју, док су Павићеви ставови о хазарској историји и легендама, изражени посредством документарног поступка, „историјске и квази-историјске грађе” (Марчетић 2009: 112)<sup>194</sup>. Павић заправо, привидно парадоксално, у духу постмодерног амбигвитета, преузима улогу хроничара, истовремено истичући и свест о ограниченим могућностима сазнања историјске истине, али и даље, привидно парадоксално, подстиче трагање за истином о прошлости и легендама Хазара. Да бисмо објаснили ову двострукост поетичких принципа, цитираћемо став Жан-Франсоа Лиотара (Jean-François Lyotard) о постмодернистичким модусима:

„Постмодерним би се могло назвати оно што чини да се (...) призива оно што се не може представити у самом представљању, у ономе што негира усаглашавање исправних форми (...) и притом испитује нове начине представљања (...) да би се још више одао утисак о постојању нечега што је немогуће представити” (Lyotard 1992: 15).

Псеудодокументарност такође тежи остваривању утиска веродостојности, односно, историјске заснованости, а битну димензију чине и историјски извори који, парадоксално, могу имати и функцију истицања аспеката легендарности, односно стварања фантастичног света *Хазарског речника* (уп. Делић 1991: 306; Дамјанов 2012). У свим наведеним слојевима, Павић истиче идеју да стваран ток догађаја може бити и алогичан, па чак и натприродан, фантастичан. Тако *Хазарски речник* модификује опште поимање стварности, у међузависности интертекстуалних аспеката, у споју историје, митологије, догми и окултних наука.

192 У овом контексту, Јасмина Михајловић, у монографији *Прича о души и телу. Слојеви и значења у прози Милорада Павића*, дефинише односе историјских података и фикције:

„Прерађени подаци, који имају фикционални квалитет, транспоновани су метафоричко-иронијским путем, мада су, пре свега, засновани на синтези факата и интерпретација као претексту, тако да прерастају у вишезначну и глобалну хазарску метафору” Доступно на: [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa\\_telo.html#\\_Toc513018697](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html#_Toc513018697), 21.2. 2010.

193 Павић дакле, ствара систем контрадикције, надрађујући, у духу свеобухватности, поетичке принцип који је дефинисан у студији Начини модерног писања Дејвида Лоџа: „Постмодернистички писци (...) у исти текст уклапају приповедачке токове који се међусобно искључују” (Lodž 1988: 273).

194 Наравно, увод у хазарску историју и легенду посвећен је историјским изворима који говоре о хазарској моћи, да би се постепеним детаљнијим описивањима природе хазарске државе, увиделе њене слабости и унутрашњи сукоби.

Основни односи интертекстуалних аспеката фантастике и историчности у *Хазарском речнику* остварују се, дакле, у следећим видовима<sup>195</sup>: 1. историјске чињенице у функцији стварања хазарског света, односно уметничке илузије, фантастике и мистификације; 2. историјски извори као просторно-временски оквир, односно, као повод приповедања; 3. псеудодокументарни извори у ужем смислу – као постмодернистички модус у функцији привидне веродостојности; 4. парцијална документарност, неодређеност и општост у функцији илустрације, доминација конструкције фантастичног: а) документарност транспонована из основног контекста у функцији ауторових или нараторових субјективних перспектива; б) документарност у приказивању мноштва равноправних извора.

На основу анализе поетичких и семантичких аспеката интертекстуалности у *Хазарском речнику*, закључујемо да се њихова типологија састоји у следећем моделу успостављања интертекстуалних веза: 1) у почетку процеса сугестије интертекстуалних веза, најпре је присутан увод у главни интертекстуални ток. На тај начин се отварају могућности различитих тумачења у којима је остварена наративна тензија. 2) Интертекстуалне везе, такође, често могу бити међусобно противречне, градећи нове системе значења. 3) У специфичним облицима интертекстуалних веза, чији типични пример представља одредница „хазарска полемика”, остварен је преображај тематско-мотивских токова посредством увођења нових информација.

У свакој одредници присутан је интертекстуални универзум хазарског света, који повезује временски и просторно удаљене догађаје, у стварању комбинаторичких могућности тумачења *Хазарског речника* у интерференцијама тематских целина које садрже више равноправних сугерисаних заплета и расплета.

У вишеструким односима „тајне” и „двосмислености”, читалац тако улази у обред иницијације ловаца на снове, на божанским и демонским раскршћима. Под утицајем *Хазарског речника*, заборављене слике хазарске историје и сновиђења постају делови централних тема светске књижевности, у призивању претходних слика рецепције о Хазарима и у наговештају могућих сагледавања њихове истине, као и у оживљавању старих и у стварању нових митова.

## 5. Систем различитости религија и божанска промисао

Преплитања мистичних извора остварена су у *Хазарском речнику* у тројству „Црвене”, „Зелене”, и „Жуте књиге”. *Хазарски речник* представља систем различитости, сукобе али и интерференције и дијалоге исламских, хришћанских и јеврејских извора.

Павић најчешће повезује приче у целину поступком циклизације: уместо да „закључи”, односно да заокружи слику, тематске целине о хазарској полемици у „Црвеној”, „Зеленој” и „Жутој књизи” и суштински „отварају” значења *Хазарског речника*, претварајући га у цикличну структуру.

195 Редослед ових аспеката наведен је према значају који они поседују у идејној и тематско-мотивској структури *Хазарског речника*.

У односима три књиге, успостављена су три основна степена интертекстуалне отворености значења: а) упоређивање извора у оквиру једне књиге; б) коресподентност и преображај мотива у различитим религијским кодовима хришћанског, хебрејског и исламског света; в) идеја цикличности времена у коме се ове границе поништавају, у свеопштем интертекстуалном развјејавању.

У дијахронијској перспективи, односи хришћанства, ислама и јудаизма у *Хазарском речнику* могу се класификовати на следећи начин: а) одреднице које се налазе у све три књиге; б) директан религијски конфликт у „хазарској полемици” (9. век); в) привид хроничарске објективности (11. век), 4) езотерија као принцип трагања за хазарским изворима (17. век); 5) научно бављење Хазарима у 20. веку и демонска освета. Према томе, Павић оставља читаоцу могућност избора: читалац може да прихвати само прво или само друго значење, или да их појми у комплементарном односу, узимајући у обзир тоталитет и објективност приказивања религија, јер се истина може тражити у сличностима, као и у разликама „Црвене”, „Зелене” и „Жуте” књиге.

Значења извора не могу се тумачити линеарно, већ се морају посматрати као системи различитости, као три обједињена (интер)текста у семантичком систему *Хазарског речника*: „Из структуралних речи три главна извора стварају се три перспективе које се час допуњују, час противрече једна другој” (Јаус 2014: 67).

У мисији Милорада Павића, српска књижевност је постала део централних токова светске књижевности, јер је подарила такво дело које има способност да створи синтезу четири религије, у коме су језички, стилски, поетички, и семантички аспекти у сагласју са древним мистичним елементима. Макрокосмос и микрокосмос су сједињени у књизи. Књига је Бог и обједињује четири виђења Бога<sup>196</sup>, јер Речник је подељен на три књиге, не само да би приказао хришћанска, исламска и хебрејска виђења хазарског питања, већ она могу имати и функцију медијума, у реконструкцији палимпсеста који би садржао порекло хазарских тајних мудрости. Испод тог слоја, скривена је древна хазарска религија, (али и судбине народа блиских по патњи<sup>197</sup>) и њен однос према поимању света, по којој делују унутрашње композиционе, стилске, нараторске и идејне законитости *Хазарског речника*. Тако Павићево дело превазилази, надраста појам постмодернизма који дугује Павићу свој идентитет.

Честа је и утицајна идеја у савременој цивилизацији да су различита виђења Бога, а да је Бог један, али је *Хазарски речник* ретка књига која заправо показује и доказује практично овај став. Тако *Хазарски речник* представља драгоцен споменик достигнућа цивилизацијске свести.

196 У новије време, у Србији су све фреквентнија проучавања религијских аспеката у *Хазарском речнику* (на пример, сличним темама посвећена је и монографија Кристијана Олаха *Књига — Бог. (Постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића* (2012).

197 У интерпретацији ове димензије, Јован Делић истиче: „онај кога нема постоји само као интерпретација у свијести оних који постоје (...) он је постао храна за туђе митологије и религије, и то за митологије и религије оних који су га прогутали” (Делић 1991: 91).

Наиме, Павићево истицање идеје о књизи као о Богу, иако постоји мноштво доминантних демона у књизи, ми ћемо одгонетнути на следећи начин: пишући роман о неуспелој мисији ловаца на снове и састављача *Хазарског речника*, у коме побеђују демони, Павић је заправо заокружио један део мисије састављача, јер је заправо у *Хазарском речнику* окупио претходне сегменте древних састављања и објединио јеврејске, хришћанске и исламске изворе, упутио будуће настављаче, дао им смернице и указао на опасности. С друге стране је, ако се изразимо метафоричним, мистичним језиком, обезбедио заштиту и од демона, јер демони неће нападати књигу која у једном свом слоју сведочи о њиховој победи. Истовремено, књига је део божанског промисла, јер је ова мисија, макар била у виду приче о поразу састављача *Хазарског речника*, видела светлост овоземаљког тренутка и постала наговештај отелотворења Адамовог на земљи, јер је било потребно да буде отелотворена да би се њена духовност илуминирала. Тако је Павић задржао херметичку метапозицију – демонским оружјем је надмудрио демоне, истовремено се приближио и удаљио од демонског, али је и оправдао порекло божанске књиге. Дакле, Павић је овим разгранатим процесом оправдао херметички принцип истовремености деловања супротстављених значења у делу, што се може директно довести у везу са динамичним контекстом „Претходних напомена реконструисано и допуњено издање” у којима наводи да крст на књизи као заштита опстаје само ако демон још није ослобођен из књиге, а ако је демон већ изашао, онда треба скинути крст, да би се демон поново вратио у књигу и да би онда био заробљен у њеним корицама.

Тако је Павић заштитио *Хазарски речник*, у јасној паралели са основном семантиком пронађеног рукописа – „првим издањем” *Хазарског речника* из 17. века, у коме је остао само отровни примерак, који је демонским средством сачуван од потпуног уништења, у двострукој игри: читалац се може отровати у трагању за сазнањем, али управо отров чува *Хазарски речник* за нове читаоце, јер читалац треба да поседује велико знање и да буде свестан колики део Тајне може да открије и да настави, у опасности од демона, и том танком путањом прелаза постаје близак божанском промислу хазарске свете књиге. Тако се херметички круг затвара, а отвара се на тренутак онда када прима нове настављаче.

## 6. Закључак

На основу наведених ставова, закључујемо да је Павић у *Хазарском речнику* остварио иновације у светској књижевности, од формалних, преко поетичких до семантичких елемената, пошто је применио, осавременио и проширио Екову теорију отвореног дела на форму речника, створивши системски хипертекст, посредством кога је структурирана динамичност и дифузност интертекстуалних веза, у систему различитости објективног представљања, преплитања, сукоба, али и повезивања религија. Тако је Павић изградио постмодерне принципе, али је истовремено и своје стваралаштво остварио као универзалну вредност која превазилази постмодерне модусе и постаје креативна основа будућих књижевних праваца који би се бавили преображајем традиције.

Будућа проучавања Павићевог уметничког, филолошког и културолошког опуса могла би ићи у правцу анализа и синтеза истовремености неговања сопствене културе и космополитске визије. Такође, драгоцене би биле опсервације и у питањима вишеструкости рецепције, као и у анализама утицаја мистицизма на Павићеву поетику.

Битно је истаћи за светску књижевност да је Павићево стваралаштво део велике мистичне мисије, у коју постепено бивају уведени и његови читаоци. У духу херменеутике, Павићева дела о прошлости и митовима не представљају само ревидирање, синтезу и преображај традиције, нити само дијалог савремености са древним идејама, већ они истовремено и сугеришу универзалне цивилизацијске процесе, као и потенцијалне трансформације тих модела у цивилизацијским токовима.

### Summary

#### THE IMPORTANCE OF *THE DICTIONARY OF THE KHAZARS* IN THE CONTEXT OF WORLD LITERATURE

In this work, we will present the importance of the *Dictionary of the Khazars* in the context of world literature in several key aspects: 1. in relation to the theory of open work, as hypertext 2, 3 in relation to the general principles of intertextuality. 4. in the system of diversity of religions and in divine providence. With the advent of the *Dictionary of the Khazars*, images of history and visions of the Khazars have become parts of the central themes of world literature, echoing previous layers of reception and suggesting their pursuit of truth, as well as in the revival of the old and creating of new myths. Therefore, Pavić's art is one of the dimension of creation of postmodernism, but in turn cause transcends and surpasses the notion of postmodernism. We conclude that in the *Dictionary of the Khazars* Pavić created innovations in formal, poetic and semantic aspects: he applied, modernized and expanded Eko's theory of open work, creating hypertext and dynamism of intertextual relations, the system of diversity of objective representation, interweaving, conflict, and the unification of religions.

Keywords: significance, innovation, open work, postmodernism, hypertext, intertextuality, religions.

#### Извори:

Борхес 1995: Х. Л. Борхес, *Изабрана дела*, превела Драгана Бајић, приредио Радивоје Константиновић, Београд: Драганић.

Borhes 2006: H. L. Borhes, *Maštarije*, preveo sa španskog Aleksandar Grujičić, Beograd: Paideia.

Павић 1990: М. Павић, *Сабрана дела*, Београд: Просвета.

Павић 1996: М. Павић, *Сабрана дела*, Земун: Драганић.

Павић 2004: М. Павић, *Хазарски речник*, „Роман – лексикон у 100.000 речи, женски примерак”, Сабрани романи Милорада Павића, Београд: Дерета.

Džojš 2012: Dž. Džojš, *Uliks*, Beograd: Geopoetika.

## Литература:

- Бабић 2000: С. Бабић, *Милорад Павић мора причати приче*, Београд: Стилос.
- Burkhardt, Dagmar. Culture as Memory: On the Poetics of Milorad Pavić. <http://www.questia.com/googleScholar>, 21. 2. 2010.
- Генис 1999: А. Генис, Апотеоза форме, Београд: *Књижевност*, 3-4, Београд, 513-516.
- Глушчевић, З. Милорад Павић између модерне и постмодерне. [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/12\\_pkr\\_gluscevic.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/12_pkr_gluscevic.html), 12.8.2014.
- Дамјанов 2012: С. Дамјанов, *Шта то беше српска постмодерна*, Београд: Књижевни гласник.
- Дамјанов, С. Постмодернизација фантастике код Павића. [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/09\\_pkr\\_damjanov.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/09_pkr_damjanov.html), 11. 8. 2014.
- Delić 1991: J. Delić, *Hazarska prizma*, Beograd, Gornji Milanovac: Prosveta, Oktoih, Dečije novine.
- Еко 2000: У. Еко, *Između laži i ironije*, Prevela Elizabet Vasiljević Milano: Bompiani.
- Еко 1965: У. Еко, *Otvoreno djelo*, preveo Nika Milićević, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Живковић 2007: Д. Живковић, „Отворено дело и хипертекст”, Крагујевац: „Наслеђе”, бр. 8, стр. 25-32.
- Живковић 2007: Д. Живковић, „Амбигвитет у теорији ‘отвореног дела’ Умберта Ека”, Панчево: „Свеске”, бр. 84, стр. 74-82.
- Живковић 2008: Д. Живковић, „Теорија информације у студији *Отворено дело* Умберта Ека”, Зборник радова са међународног научног скупа „Језик, књижевност, уметност”, Крагујевац: ФИЛУМ, стр. 397-384.
- Живковић 2010: Д. Живковић, „Исламски извори у *Хазарском речнику* Милорада Павића”, зборник радова са међународног научног скупа „Српски језик, књижевност, уметност”, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (30-31. X 2009). књ. 2, *Имperiјални оквири књижевности и културе*, Крагујевац: ФИЛУМ, стр. 291-298.
- Живковић 2010: Д. Живковић, „Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима *Име руже* и *Хазарски речник*” (докторска дисертација), Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.
- Јаус 2014: Х. Р. Јаус, Разговор религија или: The Last Things Before The Last, Нови Сад: Летопис Матице српске, књ. 494, св. 1 и 2, стр. 61-94.
- Јерков, 1990: А. Јерков, Нова текстуалност, поговор *Сабраним делима Милорада Павића*, у: Милорад Павић: *Анахорет у Њујорку, Сабрана дела Милорада Павића*, Београд: Просвета, 175-227.
- Јерков 1992: А. Јерков, *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*, Подгорица: Октоих; Никшић: Унирекс.
- Јерков 1992: А. Јерков, Постмодерно доба српске прозе, у: Александар Јерков (прир.), *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: СКЗ.
- Јерков 1996: А. Јерков, *Од нове текстуалности до културне поетике*, у: М. Павић, *Заувек и дан више, Сабрана дела Милорада Павића*, Београд: Драганић, 111-180.
- Јерков, А. О неизговорљивом, [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/06\\_pkr\\_jerkov.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/06_pkr_jerkov.html), 14.8.2014.



- Јерков 2014: А. Јерков, *Од себе се не да оздравити. Прилог теорији узалудног труда са освртом на Андрића и Павића*, Нови Сад: Летопис Матице српске, књига 494, свеске 1 и 2, Нови Сад, 37-52.
- Јунг 2005: К. Г. Јунг, *Човек и његови симболи*, превела Елизабет Васиљевић, Београд: Народна књига.
- Кордић 1989: Р. Кордић, *Постмодернистичка укрштеница. Милорад Павић: Предео сликан чајем и Хазарски речник*, Београд: Књижевна критика, 20, 2, Београд, 69-85.
- Coover 1988: R. Coover, *He Thinks the Way we Dream*, New York: *The New York Times Book Review*, Edition Section 7, New York, 15.
- Coover, Robert. *The End of Books*. *The New York Times Book Review*, June 21, 1992, <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>.
- Landow 1994: G. Landow, *Hyper/text/theory*, Baltimore: John Hopkins University press.
- Landow 1997: G. Landow, *Hypertext 2.0*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Lodž 1988: D. Lodž, *Načini modernog pisanja*, Zagreb: Globus.
- Liotard 1984: J. F. Lyotard, *The postmodern condition: A report on knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Liotard 1992: J. F. Lyotard, *The Postmodern Explained, Julian Pefanis and Morgan Thomas*, trans Don Barry (ed. et al.), Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Марчетић 2004: А. Марчетић, *Хазарско лице*, (поговор) у: М. Павић, *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи*: андрогино издање, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства, Нови Сад: Будућност.
- Марчећ 2009: А. Марчећ, *Istorija i priča*, Београд: Zavod za udžbenike.
- Milošević, N. Pavićevo otvoreno delo. [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/05\\_pkp\\_milosevic.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/05_pkp_milosevic.html) 2005, 12.8.2014.
- Mihajlović, Jasmina. *Čitanje i pol*. [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/03\\_pkp\\_mihajlovic.html#\\_Toc412563022](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/03_pkp_mihajlovic.html#_Toc412563022), 2. 4. 2012.
- Михајловић 1992: Ј. Михајловић, *Прича о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Београд: Просвета.
- Михајловић 1992: Ј. Михајловић, *Биографија и библиографија Милорада Павића*, Београд: Годишњак Српске академије наука и уметности за 1991, 48, Београд, 401-464.
- Mihajlović 1993: J. Mihajlović, *Elementi Pavićeve postmoderne poetike, Elements of Milorad Pavić's Postmodern Poetics*, Chicago: Serbian Studies, North American Society for Serbian Studies, vol.7, Chicago, 33-38.
- Михајловић 1996, Ј. Михајловић, *Био-библиографија Милорада Павића*, (засебно и као део књиге *Анахорет у Њујорку у оквиру Сабраних дела*), Београд: Драганић, 165-418.
- Mihajlović, J. Pavić i hiperbeletristika, <http://www.khazars.com/pavic-i-hiperbeletristika>, 4. 8. 2010.
- Михајловић, Ј. *Прича о души и телу. Слојеви и значења у прози Милорада Павића*, [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa\\_telo.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html), 21.8.2010.
- Milošević, P. Srpski trik-roman. <http://milosevits.ctd.hu/TRkapcs3.htm>, 12.6.2010.

- Олах 2012: К. Олах, *Књига — Бог. (Постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Павић, Јевтић 1990: М. Јевтић, *Разговори са Павићем*, Београд: Научна књига.
- Равић, Šomlo 1991: М. Равић, А. Šomlo, *Hazari ili obnova vizantijskog romana, razgovori sa Miloradom Pavićem*, Београд: BIGZ.
- Петковић, Н. *Књижевност 20. века*. [http://www.rastko.rs/isk/isk\\_21.html](http://www.rastko.rs/isk/isk_21.html), 28. 9. 2011.
- Поповић 2002: Р. Поповић, *Први писац трећег миленија: животопис Милорада Павића*, Београд: Дерета.
- Platon 1985: *Ijon, Fedar, Gozba*, превео Милош Ђурић, Београд: BIGZ.
- Татаренко, А. Романчићи, причке и друге повести: постмодерне метаморофозе прозних жанрова. <http://www.kapija.narod.ru/Translations/tatarenko-povesti.htm>, 23.8.2014.
- Тешановић 1991: Ј. Тешановић (прир.), *Кратка историја једне књиге, избор написа о роману лексикону у 100.000 речи Хазарски речник Милорада Павића*, Вршац: Књижевна општина Вршац.
- Наџион 1996: L. Наџион, *Poetika postmodernizma*, превели Владимир Гвозден и Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.

\*

**Душан Живковић** је рођен 1980. године у Крагујевцу. Дипломирао је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду (добитник је „Изузетне награде Универзитета у Новом Саду” за постигнут успех на основним студијама). Магистрирао је и докторирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Ради као доцент за ужу научну област Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Објавио је научне радове на српском, енглеском и словеначком језику. Био је уредник у издавачкој кући *Кораци* и руководилац књижевног клуба СКЦ-а у Крагујевцу. Објавио је збирку песама *Путници измишљеног раја* (у српско-немачком издању). На европском конкурсима поезије, за песму „Крик” (итал.—„Il grido”), добио је награду „Diploma di merito” удружења „Dante Alighieri”.

Милица Мустур (Београд)

ПОВРАТАК ОТПИСАНОМ –  
НОВА ЧИТАЊА ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА ИЗ УГЛА  
НЕМАЧКЕ НАУКЕ О КЊИЖЕВНОСТИ<sup>198</sup>

Milica Mustur

Die Rückkehr zum Verworfenen –  
neue Lesarten des *Chasarischen Wörterbuchs* in der  
deutschsprachigen Literaturwissenschaft

In der Arbeit wird die, wenn auch in ihrem Umfang noch bescheidene, Wiederentdeckung des *Chasarischen Wörterbuchs* durch die deutschsprachige Literaturwissenschaft behandelt. Die neuen, kultur- und gesellschaftstheoretisch inspirierten interpretativen Ansätze, die Pavićs Roman als literarische Versinnbildlichung unlösbarer Kulturkonflikte bzw. als aus der Perspektive feministischer Kritik konservatives Gebilde betrachten, werden einerseits ausführlich vorgestellt, andererseits auf ihre offensichtlichen Schwachstellen hin untersucht. Als problematisch stellt sich unter anderem das in den Beiträgen formulierte Verständnis der postmodernen Implikationen des *Chasarischen Wörterbuchs* wie auch der postmodernen Poetik im Allgemeinen heraus.

Die Übersetzung des *Chasarischen Wörterbuchs* ins Deutsche im Jahre 1988 hat Milorad Pavić in Österreich, Deutschland und der Schweiz den Status eines Kultautors gebracht und lebendiges Interesse für die Folgewerke des Schriftstellers geweckt. Nach außerordentlich positiver Aufnahme seitens der Tageskritik wird das *Chasarische Wörterbuch* auch zum bevorzugten Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Pavić-Forschung im deutschsprachigen Raum. Hier wird dem Werk attestiert, eine außerordentliche literarische Erkundung der signifikantesten Phänomene der Gegenwart darzustellen. So deutet Hans Robert Jauß den Roman als Pavićs ethisches Engagement in Form eines Narrativs über religiöse Toleranz, welches zwar vom konventionellen – Lessing'schen – Zugang zur genannten Thematik abweicht, aber eine Art implizit neuauflärerischer Vermittlung zwischen im Konflikt gefangenen religiösen Guppierungen begründet.<sup>199</sup> Andreas Leitner entdeckt die Aktualität des *Chasarischen Wörterbuchs* jenseits des Ethischen; für ihn äußert sie sich als literarische Transposition der zeigenössischen Bewusstseinsformen, die Pavićs Roman in

198 Рад је резултат истраживања на пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (бр. 178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

199 Vgl. Hans Robert Jauß: Das Religionsgespräch oder: The last things before the last. In: Poetik und Hermeneutik – Das Ende: Figuren einer Denkform. München 1996, S. 388-396.

den Rang einer epistemologischen Metapher der Gegenwart erhebt.<sup>200</sup> Häufig angesprochen und besprochen, aber nicht gänzlich beantwortet wird in einer Großzahl der Beiträge auch die Frage nach der Wichtigkeit der postmodernen Sensibilität innerhalb von Pavićs Poetik.

Diese fruchtbare Begegnung mit Milorad Pavić wird Mitte der 1990er Jahre abrupt abgebrochen, als die deutschsprachige Zeitungskritik unter direktem Druck der medialen Verleumdungskampagne gegen die serbische Seite im jugoslawischen Bürgerkrieg Pavić als politischen und literarischen Promoter des serbischen Nationalismus stigmatisiert.

Nach Jahren des Schweigens entdeckt die deutschsprachige Literaturwissenschaft Pavić – wenn auch in noch relativ kleinem Umfang – wieder. Die neuen Beiträge legen gewissermaßen eine Kontinuität mit den Interessen der Kritik aus der „ersten Welle“ an den Tag. Dem *Chasarischen Wörterbuch* wird abermals ein hohes Maß an Aktualität und Relevanz bei zeitgenössischen, dieses Mal kulturbezogenen, Erscheinungen, bescheinigt, auch wenn der „Reaktion“ des Romans auf diese Phänomene nicht durchwegs zugestimmt wird. Gleichzeitig wird das Thema der (vermeintlichen oder offensichtlichen) postmodernen Weltanschauung des Werks reaktualisiert.

Eine pessimistische Zeitdiagnose: Konflikt der Kulturen im *Chasarischen Wörterbuch*

Fast ein Jahrzehnt nach Hans Robert Jauss ruft Monika Schmitz-Emans die Lessing'sche Thematik des *Chasarischen Wörterbuchs* wieder in Erinnerung. Ihr interpretatorisch sehr konsistenter Aufsatz „Von der Ringparabel zur Buchparabel“ aus dem Jahre 2004 zeichnet sich im Vergleich zu Jauss durch eine Perspektivenänderung und durch wesentlich pessimistischere Schlussfolgerungen aus. Es geht der Autorin zufolge im *Chasarischen Wörterbuch* nicht primär um religionsbezogene Auseinandersetzungen, sondern um die literarische Inszenierung von Kulturkonflikten. Als zeitgenössisches Werk bekunde das *Chasarische Wörterbuch* das die Gegenwartsliteratur bestimmende Bewusstsein über die prinzipielle Unlösbarkeit kultureller Konfliktsituationen. Gleich einleitend markiert Schmitz-Emans hierin die weltanschauliche Differenz zu modernen Lösungsvorschlägen Lessing'scher Prägung: „Statt sich als Vermittlerin zwischen antagonistischen Kulturen und Kräften verstehen zu dürfen, wird die Literatur in die Rolle einer Instanz gedrängt, die Aporien zwar bewußt macht, nicht aber ausräumen kann.“<sup>201</sup>

Die kulturorientierte Fragestellung des Aufsatzes ist an seinen Erscheinungsort im Sammelband „Transkulturelle Rezeption und Konstruktion“ gebunden. Folglich stützt sich Schmitz-Emans, die auch als Herausgeberin des Bandes figuriert, größtenteils auf einen der Transkulturalitätstheorie

200 Vgl. Andreas Leitner: Milorad Pavićs Roman „Das Chasarische Wörterbuch“. Eine poetische Signatur gegenwärtiger Bewußtseinsformen. Klagenfurt: Verlag Carinthia, 1991.

201 Monika Schmitz-Emans: Von der Ringparabel zur Buchparabel. Milorad Pavićs *Chasarisches Wörterbuch* (*Hazarski rečnik*) als poetologische Reflexion über geteilte Wahrheiten. In: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Transkulturelle Rezeption und Konstruktion. Festschrift für Adrian Hsia. Heidelberg: Synchron 2004. S. 187–204.

entstammenden weitgefassten Begriff von Kultur, die als „soziale und politische Wirklichkeit“<sup>202</sup> wahrgenommen wird.

Die Untersuchung verläuft im Großen und Ganzen zweispurig – einerseits dokumentiert Schmitz-Emans die nicht aufzuhebende kulturelle Konflikthaftigkeit und die Unmöglichkeit kultureller Verständigung im *Chasarischen Wörterbuch* (womit der Roman besonders einem postmodernen Literaturverständnis entgegenkomme), andererseits – und das geht über ihren eingangs formulierten Hauptgegenstand hinaus – verweist sie auf das Thema des Kulturschwunds, der sich im Falle der Chasaren als doppelte Auslöschung einer Kultur manifestiere: als historisches Verschwinden eines Volkes durch Akkulturation und als Schwund entsprechender historiographischer Zeugnisse (hierin tue sich die über das Postmoderne hinausgehende politisch-kritische Perspektive des Romans auf).

Das Grüne, Gelbe und Rote Buch betrachtet Schmitz-Emans als drei kulturelle Welten, deren allseitige Konflikthaftigkeit inhaltlich wie strukturell potenziert werde. So werde das offensichtliche Konkurrenzverhältnis zwischen den Büchern bereits durch deren physische Trennung suggeriert, ihre fundamentale Unvereinbarkeit komme aber darin zum Ausdruck, dass sich ihre Inhalte nur teilweise ergänzen, teilweise aber in einem solchen Widerspruch zueinander stehen, der jede Art der Zusammenfügung zu einer Ganzheit unmöglich macht.

Eine allgemeine Tendenz zur Dissoziation und Partikularisierung im *Chasarischen Wörterbuch* unterstreicht nach Schmitz-Emans die Bedeutung der kulturellen Divergenzen und Unvereinbarkeiten. Als Zeichen eines solchen Zerstreuungsprozesses könne man bereits die alphabetische Ordnung des Romans betrachten, die die Abwesenheit jedes anderen ordnenden Prinzips signalisiere und den Ausfall von Kohärenz auf vielen Romanebenen nach sich ziehe. So zeuge sie zunächst von Kontingenz der Geschichte im Sinne einer fehlenden zusammenhängenden Entwicklung. Aber auch jeder Art des inneren Zusammenhalts auf kulturellem Terrain werde systematisch entgegengearbeitet. Obwohl der Erzähler ausdrücklich auch zum Lesen über die Grenzen der jeweiligen Bücher hinaus ermutigt wird, werden damit „[i]nterkulturelle Grenzüberschreitungen“<sup>203</sup> zwar als erwünscht, nicht aber als erfüllbar dargestellt, denn „es bleibt beim Widerspruch der kulturell geprägten Lesemuster, und die ‚Wahrheit‘ entzieht sich.“<sup>204</sup>

Als zweiten Themenstrang kehrt Schmitz-Emans die nicht minder pessimistische Problematik kultureller Auslöschung hervor. Besonders düstere Züge bekomme diese bei den Chasaren, da hier ein Fall von doppelter Vernichtung eines Volkes vorliege: der historischen wie der historiographischen. Durch die Konversion zu einem Glauben werden die Chasaren von der diesen Glauben repräsentierenden Kultur zur Gänze absorbiert. Da der konfessionelle Übertritt zur Akkulturation führe und diese aber folglich zum Verschwinden der Chasaren aus der Geschichte, beweise dies ex negativo „die konstitutive Bedeutung kultureller Codes und Praktiken für historisch-politische Realitäten“.

202 Ebd., S. 187.

203 Ebd., S.189.

204 Ebd.

Anders gesprochen, die Aufrechterhaltung kultureller (und darin auch religiöser) Identität ist auch Voraussetzung für die politische Integrität bzw. die historische Existenz eines Volkes.

Die Chasaren verschwinden aber auch als „Gegenstand möglicher Historiographie“<sup>205</sup>, da sich Berichte über sie in lange Interpretationsketten und folglich in widersprüchliche, disparate und fragmentarische Spuren von Spuren auflösen. So

enthalten die Artikel kaum je direkte Informationen über die Chasaren, sondern sie berichten meist aus zweiter, teilweise aus dritter Hand. Diverse Artikel enthalten nämlich Berichte über Personen, die sich ihrerseits mit den Chasaren beschäftigt haben. Dadurch, daß diese bereits aus einer jeweils eigenen kulturell geprägten Perspektive heraus die Chasaren interpretiert haben, kommt es nun zur doppelten Brechung der Inhalte – wenn nicht gar zur dreifachen: Manche Artikel informieren sogar über die Forschungen, die früheren Forschern gewidmet wurden, die den Chasaren nachspürten, so daß das Wörterbuch insgesamt aus Interpretationen, Meta-Interpretationen und Meta-Meta-Interpretationen zusammengesetzt ist. Das Volk der Chasaren selbst ist auf der Ebene der ihm gewidmeten Interpretationen ebenso wie in concreto geteilt, zerspittert, unlesbar geworden.<sup>206</sup>

Es ist übrigens gerade diese Multi-Interpretatorik, die beide von Schmitz-Emans anvisierten Problematiken – kulturelle Auslöschung und Konflikthaftigkeit – auf das Engste miteinander verschränkt. Das palimpsestartige Deuten und Wiederdeuten ist Ursache des kulturellen Identitätsverlustes der Chasaren, umso mehr als sich das historische Wissen über sie infolge des langen Interpretationsverlaufs in widerstreitende, kulturell geprägte Lesemuster auflöst. Der Prozess der dauernden Re-Interpretation, der an sich schon genügt, um die Dissolution historischer Ereignisse herbeizuführen, geht Hand in Hand mit dem Auseinanderdriften von Wahrheitsvorstellungen, mit der „Verwandlung historischer Ereignisse in kontroverse Lesarten“<sup>207</sup>. Diese zweite Art der kulturellen Absorbition der Chasaren, die im Zuge schriftlicher Auseinandersetzungen erfolgt, ist für Schmitz-Emans ein Zeichen dafür, dass „Interpretation [...] etwas Kolonialistisches [hat], selbst wenn sie gut gemeint ist und mit wissenschaftlichem Ernst daherkommt.“<sup>208</sup> Der Behauptung über den kolonialistischen Impuls der Interpretation könnte man durchaus zustimmen, ist doch die kulturelle Absorbition der Chasaren, wie die Autorin überzeugend vor Augen führt, auch eine Konsequenz interpretativer Mechanismen. Dass Interpretation im *Chasarischen Wörterbuch* jedoch „gut gemeint“ sein sollte und sogar „mit wissenschaftlichem Ernst“ betrieben wird, ist bei dem konflikthaften Charakter der Einzelinterpretationen und dem Grad der phantastischen Brechung des Historischen im Roman nicht vertretbar. (Offenbar überträgt die Autorin hier etwas mechanisch ihre allgemeine kulturtheoretische Sichtweise zum Verhältnis zwischen geschriebenem Wort und Kolonialismus auf Pavičs Roman).

205 Ebd., S. 192.

206 Ebd., S. 189.

207 Ebd., S. 191.

208 Ebd., S. 192.

Nach Schmitz-Emans zeigt sich an Pavićs Umgang mit den zwei zentralen Themenfeldern auch der poetologische und ideelle Doppelcharakter des *Chasarischen Wörterbuchs*. Wenn einerseits „die Ideen der abwesenden letzten Referenz, des endlosen Spiels der Verweisungen, der endlosen Semiose, der Auflösung von Wahrheit in Interpretationen“<sup>209</sup> in „idealtypischer Weise“<sup>210</sup> den postmodernen Charakter des Romans offenbaren, so äußere sich andererseits in den Bildern der Akkulturation und der „Dissoziation des Wissens [über ein Volk] in hegemoniale, fremde Lesarten“<sup>211</sup> das eindeutige politische Profil des Werks. Die Formulierung der Autorin verrät, dass sie die beiden Romancharakteristika als konträr auffasst:

Man könnte auf die Idee kommen, Pavićs (sic!) Roman als Musterbeispiel eines *postmodernen* Romans zu lesen, und tatsächlich ist er mit diesem Etikett belegt worden [...]. Das ist aber nur die eine Seite der Wahrheit über das *Chasarische Wörterbuch*. Denn es ist zugleich – trotz seines halb-phantastischen Gegenstandes – ein politisches Buch.<sup>212</sup>

Die im ersten Satz getroffene Feststellung mutet im Jahr 2004, da Pavić gemeinhin (auch) als postmoderner Prosaist angesehen wird, zumindest befremdlich, wenn nicht sogar komisch an. Interessanter wäre in diesem Zusammenhang natürlich die Frage nach der Vereinbarkeit des postmodernen Weltbildes, das häufig genug über die Abkehr vom Ideologischen definiert wird (und auch bei Schmitz-Emans tritt an dessen Stelle das „endlose Spiel der Verweisungen“), mit einer ausdrücklich politischen Perspektive des Romans. Diesem potentiellen Problempunkt wird nicht direkt nachgegangen, vielmehr gestaltet sich der weitere Verlauf der Analyse – entgegen den obigen Ausführungen – als eindeutige Bestätigung der postmodernen Gestalt des Werks. Den politischen Romankern lässt die Autorin also beiseite und lenkt ihre Aufmerksamkeit auf das zweite Zentralthema des Kulturkonfliktes in dessen postmoderner „Aufmachung“. All dies exemplifiziert Schmitz-Emans anhand der intertextuellen Bezugsquellen des *Chasarischen Wörterbuchs*, wobei sie zu den entscheidenden (und im engeren Sinne literarischen) Prätexten des Romans zum einen die „parawissenschaftlichen Entwürfe und Beschreibungen phantastischer Kulturen“<sup>213</sup>, die exemplarisch bei Jorge Luis Borges anzutreffen seien, zum anderen „jene Werke der europäischen Literatur, die sich dem Konflikt zwischen christlicher, jüdischer und islamischer Welt widmen“<sup>214</sup>, zählt. Für letztere gelten ihr mehrere historische Versionen der „Ringparabel“, allen voran jene von Boccaccio und Lessing, als paradigmatisch. Interessant ist vor allem die Konsequenz dieser „doppelte[n] Abstammung“<sup>215</sup> von Pavićs Roman. Laut Schmitz-Emans bekommt nämlich die in den Werken Lessings und Boccaccios präsente und im *Chasarischen Wörterbuchs* intertextuell herbeigerufene Problematik des Kulturkonfliktes bei Pavić eine durchwegs borgesianische „Auflösung“. Im Renaissance- bzw. Aufklärungsdiskurs von Boccaccio und Lessing diene die Konfliktsituation

209 Ebd.

210 Ebd.

211 Ebd.

212 Ebd.

213 Ebd.

214 Ebd.

215 Ebd.

zwischen den drei abrahamitischen Religionen zwar als parabolisches Narrativ über die Ungültigkeit absoluter Wahrheitspostulate, gleichzeitig aber als Plattform für die Verkündigung einer, wie auch immer gearteten, neuen Wahrheit (im Falle Lessings beispielsweise jener der Toleranzidee). Demgegenüber komme es bei Borges, und in dessen Nachfolge bei Pavić, zur radikalen Änderung in Bezug auf das Wahrheitsverständnis selbst, das mit dem veränderten Wirklichkeitsverständnis beider Autoren zusammenhängt. So führe das Wirklichkeitskonzept Borges' als das einer künstlichen Konstruktion „mehrfach gestaffelter imaginärer Realitäten“<sup>216</sup> zur Dissolution des Wahrheitsbegriffs. Als Folge oder Kennzeichen eines solchen Multiversums trete in den Erzählungen des Argentiniers (vor allem in *Ficciones*, 1965) und in Pavićs *Chasarischem Wörterbuch* die unendliche Vervielfachung von Texten und die Ununterscheidbarkeit der Kategorien „wahr“ und „falsch“ in Erscheinung, welche die Suche nach Wahrheit letztlich obsolet und sinnlos machen. Schmitz-Emans erklärt die Herausbildung des Borgesschen Realitäts- und Wahrheitsbegriffs als Konsequenz seiner Lossagung von fundamentalen Thesen der Aufklärung – eine Entwicklung, die, folgt man der Analogiefindung der Autorin, grosso modo auch für Pavić Geltung hat:

Borges bricht mit dem Projekt Aufklärung, weil er dessen Prämissen in Frage stellt. Zwar setzt sich die Literatur der Aufklärung kritisch mit absoluten im Sinne von dogmatischen Wahrheitsbehauptungen auseinander, aber wenn sie dabei auch die jeweils einzelnen angeblichen Offenbarungswahrheiten ebenso wie dogmatische philosophische Lehren ablehnt, so geschieht dies doch um einer anderen Wahrheit willen – sei diese nun ethisch oder rational-pragmatisch gefaßt. Die Borgesschen Konstruktionen hingegen bieten auf pragmatische Weise keine Anschlußstelle für die Wahrheitsfrage – ebensowenig wie für den ethischen Diskurs.<sup>217</sup>

Die Perspektivenänderung dem aufklärerischen Wahrheitsverständnis gegenüber begründet also eine beiden Schiftstellern gemeinsame weltanschauliche Position. Schmitz-Emans fügt noch weitere poetologische Verknüpfungspunkte zwischen den Prosaisten an, die diesmal alle in den Bereich des Formal-Ästhetischen und Motivischen fallen:

Die Form des fiktiven Lexikons, die Konzeption des Mitgeteilten als Resultat einer fingierten wissenschaftlichen Recherche, die Durchflechtung verschiedener Fiktionsniveaus, die Ankopplung einer phantastischen Welt an die Gegenwartswelt sowie die rekurrente Berufung auf geschriebene Quellen, fingierte und quasi-fingierte Vorgängertexte, also die Konzeption eines literarischen Textes als Meta-Text über imaginäre und reale Referenztexte – all dies verbindet Pavić mit Borges.<sup>218</sup>

Bedenklich erscheint in Zusammenhang hiermit das Urteil, die einzige feststellbare Differenz zu Borges bestehe in Pavićs Handhabung des Historischen. Statt wie der argentinische Erzähler in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* eine Kultur von Grund auf zu erfinden, transponiere Pavić das geschichtlich Dokumentierte ins Imaginäre.

---

216 Ebd.

217 Ebd., S. 193.

218 Ebd.



Doch auch dies ist in den Augen der Autorin kein gravierender Unterschied im Verfahren und lässt sich offenbar als modifizierte Version der borgesianischen Poetik auffassen, zumal sich Pavić letztlich dessen „Strategie einer Durchmischung von historischen Daten und Erfindungen“<sup>219</sup> bediene. Klärungsbedürftig bleibt hier die Frage nach einem eigenständigen poetischen Profil des *Chasarischen Wörterbuchs*, das sich nicht in Analogieregistern zu Borges erschöpft.

Die historischen Versionen der „Ringparabel“ stellt Schmitz-Emans als zweiten großen Komplex von Subtexten des *Chasarischen Wörterbuchs* vor. Anschaulich illustriert sie dabei den Prozess semantischer Abwandlungen des Topos des Gesprächs über den wahren Glauben, das als zentraler Romangegegenstand bei Pavić eine Reaktualisierung erfährt.

Die Autorin setzt bei der historisch neueren und wahrscheinlich bekanntesten Variante der „Ringparabel“ aus Gotthold Ephraim Lessings *Nathan dem Weisen* (1779) an. Die direkte Verbindung sei in den Schlüsselsituationen beider Werke angelegt: wie in Lessings „Dramatischem Gedicht“ der Jude Nathan von Sultan Saladin zur Bestimmung der wahren unter den drei Offenbarungsreligionen aufgefordert wird, so bildet in der Chasarischen Polemik der Appell des Kagans an die Vertreter des Christentums, Judentums und Islams, ihn jeweils von der Wahrheit der eigenen Konfession zu überzeugen, ein entsprechendes Analogon. Nathans Erwiderung erfolgt bekanntlich per Erzählung – der Erzählung der „Ringparabel“. Es ist, erinnert die Autorin, die Geschichte über den Vater, der einen wundersamen Ring, jedoch drei Söhne habe, und um allen drei Erben entgegenzukommen, zwei dem Original äußerlich identische Kopien anfertigen lasse. Eine Unterscheidung des originalen „wahren“ Rings und der nachgemachten Exemplare sei von da an nicht mehr möglich. In Nathans Nacherzählung entfalte sich aus der äußerlichen Ununterscheidbarkeit die Metaphorik der Gleichwertigkeit aller Ringe: ein Richter klärt die Söhne nach dem Tod des Vaters darüber auf, dass die Macht der Ringe nicht im Äußeren liege, sondern jedem Ring von seinem Besitzer erst zugewiesen werde. Demnach entfalte jeder Ring seine wundersame Macht erst dadurch, dass sein Eigentümer an diese Macht glaubt. Folglich lautet der Rat des Richters an die drei Söhne, ein jeder von ihnen solle an die Echtheit des eigenen Rings glauben und durch vorurteilsloses und menschliches Handeln danach streben, dessen wundersame Kraft zu entfalten. Das Fazit der Autorin entspricht der bereits konventionellen Lesart der Ringparabel als eines aufklärerischen Manifests der (religiösen) Toleranz:

Die Botschaft der Lessingschen Ringparabel lautet: Es gibt keine Wahrheit außer der, die das handelnde Subjekt der Geschichte selbst realisiert; nicht auf geoffenbarten absoluten Wahrheiten beruht der Konsens der Vernünftigen, sondern auf toleranter Gesinnung und humanem Verhalten. Den zweifelhaften Absolutheitsansprüchen religiöser Lehren setzt Lessings aufgeklärtes Drama die Idee einer dynamischen und pluralistischen Wahrheit entgegen, die vom Menschen im Dialog mit anderen Menschen realisiert werden muss.<sup>220</sup>

Schmitz-Emans vergisst zu erwähnen, dass mit dem Rat des Richters an die Ausgangssituation der Ringparabel angeknüpft wird, wo es auch vom

219 Ebd.

220 Ebd., S. 196.

einen, wahren, originalen Ring heisst, dass er seine Macht, „vor Gott und den Menschen angenehm“ zu machen nur dann entfalte, wenn man ihn „in dieser Zuversicht“ trägt. Schon in der metaphorischen Darstellung der vermeintlich wahren (Ur)Religion als dem wahren Ring bedingen sich bei Lessing also Wahrheit und ethisches Handeln auf delikate Weise gegenseitig: die Wahrheit des Glaubens ist nichts Gegebenes, sie entfaltet sich erst im festen Vertrauen des Gläubigen an sie und vor allem an ihre Kraft, den Gläubigen zu einem guten und beliebten Menschen zu machen (ihn vor Gott und den Menschen angenehm zu machen.) Ihren Wahrheitsstatus erhält die Religion durch die Zuversicht des Gläubigen, dass sie ihn zum ethischen Handeln anleiten und zum moralisch guten und daher Gott gefälligen Menschen machen könne. In dieser am Anfang der Ringparabel formulierten Wechselbeziehung zwischen Wahrheit und Ethik lassen sich übrigens die Vorstellungen Lessings über die ursprüngliche konfessionsunabhängige „natürliche Religion“ vernehmen: „Einen Gott erkennen, sich die würdigsten Begriffe von ihm zu machen suchen, auf diese würdigsten Begriffe bei allen unsern Handlungen Rücksicht nehmen: ist der vollständigste Inbegriff aller natürlichen Religion.“<sup>221</sup> Die ursprüngliche Situation ist also die eines Gläubigen, der an einen *guten Gott* glaubt und aus diesem Glauben die Maßstäbe des eigenen Handelns herleitet.

Demgegenüber hat der Verlust des originalen Rings (eine Möglichkeit, die der Richter in der Ringparabel in Erwägung zieht) die Folge, dass nun jeder Ring (sprich: jede Religion) als echt/wahr gelten kann, der die Voraussetzungen des Urrings (der Urreligion), vor Gott und Menschen angenehm zu machen, erfüllt. Denn in der neuen Situation, in der die aus der Urreligion entstandenen Religionen miteinander konkurrieren, bleibt jenes Wahrheitskriterium maßgeblich, das in der ursprünglichen und unproblematischen Situation des einen wahren Glaubens gegolten hat. Wahr kann immer noch nur sein, was „vor Gott und Mensch angenehm macht“. Da der eine Urglaube jedoch „verloren“ ist, ändert sich auch der Prozess der „Beweisführung“ der Wahrheit jeder einzelnen Religion. Das ethische Handeln des Gläubigen steht in dieser Beweisführung an erster Stelle: seine „von Vorurteilen freie Liebe“, seine „Sanftmut“, sein „Wohlthun“ werden nun zum Beleg der Wahrheit seines Glaubens, denn nur so kann er unter Beweis stellen, dass seine Religion jenem wahren Urglauben entspricht, dessen Merkmal es schon gewesen ist, zum moralisch richtigen Handeln zu veranlassen. Mit anderen Worten ist die Erhaltung des wahren Kerns, des Antriebs zum humanen Verhalten, die Essenz der Wahrheit des Glaubens. Jede Religion, die den Kern der (nicht im eng christlichen Sinne gemeinten) Nächstenliebe bewahrt, hat über diesen Kern den vollen Anspruch auf den Wahrheitsstatus. Dies entspricht wiederum in etwa Lessings Vorstellung von der Relation zwischen der originären „natürlichen Religion“ und den historisch entwickelten „positiven Religionen“: Das Wahre an den historisch entwickelten und institutionalisierten positiven Religionen ist deren gemeinsamer Kern: die natürliche Religion. Die als Folge der historischen Entwicklung hinzugefügten Konventionen sind zwar notwendig, machen die positive Religion aber nicht „wahr“.<sup>222</sup>

221 Gotthold Ephraim Lessing: Über die Entstehung der geoffenbarten Religion. In: Ders.: Sämtliche Schriften, siebzehnter Theil. Berlin 1973, S. 298.

222 Vgl. Ebd., S. 298–301.

Laut der Ringparabel war ethisches Handeln also schon im Kern des ursprünglichen Glaubens enthalten: die Wahrheit (Gott) offenbart sich als eine höhere Kraft, die zum Guten anleitet. Und umgekehrt gilt für die Konkurrenzsituation der verzweigten Religionen: Das jetzige gute Handeln ist Beweis für die Verbundenheit zur ursprünglichen, unzweifelhaften Wahrheit: der Wahrheit über den guten Gott.

An die Stelle von Lessings Ringparabel komme bei Pavić die Buchparabel. Das Thema der dreifachen Erbschaft werde nun auf die Chasarengeschichte übertragen und die Beantwortung der Frage nach der Wahrheit über die religiöse Konversion dieses Volkes werde nun nicht einem sondern drei Weisen überlassen. Drei Bücher als Repräsentanten dreier Kulturen wetteifern um die Wahrheit, was durch den Umstand, dass es sich allesamt um Kulturen des Buches handelt, noch unterstrichen wird. Die entscheidende Differenz zum aufklärerischen Modell: die Frage nach dem wahren der drei Wörterbücher erscheine infolge der Auflösung der Geschichte in kontroverse Lesarten nicht allein unlösbar, sondern sogar „als falsch gestellt“.<sup>223</sup>

Dass Lessing im *Nathan dem Weisen* auf die Ringparabel-Version aus Boccaccios Dekameron (*Il Decamerone*, geschrieben zwischen 1349 und 1353, veröffentlicht 1470<sup>224</sup>) zurückgreift, nimmt Schmitz-Emans (wohl zurecht) als bekannt an. Der aus der dritten Erzählung des ersten Teils von Boccaccios Novellenzyklus bekannten Variante der Parabel schenkt die Autorin etwas weniger Beachtung als der Lessingschen Version. Anders als im aufklärerischen Drama, wo der Toleranzappell das Fazit der Ringparabel ausmache, diene diese in der Renaissancenovelle der metaphorischen Darstellung politischer Klugheit und Raffinesse. Schmitz-Emans erinnert an den Unterschied in der Ausgangsmotivation der Parabel in beiden Werken. Während bei Lessing Sultan Saladin Nathans Intellekt herauszufordern beabsichtige, gelte im *Dekameron* trotz der gestellten Wahrheitsfrage das Interesse des Sultans nicht primär religiösen Fragen; es sei vielmehr sein Ziel, den Juden Melchisedech für seine eigenen Zwecke auszunützen. Auch Melchisedech beantwortet die Frage auf parabolische Art, durch die Erzählung vom Vater und dessen drei Söhnen. Boccaccios Version der Ringparabel endet jedoch bereits mit dem Verweis des Juden, die drei Religionen seien genauso ununterscheidbar wie die drei Ringe und ein Aufruf zum toleranten Miteinander findet hier bekanntlich nicht statt. Im Einklang mit dem Geist der Renaissance enthalte Boccaccios Fassung der Parabel daher „den Rat, sich nicht in unbeantwortbare metaphysische Fragen zu verwickeln, sondern sich in weltlichen Dingen klug, abwägend und psychologisch einfühlsam zu verhalten – auch mit Blick auf die eigenen Interessen.“<sup>225</sup>

Anschließend wirft Schmitz-Emans einen kurzen Blick auf die Urversionen der Ringparabel: Nach einer Variante jüdischen Ursprungs aus dem spanischen 11. Jahrhundert, die wahrscheinlich „als narrative Reaktion auf politische und religiöse Unterdrückung durch die Reconquista konzipiert wurde“<sup>226</sup>, folgt jene

223 Schmitz-Emans, S. 196.

224 Vgl. dazu: Harenberg Literatur-Lexikon. Dortmund: Harenberg 1997, S. 239. Schmitz-Emans datiert das Entstehungsdatum des *Dekameron* zwischen 1348 und 1353.

225 Schmitz-Emans, S. 197.

226 Ebd.

aus der *Schevet Jehuda* (1551) mit Pedro I. von Aragon als christlichem König anstelle des islamischen Sultans, sowie die christlich geprägte Version aus den „Gesta Romanorum“. Eindrucksvolle Parallelen zieht die Autorin daraufhin zwischen der Ringparabel und dem Schicksal des chasarischen Volkes: „Ihre Ursprünge sind nicht verifizierbar und verlieren sich im Dunkel des frühen Mittelalters. Ihre Spuren jedoch sind verstreut in verschiedenen Kulturkreisen zu finden, welche das Ausgangssubstrat absorbiert und assimiliert haben.“<sup>227</sup>

Ein gelungenes Beispiel für den im *Chasarischen Wörterbuch* sichtbar werdenden weltanschaulichen Umbruch findet Schmitz-Emans in einem erzähltechnischen, aber durchaus bedeutungstragenden Unterschied zu den Vorgängertexten. So widmen sich die Frühversionen der Ringparabel wie auch die Nachfolgewerke von Boccaccio und Lessing nicht nur der Wahrheitsproblematik, sondern seien gleichzeitig auch parabolische Geschichten über die Macht der Erzählung. Zu solchen werden sie dank den herausragenden Leitfiguren (Nathan bei Lessing, Melchisedech bei Boccaccio usw.), die jeweils kraft der parabolischen Erzählung ihre intellektuelle Überlegenheit zur Schau stellen und sich dadurch aus unlösbar scheinenden Situationen befreien. Eine derartige dem Gesamtgeschehen und der Zerspaltung der Wahrheit überlegene und von außen Integration stiftende Figur sei bei Pavić von vornherein ausgeschlossen. Die Romanform unterminiere programatisch die Idee einer den drei Teilwahrheiten übergeordneten, integrierenden Position (bei Schmitz-Emans: „die Idee eines ‚feststehenden‘ und verlässlichen wahren Textes“).

Pavić dückt laut Schmitz-Emans jedoch auch Anerkennung für seine literarischen „Vorfahren“ aus. So stimme Spaniard Al-Bakri, der arabische Chronist der Chasarischen Polemik aus dem 11. Jahrhundert dem Mediziner Sakarija Rhasas zu, welcher behaupte „Islam, Christentum und Judentum seien drei verschiedene Bedeutungsebenen im Buch Gottes und jede der drei Kulturgemeinschaften lese in diesem Buch das, was zu ihrem eigenen Charakter am besten passe.“<sup>228</sup> Es entspricht jedoch völlig dem Charakter des *Chasarischen Wörterbuchs*, wenn der Araber Al-Bakri gleich darauf zur höchsten Ebene im *Buch Gottes* die islamische Glaubenslehre erklärt. Diese sei nicht weniger als der „Geist des Buches“, wohingegen die anderen zwei Lehren dessen niedrigere Vorstufen bildeten. Schmitz-Emans spart die Weiterführung der Gedanken Al-Bakris zwar aus, aber gerade diese bestätigen die Plausibilität ihrer These: verschiedene (also auch literarische) Konzeptionen, die eine Gleichwertigkeit von Glaubenswahrheiten verlautbaren, werden im *Chasarischen Wörterbuch* pasticheartig erinnert, verlieren jedoch ihre Geltung innerhalb von Pavićs Romanwelt.

Während also das intertextuelle Referieren auf Borges im *Chasarischen Wörterbuch* ein durchwegs affirmatives ist, gestaltet es sich zur Tradition des literarischen Kulturkonflikts dialogisch-polemisch. Dies alles zeuge vom radikal neuen Wirklichkeitsverständnis des Autors, das seinen Ausdruck im Bild der „Unabschließbarkeit interpretatorischer Prozesse“<sup>229</sup> findet. Das *Chasarische Wörterbuch* biete eine Vorstellung von der Wandlung von Interpretationskonzepten, an der sich die Änderung der Wahrheitskonzeptionen

227 Ebd., S. 198.

228 Ebd.

229 Ebd.

ablesen lasse: Es gemahne im Bild der Chasarischen Polemik an eine Zeit, in der es noch möglich gewesen sein solle, eine Diskussion über die eine, unteilbare Wahrheit anzufachen. Sich selbst siedle der Roman bereits in einem Augenblick an, in dem die metaphysische Frage über das Eine fallen gelassen wurde und sich der Blick nun mehr auf das historisch Partikuläre richten könne:

Die Teilnehmer an der Chasarischen Polemik versuchten noch, den Kagan von „einer“ Wahrheit zu überzeugen, da die von ihnen vertretenen Religionen Lesemuster der Welt enthielten, welche den Anspruch auf universale und ausschließliche Gültigkeit erhoben. Die Recherchen der späteren Spurenleser galten bereits nicht mehr einer göttlichen und universalen Wahrheit, sondern der historischen und der partikularen Wahrheit über die Chasaren. Das dem *Chasarischen Wörterbuch* als imaginäre Quelle zugrundeliegende *Lexicon Cosri* stellte den Versuch dar, diese Wahrheit in Buchform zu fassen und aus Disparatem einen Zusammenhang zu rekonstruieren. Das *Chasarische Wörterbuch* schließlich stellt demgegenüber zwar wiederum eine Kompilation von Verstreutem dar – es wurde aus den Fragmenten des *Lexicon Cosri* zusammengestellt –, doch ohne daß es die Suggestion von Kohärenz und Widerspruchsfreiheit noch erzeugen könnte oder wollte.<sup>230</sup>

Bis auf eine Einzelheit behält Schmitz-Emans mit der Diagnose über das „Selbstverständnis“ des *Chasarischen Wörterbuchs* als eines auf Widersprüchen und historischen Partikularitäten aufbauenden Werks Recht. Die metaphysische Frage hatte sich eigentlich schon in der Chasarischen Polemik „verflüchtigt“. Auch der Glaubensstreit wurde, wie erwähnt, vornehmlich auf dem historischem Feld und mit historisch-ideologischen Argumenten ausgetragen. Dagegen konstituiert sich die Urfrage nach der metaphysischen Wahrheit sehr wohl, jedoch abseits alles Historischen, im mythologischen Themenkomplex der Adam-Legende.

Trotz im Allgemeinen überzeugender und aufschlussreicher Argumentation bleibt Schmitz-Emans dem Leser die Erklärung „schuldig“, weshalb die allgemeinere Kulturthematik in ihrer Relevanz die vordergründig zentrale Glaubenthematik des *Chasarischen Wörterbuchs* übertrifft. Was genau legt es nahe, die chasarische Polemik eindeutig als Kulturkonflikt zu markieren? Ebenso versäumt es die Autorin, die nachdrücklich behauptete kulturelle Prägung der drei Bücher anhand von konkreten Beispielen zu veranschaulichen. Mit der Anführung von Auszügen aus dem Roten, Grünen und Gelben Buch zum Stichwort „Chasarische Polemik“<sup>231</sup> beabsichtigt sie zwar eine entsprechende Illustration ihrer Überlegungen. Doch woran anhand der ausgewählten Textstellen das spezifisch *kulturelle Gepräge* dreier Welten erkennbar werde, erläutert Schmitz-Emans nicht, und begnügt sich mit dem allgemeinen Verweis auf die Existenz „kontroverse[r] Lesarten“. So vermitteln die drei Passagen in der Darstellung von Schmitz-Emans exemplarisch die fundamentale Widersprüchlichkeit der drei Bücher, nicht aber deren kulturelle Determiniertheit. In gleicher Manier deutet die Autorin die Parallelexistenz einer jüdischen, einer christlichen und

230 Ebd., S. 199.

231 Vgl. ebd., S. 190f.

einer moslemischen Hölle im *Chasarischen Wörterbuch* als Zeichen dafür, dass im Roman „auch die Hölle durch kulturelle Differenzen und latente Konflikte geprägt“<sup>232</sup> sei – ein dezidiertes Urteil, das ebenfalls nicht durch Beispiele erläutert wird.

Obwohl Schmitz-Emans auf eine konkretere Exemplifizierung ihrer Hauptthese weitgehend verzichtet, ist es plausibel, in ihrem Sinne die drei Bücher des *Chasarischen Wörterbuchs* als Repräsentanten dreier Kulturen bzw. als drei kulturelle Welten zu interpretieren. Erstens, da der Hauptzweck aller drei Bücher die Bewahrung der (schriftlichen) Erinnerung an ein verschwundenes Volk ist und eine solche konservierende Anstrengung eine primär kulturelle und keine glaubensdogmatische Tätigkeit ist. Das wäre Grund genug, das ausdrücklich konfessionell markierte Quellenmaterial zu den Chasaren (christliche, islamische, hebräische Quellen) als Materialsammlungen der christlichen, islamischen und hebräischen Kultur aufzufassen. Zweitens, weil die Teilnehmer an der als Glaubensdisput inszenierten Chasarischen Polemik nicht mit dogmatischen, sondern mit historisch-ideologischen Argumenten gegeneinander wittern.

Eine weitere ungeklärte Frage, die sich durch Schmitz-Emans' gesamte Schlussfolgerung aufdrängt, wäre, weshalb die chasarische Hinwendung zu einem bestimmten Glauben die Aneignung der von diesem Glauben dominierten Kultur nach sich zieht. Eine naheliegende Antwort hierauf wäre, dass Glaube im *Chasarischen Wörterbuch* als Hauptinstrument von Akkulturation fungiert. Dass dieser Glaube selbst – wie die chasarische Polemik zeigt – nicht auf theologischen Lehren gründet, sondern vielmehr als historisch-ideologisches Konstrukt erscheint, macht ihn noch geeigneter als Mittel der Instrumentalisierung zu Zwecken kultureller Assimilierung. Mit anderen Worten, der Glaube ist bereits so stark historisiert und ideologisiert, dass sich Glaubenszugehörigkeit und kulturelle Identität unmittelbar gegenseitig bedingen.

Obwohl sie durchwegs ausdrücklich an der Thematik des Kulturkonflikts festhält, passiert es nicht selten, dass Schmitz-Emans Religiöses und Kulturelles nivelliert, bzw. als austauschbare Kategorien behandelt, was ein weiterer Problempunkt der Analyse sein könnte. So zwingt sie die innere Logik einer einheitlichen Argumentation auch in Lessings Ringparabel einen kulturellen und nicht primär religiösen Konflikt zu sehen. Die beiden Bereiche werden daher oftmals rhetorisch angeglichen: Bei Lessing, so heisst es, erscheinen „[d]ie Angehörigen der verschiedenen Religions- und Kulturgemeinschaften [...] nach einem von Konflikten geprägten Geschehen zuletzt als versöhnte Mitglieder einer einzigen Familie.“<sup>233</sup> Auf ähnliche Weise stellt Schmitz-Emans auch Melchisedechs Appell zum klugen und abgewogenem Verhalten aus Boccaccios Parabel-Variante in den Kontext der Kulturthematik. Die Botschaft des weisen Juden gelte, herkunftsunabhängig, allen Menschen, und daher könne „die Mahnung zu Klugheit und Kompromißbereitschaft der Verständigung zwischen den Kulturen dienen und Konflikte zu beheben helfen.“ Ob die solcherart vorgenommene Verallgemeinerung der Ringparabel-Thematik Lessings und Boccaccios von konfessionellen und gesellschaftspragmatischen hin zu kulturellen

---

232 Ebd., S. 199.

233 Ebd., S. 195.

oder sogar (wie im letzten Beispiel) interkulturellen Fragen vertretbar ist, wäre ein interessanter Punkt, der jedoch nicht in den Rahmen der vorliegenden Arbeit fällt.

Zuletzt macht sich als ein wesentlicher Problempunkt in der Argumentationsfolge der Autorin die Unklarheit bezüglich ihrer Ausfassung des Postmodernen und Politischen im *Chasarischen Wörterbuch* bemerkbar. Die beiden Charakteristika des Werks betrachtet Schmitz-Emans als prinzipiell opponierend. Dabei setzt sie die postmoderne Wesenhaftigkeit des Romans zunächst mit den an Borges gemahnenden „Ideen der abwesenden letzten Referenz, des endlosen Spiels der Verweisungen [...] der Auflösung von Wahrheit in Interpretationen“ gleich, während sie den politischen Werkgehalt in der Dissoziation des Wissens über ein Volk „in hegemoniale, fremde Lesarten“<sup>234</sup> erblickt. Die Problematik der „kolonisierenden“ Lektüren verfolgt sie jedoch nicht weiter und richtet ihr Gesamtinteresse fortan auf die Unlösbarkeit von kulturellen Konflikten in Pavičs Roman. Problematisch wird die Argumentation dann, wenn ersichtlich wird, dass Schmitz-Emans im Narrativ der nicht zu behebenden Kulturkonflikte die eigentliche politische Brisanz des *Chasarischen Wörterbuchs* erkennt, diese Thematik jedoch auf ganz und gar postmoderne Art und Weise verwirklicht sieht. Des Widerspruchs nicht bewusst, stellt Schmitz-Emans bis zuletzt Postmodernes und Politisches einander als Gegensatzpole gegenüber. So warnt sie dagegen, Pavičs vielfach eingesetzte Spiele mit dem Leser als „postmoderne Scherze“ aufzufassen und möchte stattdessen den vollen Ernst der pessimistisch ausgestalteten Kulturthematik erkannt wissen:

Anders als Lessing, zeichnet Pavič [sic] kein harmonisches Porträt gelöster oder auch nur lösbarer Kulturkonflikte. Die Geschichte der Chasaren ist und bleibt eine Geschichte der Zersplitterungen, des Identitätsverlusts und der verlorenen Erinnerungen. Analoges gilt für die Geschichte derer, die auf die Chasaren folgten. Alles, was sie zu teilen haben, ist die Resignation angesichts sich entziehender Wahrheiten, unmöglicher Verständigung, unlösbarer Konflikte.<sup>235</sup>

Im richtigen, effektvollen und einfühlsam formulierten Schlussurteil entgeht der Autorin dennoch der Widerspruch zur anderen Seite ihrer Argumentation: Es sind gerade die als postmoderner Substrat des Werks erkundschfteten borgesianischen Mittel der Dissoziation der Wahrheit in Interpretationen, der Abkehr vom Einen und Ganzen, die allesamt für den zentralen Themenkomplex des Kulturkonflikts bestimmend sind. Es sind, mit anderen Worten, gerade die postmodernen Verfahren der Auflösung, der Unvereinbarkeit, sowie der Meta- und Multiinterpretatorik aus denen Pavičs zeitgenössische, pessimistische Antwort auf die Frage des Kulturkonflikts erwächst, eine Antwort, die sich durch ihre radikale Skepsis gegenüber der Möglichkeit kultureller Verständigung vom aufklärerischen Modell Lessings absetzt. Somit erwächst das politische Profil des Romans in Schmitz-Emans' Interpretation aus dessen postmodernen Konturen.

Damit ruft auch dieser Beitrag zum *Chasarischen Wörterbuch* die komplexe

234 Ebd., S. 192.

235 Ebd., S. 202f.

Debatte um die Parameter postmoderner Poetik wach. Nimmt man die poetische Dominante der Postmoderne als Abkehr vom Ideologischen wahr, so lässt sich an diesem Beispiel gerade die theoretische Relativität einer solchen Definition vernehmen. Denn auch eine Abkehr vom Ideologischen (hier in Form des Politischen), ist als ideologische Haltung zu entziffern. So definiert Schmitz-Emans Pavićs Verzicht auf eine im klassischen Sinne politische Problemlösung des Kulturkonflikts (wie sich diese beispielsweise im Toleranzapell der Lessingschen Ringparabel abzeichnet) mit Recht ebenfalls als politisch. Wenn sie dabei übersieht, dass es sich im Grunde um eine *postmoderne* Antwort auf die politische Problematik handelt, dass also eine Koexistenz des Postmodernen und Politischen durchaus möglich ist, dann wird das vermutlich an der allzu verständlichen Gebundenheit der Autorin an jene klassischeren literarischen und politischen Modelle liegen, in denen eine Verständigung zwischen Kulturen noch als realisierbar gegolten hat. Letzteres mag möglicherweise auch darüber aufklären, weshalb erst gegen Ende der Interpretation und auch dort im Minimalumfang, Verweise auf jene gesellschaftspolitischen Entwicklungen auftauchen, die Pavićs pessimistische Zeitdiagnose beeinflusst haben können: Nationalsozialismus, Holocaust und der arabisch-israelische Konflikt.

#### Ideologischer Kontrollgang: Die feministische Sicht des *Chasarischen Wörterbuchs*

Als bisher einziger und allein deshalb schon schätzenswerter feministischer Beitrag zu Pavić aus dem deutschen Sprachraum erscheint im Jahre 2005 der Artikel „Milorad Pavićs ‚Chasarisches Wörterbuch‘: postmodern und klassisch männlich“<sup>236</sup> von Andrea Zink. Veröffentlicht wurde er im Themenband „Übergänge. Ost-West-Feminismen“ der Zeitschrift *L'Homme*, die sich als „Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft“ definiert.

Wie im Titel angekündigt, kreisen Zinks Zentralgedanken um das Spannungsverhältnis zwischen einer postmodernen Optik des *Chasarischen Wörterbuchs* und der im Werk formulierten Genderthematik. Im Meer der feministischen und dem Feminismus verwandten Theorieansätze entscheidet sich die Autorin hier für eine Perspektive, die sich der Kritik des Geschlechterdualismus und der darauf gründenden Machtverhältnisse verschreibt. Aus der genannten Position heraus kritisiert sie also vor allem die auf der Dominanz des Männlichen aufbauende gesellschaftliche Normierung der Heterosexualität. Bei Pavić interessiert es sie folglich in erster Linie, inwieweit er im *Chasarischen Wörterbuch* eine – aus feministischer Sichtweise erforderliche – Auflösung der fest normierten Geschlechterverhältnisse realisiert, aber auch wie die Geschlechtergestaltung im Roman allgemein funktioniert.

Die in der so verstandenen Genderproblematik enthaltenen Kategorien des Subjekts und der Identität veranlassen Zink, auch den postmodernen Charakter des Romans in Augenschein zu nehmen, wird doch die postmoderne Literatur häufig genug über die Demontage des mit sich selbst identischen und generell identitätsmäßig unproblematischen Subjekts definiert. Die Autorin erinnert also daran, dass Subjektdekonstruktion als das theoretisch Gemeinsame der Postmoderne und des Feminismus aufgefasst werden kann. Von ihrem Interpretationsstandpunkt

<sup>236</sup> Vgl. Andrea Zink: Milorad Pavićs ‚Chasarisches Wörterbuch‘: postmodern und klassisch männlich. In: *L'Homme*. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft. Jahrgang 16 (2005), Heft 1, Übergänge. Ost-West-Feminismen. S. 48–62.



aus wird jedoch Pavićs postmoderner Text einer feministischen Vorstellung von Subjektdekonstruktion nicht gerecht. Während er zwar seine Imagination bis zum Äußersten anstrengt, um durch die Darstellung der ausgefallensten Aberrationen gewöhnliche Geschlechtskennzeichen zu unterwandern, zeige Pavić keinen Willen, auch den heterosexuell markierten Mann-Frau-Dualismus einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Bereits am Anfang der Arbeit konfrontiert Zink den Leser mit dem Fazit ihrer Untersuchung:

Pavić bricht [...] Tabus, macht sich offenbar nur lustig über gängige Rollen und Geschlechterattribute [...]. Doch Spiel und Spott zeigen deutliche Grenzen. Hartnäckig nämlich hält sich die sexuelle Neigung der Männer zu Frauen, komplementär fühlt sich das Weibliche ausschließlich vom Männlichen angezogen.<sup>237</sup>

Was die dekonstruktive Infragestellung des Subjekts betrifft, bleibe Pavić also auf halbem Wege stehen, da aus feministischer Perspektive nicht weniger als die totale Subversion etablierter Geschlechterkonstellationen wünschenswert erscheint. Ja, mehr noch: die virtuos ausgeführte Zerstörung gängiger Geschlechterrollen diene Pavić eigentlich nur als Verschleierungstaktik bei der Verifizierung des gewohnten und genormten heterosexuellen Weltbilds. Zink weitet sogar (quasi induktiv) die im *Chasarischen Wörterbuch* erkannte Problematik auf das Verhältnis von postmoderner Literatur als solcher und feministischer Genderkritik und wagt eine essentielle theoretische Fragestellung zu deren Vereinbarkeit. Handelt es sich, so die Autorin, bei der vermeintlichen postmodernen Subversion von Subjekt und Identität nicht eher um ein listiges Täuschungsmanöver, welches in Wahrheit das restauriert, wogegen es angeblich kritisch ins Feld zieht – ein konservatives Subjektbild:

Pavić reproduziert das Schema der (männlich dominierten) Heterosexualität allen subversiven Weiderholungen zum Trotz, und er verschleiert diese Reproduktion, indem er mit den Geschlechtern spielt: souverän, elegant, doch innerhalb eines klar definierten, nie hinterfragten Rahmens. Die Kritikfähigkeit eines postmodernen Textes, vor allem aber die problematische Liaison von Postmoderne und feministischer Kritik steht folglich zur Debatte. Und die entscheidende, noch immer unentschiedene Frage lautet: Läuft sie *condition postmoderne*, das heißt eine gesellschaftliche, philosophische, künstlerische Verfasstheit, die die Kategorien von Subjekt und Identität zerstäubt, nicht Gefahr, zur Affirmation des Gewohnten und damit auch zur Affirmation des verleugneten Subjekts zu verkommen?<sup>238</sup>

Zink stellt explizit klar, dass sie hierdurch mit den Positionen Judith Butlers polemisieren möchte, da es gerade die poststrukturalistische Theoretikerin sei, die in ihren breits weltberühmten gendertheoretischen Schriften „mit der Postmoderne liebäugel[t]“.<sup>239</sup> Worin laut Zink der spezifische theoretische

237 Ebd., S. 50.

238 Ebd., S. 50f.

239 Ebd., S. 51.

„Flirt“ Butlers mit der Postmoderne besteht, wird weiter unten kommentiert.<sup>240</sup> Was Judith Butlers Kerngedanken zur Genderproblematik anbelangt, so sei das Schätzenswerte daran ihr theoretisches Ausbrechen aus einem Geschlechts- und Weltbild, das die Fragen der Identität und des Subjekts ausschließlich innerhalb einer „allseits präsenten, männlich dominierten ‚heterosexuellen Matrix‘“<sup>241</sup> behandle. Da das Subjekt als „traditionelle Instanz von Wahrheitsfindung und Kritik“<sup>242</sup> gilt und daher in einem männlich dominierten System zusammen mit dem Subjekt auch die Kategorien von Wahrheit und Kritik der männlichen Macht und Dominanz unterliegen, erweise sich eine authentische Subjektkritik als utopisch, weil hier Kritikobjekt- und subjekt zusammenfallen („Subjektkritik hieße nur Bestätigung dessen, was man angreift“<sup>243</sup>). Judith Butler zeige den Weg aus dieser scheinbaren Auswegslosigkeit indem sie dem Subjekt den Status einer „ontischen Größe“<sup>244</sup> abspreche – dieses sei nichts Gegebenes, nichts Feststehendes, sondern eine Kategorie, die sich erst aus der permanenten Konstruktion und Bestätigung ergebe. Um eine Auflockerung und Demontage des als Zwang empfundenen heterosexuellen Schemas zu vollziehen, bedürfe es laut Butler neuer und unkonventioneller Subjektgestaltungen.

Zink erfasst Butlers eigentliche theoretische Thesen recht knapp. Aber auch in dieser gedrängten Darstellung ist der extrem konstruktivistische Subjektbegriff der amerikanischen Theoretikerin nicht zu übersehen. Derselbe ultimative Konstruktivismus charakterisiert übrigen ihre in *Das Unbehagen der Geschlechter* ausformulierte Vorstellung von „Geschlecht“. Auch das biologische Geschlecht ist für Butler bekanntlich nichts Ontisches und Naturgegebenes, sondern eine Folge von auf das Individuum projizierten Zuschreibungen, die zumeist dem Vorstellungsregister gesellschaftlicher Konventionen entstammen. Mit anderen Worten, es existiert keine „richtige“ oder normative Geschlechts- oder sexuelle Identität. Diese medizinisch-biologische Prämissen negierende Extremform der konstruktivistischen Gendertheorie war der Gegenstand erhitzter Kontroversen und heftiger Anfechtungen auch seitens der feministischen und Genderkritik.<sup>245</sup> In unserem Zusammenhang ist jedoch vor allem der präskriptive Charakter von Butlers Ansätzen von Bedeutung. So sehr diese nämlich gegen die gängigen Normierungen im Bereich der Subjektconstitution und Geschlechterbestimmung vorgehen, so sehr legen sie auch ihrerseits neue Normen fest. Die Vehemenz mit der eine Auflösung konventioneller und die Etablierung „schräge[r]“ Subjektinszenierungen<sup>246</sup> eingefordert wird, trägt

240 Zink verweist lediglich darauf, dass Butler ihre Hauptthesen in den mittlerweile zu klassischen Werken der Gendertheorie zählenden Schriften *Gender Trouble* (Das Unbehagen der Geschlechter, 1990, dt. 1991) und *Bodies that Matter* (Körper von Gewicht, 1993, dt. 1995) entwickelt. Vgl. Ebd.

241 Ebd.

242 Ebd.

243 Ebd.

244 Ebd.

245 Die feministische Kontroverse um *Das Unbehagen der Geschlechter* wird in der Essaysammlung *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart* (Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser, Frankfurt a. M: Fischer Verlag 1993) erfasst.

246 Zink, S. 51.

selbst das Signum des Präskriptiv-Normierenden. Dies wohl umso mehr als Butler mit ihren theoretischen Ansätzen die Ambition zu einer weitreichenden Umgestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse hegt; laut Zink soll die bei Butler geforderte Affirmation der normwidrigen Geschlechtsidentitäten nicht weniger als „eine pluralistische, tolerante Gesellschaft hervorrufen“<sup>247</sup>. An die Literatur werden implizit Ansprüche gestellt, durch alternativ-dekonstruierende Subjektbilder zum umfassenden Projekt der gesellschaftlichen Neuordnung beizutragen.

Doch in der präskriptiven Forderung nach der Verneinung festgefahrener Geschlechterrepräsentationen erweisen sich manche feministischen Positionen – auch jene von Andrea Zink – als rigoroser als die von Judith Butler. Eine folgenreiche Lücke tue sich laut Zink in der Argumentation Butlers deshalb auf, weil ihr Insistieren auf der Auflösung konventioneller Subjektvorstellungen nicht davor schütze, auch die konventionellen und gewöhnlichen Subjektbilder wiederzubeleben. Die problematische Schlüsselstelle in Butlers Gendertheorie sei in der folgenden Erläuterung zu ihrem Verständnis der (Subjekt)dekonstruktion enthalten: „Dekonstruieren meint nicht verneinen ..., sondern in Frage stellen und ... einen Begriff wie ‚das Subjekt‘ für eine Wieder-Verwendung oder einen Wieder-Einsatz öffnen, die bislang noch nicht autorisiert waren.“<sup>248</sup> Wenn Butler also einerseits eine Aufweichung des gängigen Subjektverständnisses in präskriptivem Gestus für notwendig erklärt, so gibt sie andererseits zu verstehen, dass diese Aufweichung bzw. Dekonstruktion nicht die totale Verneinung oder Zerstörung von bereits etablierten Subjektkonzepten nach sich ziehe. Dekonstruktion meine für sie also eine Infragestellung des Normierten mit dem Ziel, auch das Nicht-Normierte in den Bereich des Autorisierten zu überführen und nicht, das Normierte zu annullieren. Genau in diesem Hinzugesellen des bisher Tabuisierten, Illegitimen und „Schrägen“ zum gesellschaftlich Sanktionierten manifestiert sich ja der offene und pluralistische Charakter von Butlers projizierter Wunschgesellschaft. Das bei Butler wirkende Erbe der postmodernen Dekonstruktion äußert sich also als eine Politik des sowohl-als-auch.

Das Dorn im Auge der anti-postmodernistisch auftretenden Feministinnen, Zink einbegriffen, ist die Möglichkeit, dass Dekonstruktion als Basis gesellschaftspolitischen und, darauf aufbauend, literarischen Denkens die konventionellen Subjekt- und Geschlechtervorstellungen restauriert. Hier beginnt die eigentliche Kollision zwischen Feminismus und Postmoderne. Denn, während Butler für ein Nebeneinander verschiedenster Subjektkonzeptionen offen ist, gilt Feministinnen wie Zink jede Bewahrung des Etablierten als reaktionär und regressiv. Zink gesellt sich hier explizit zu den feministischen Theoretikerinnen wie Nancy Frazer, die in den postmodernen Implikationen von Butlers Theorie die Gefahr sichten, potentiell auch „schlechte (repressive, reaktionäre) Umdeutungen“<sup>249</sup> des Subjekts zu produzieren. Wie die Lösung des Konflikts auf dem Felde gesellschaftspolitischer Debatten aussehen könnte, fällt ausserhalb des Rahmens der vorliegenden Arbeit. (Zu vermerken wäre lediglich, dass es sich um gegensätzliche

247 Ebd.

248 Judith Butler. Der Streit um Differenz. Der Feminismus und die Frage der "Postmoderne". In: Benhabib/Butler/Cornell/Fraser, S. 48. Hier zitiert nach: Ebd., S. 48.

249 Nancy Frazer: Falsche Gegensätze. In: Benhabib/Butler/Cornell/Fraser, S. 71. Hier zitiert nach: Ebd.

axiomatische Postulate handelt, die sich kaum aufeinander abstimmen lassen.) Im Falle des Literarischen und, noch genauer, des *Chasarischen Wörterbuchs*, erweist sich, wie zu sehen sein wird, die Anwendung binärer Kategorien der „Progressivität“ und des „Konservativismus“ als durchaus problematisch.

Zink tritt also mit ihrer feministischen Ausgangsposition an das *Chasarische Wörterbuch* mit klar definierten Ansprüchen an einen wertvollen literarischen Text heran – dieser müsse die totale Subversion des Geschlechterdualismus und die darauf basierenden Machtverhältnisse zum Ziel haben. Eine Kuriosität ihrer Darlegung (die eventuell auf ein ungenaues Lesen zurückzuführen ist) besteht darin, dass sie die theoretischen Voraussetzungen bzw. „Richtlinien“ für einen „progressiven“ literarischen Text alle schon bei Judith Butler formuliert findet und diese auch zur Grundlage ihrer Analyse macht:

Um eine Aufweichung des männlich-weiblichen Zwangsystems erwirken zu können, müssen [...] – nach Butler – die *Systemränder, das heißt die Randexistenzen und üblicherweise verschwiegenen Außenseiter* in den Blick rücken. Verworfenen, asexuellen oder geschlechtlich konfuse Wesen, die den ‚normalen‘ Frauen und Männern dienen, damit sich letztere *als normal* und *die Heterosexualität als Norm* etablieren können, sollen im Rahmen der Wiederholung von ihrer Randstellung befreit und als Basis des Gewöhnlichen gezeigt werden. Daneben sind den systeminternen Beziehungen keine Grenzen gesetzt. Schon ein Bestand von nur zwei Geschlechtern gestattet immerhin drei Kombinationsmöglichkeiten (Hervorhebung Zink).<sup>250</sup>

Während Pavić mit außergewöhnlichem Einfallsreichtum Randexistenzen zeichne, reduziere er die „systeminternen Kombinationen“ auf das heterosexuelle Modell: „Das ‚*Chasarische Wörterbuch*‘ kennt kuriose Geschlechtlichkeiten, skurrile Einzelexemplare und sprachliche Abweichungen [...], nicht aber die Homosexualität.“<sup>251</sup>

Die geschlechtliche Markierung des *Chasarischen Wörterbuchs* in Form der männlichen und weiblichen Romanversion ist aus feministischer Perspektive natürlich hochinteressant, da sich durch diesen poetischen Kunstgriff potentiell relevante Thesen zur Frauenproblematik und zum Genderproblem formulieren lassen. Zink zufolge nutzt Pavić diese Möglichkeiten aber nicht zugunsten der feministischen Anliegen aus.

Das Hauptproblem scheint von Zinks feministischem Standpunkt aus die Fokalisierung des Erzählten zu sein. Für sie ist Pavić als Autor der im Roman vorgestellten Welt auch der Befürworter einer klaren heterosexuellen Definierung dieser Welt. Die Vorstellung der geschlechtlich verschiedenen Buchvarianten werde zwar im Text einer Frau, Dorota Schulz, überantwortet, doch könne dieser poetische Gestus nicht über die Gewissheit hinwegtäuschen, dass der Schriftsteller Pavić die wahre Instanz der Begründung des heterosexuellen Weltbildes ist: „Er, der Autor mit dem männlichen Namen Milorad und seinem männlichen Alter Ego im Text, klassifiziert die Reflexionen Dorotas [...] als männlich beziehungsweise weiblich.“<sup>252</sup> In das feministische Denkschema wo männliche

250 Ebd., S. 54.

251 Ebd.

252 Ebd., S. 53.

Dominanz, gesellschaftliche Macht und Heterosexualität wechselwirkend einhergehen, bezieht Zink schnell noch die metaphysische Instanz Gottes als Vergleichsgröße an, um das männlich konnotierte schöpferische Prinzip hier wie dort zu dekonstruieren: „In letzter Instanz ist also ein Mann, ähnlich dem lieben Gott, Schöpfer der heterosexuellen Welt.“<sup>253</sup> Zink setzt sich also zunächst kurzerhand über den Unterschied zwischen der biographischen Person des Schriftstellers und der Erzählinstanz des *Chasarischen Wörterbuchs* hinweg, was vom ästhetischen Standpunkt her natürlich mehr als problematisch ist, zumal die Autorin die vorgenommene Nivellierung nicht näher begründet. Eine solche Begründung erscheint von ideologischen Positionen des Feminismus offenbar als unnötig. Welche Folgen das für die Wahrnehmung von literarischen Werken haben kann, lässt sich hier nur in Umrissen beschreiben. Am verheerendsten für die Interpretation von Literatur ist bei einem solchen Zugang, dass jeder beliebige Erzählerkommentar oder jedes beliebige Urteil jeder einzelnen literarischen Figur (sei es die Erzählung im erster oder dritter Person) als direkte Stellungnahme des biographischen Autors (fehl)gedeutet werden kann. Selbstverständlich muss die Person des biographischen Schriftstellers bei hermeneutischen Überlegungen nicht völlig ausgeblendet werden. Doch vor allem bei Werken, die wie das *Chasarische Wörterbuch* Autorschaft als solche explizit und implizit thematisieren, ist höchste Vorsicht geboten. Explizit problematisiert wird Autorschaft durch die Postulierung des fiktiven Herausgebers der Erstausgabe des Romans, Joannes Daubmannus, sowie durch die zahlreichen anderen an der Zusammenstellung der Quellen zu den Chasaren interessierten Figuren. Implizit wird Autorschaft bei Pavić auf noch subtilere Weise behandelt. Einerseits erfährt man vom fiktiven Herausgeber, der eigentlichen – außerhalb der drei Wörterbücher stehenden – Erzählinstanz des Romans von der Möglichkeit eines „versteckten Romansinns“, was sicherlich sehr deutlich in Richtung des biographischen Autors weist, denn nur ein solcher kennt den geheimen Sinn des von ihm geschaffenen Werks. Andererseits ist die Zersplitterung in fragmentarische und widersprüchliche Kleinheiten dessen, was die Erzählinstanz als „geheime Arbeit“ des biographischen Autors preisgibt, so groß, dass eine mehr als deutliche Schwächung der Autorrolle nicht zu übersehen ist. Mit anderen Worten wird jene Wahrheit, die der biographische Autor über die von ihm geschaffene chasarische Welt übermitteln möchte, einer so extremen Dekonstruktion preisgegeben, dass von einer auktorialen Dominanz – geschweige denn einer gottähnlichen – nicht die Rede sein kann.

Darüber hinaus entbehrt die von Zink gezogene Analogie zwischen Pavić und Gott nicht einer gewissen Banalität. Der Schriftsteller Pavić wird allein aufgrund seines männlichen Geschlechts mit Gott dem Schöpfer gleichgesetzt, in einer Weise, die sowohl den Schriftsteller als auch Gott in das Schema männlicher Dominanz und Machtausübung drängt. Aus dieser rigiden Perspektive heraus ist jeder die Mann-Frau-Problematik aufgreifende Autor bereits aufgrund seiner geschlechtlichen Natur dem möglichen Parallelismus mit dem autoritären Gott des Alten Testaments ausgeliefert, einem Parallelismus der a priori negativ konnotiert ist, da Gott offenbar als Urschöpfer der „heterosexuellen Matrix“ gilt. Somit wird der männliche Autor schon seines naturgegebenen Geschlechts wegen

von vornherein in seiner Schaffensweise eingeschränkt – will er dem Vorwurf des „gottgleichen“, autoritären männlichen Habitus entgehen, muss er ein besonderes ästhetisches Interesse für die umfassende Auflösung all jener Verhältnisse zwischen Mann und Frau zeigen, die diesen Dualismus in irgendeiner Weise aufrechterhalten. Eine solche Einschränkung erscheint vom ideologischen Standpunkt des Feminismus (à la Zink) gerechtfertigt, vom feminismusunabhängigen ästhetischen Blickpunkt ist sie aber keinesfalls nachvollziehbar.

Wie streng der Mann-Frau-Dualismus von Zink inspiziert wird, zeigt sich am diesbezüglichen Fazit der Autorin: der an sich interessante Kunstgriff der geschlechtlichen Attribuierung von Romanversionen werde feministischen Anforderungen nicht gerecht, obwohl Pavić die Thematik mit einer großen Portion Ironie ausstatte: sowohl die Parallelisierung der männlichen und göttlichen Schöpferkraft als auch die scharfe Trennung der Geschlechter werden karikierend gebrochen. Denn, mit der vielversprechenden Einteilung in eine männliche und eine weibliche Buchvariante nehme Pavić den Leser eigentlich auf den Arm – der Unterschied reduziere sich auf einen einzigen Absatz. Durch die unbedeutend geringe Differenz werden im selben Zug der Geschlechterdualismus und die vermeintliche schöpferische Ebenbürtigkeit des Autors mit Gott ironisch relativisiert. Die schöpferische Potenz, die sich sowohl im biblischen Schöpfungsmythos über Adam und Eva als auch im Schaffensakt des Künstlers manifestiert und ein duales Weltbild hervorbringt, gebe Pavić dem Spott preis: „Gott-der-Autor kündigt zwei verschiedene, geschlechtlich markierte Werke an, bringt aber nur winzige Gegensätze zustande. Lächerlicher hätte man die ‚Geschichte mit der Rippe‘ kaum machen können.“<sup>254</sup> Doch Zink stößt sich an der bloßen Tatsache, dass der Dualismus samt der noch so kleinen Differenz zwischen der männlichen und weiblichen Version dennoch erhalten bleibt. Die Erfindung des geschlechtsspezifischen Buches erweise sich somit als ein karikierend-wiederholendes Verfahren, also eines, das den Geschlechterdualismus zwar ironisch unterhöhlt aber auch von neuem bestätigt. Die Normierung – so der implizite Vowurf – bleibt dadurch erhalten.

Andererseits setze Pavić alles daran, die im *Chasarischen Wörterbuch* präsente heterosexuelle Normierung auszuhöhlen. Besonders meisterhaft geschehe das durch die Ausweitung der Attribute des Männlichen und Weiblichen auf eine beliebige Anzahl von Erscheinungen. „Damit“, so die Autorin, „expandiert die Geschlechtlichkeit in Bereiche, in denen sie sinnlos erscheint“.<sup>255</sup> Im Roman seien Bücher, Winde, Farben, Wochentage, Substantive, Verben, Konsonanten und Zahlen geschlechtlich gekennzeichnet; ebenso Augen und Daumen, Köper und Blut, der Tod und vieles mehr. Indem sie auf so zahlreiche und heterogene Phänomene ausgedehnt werde, erscheine die Zuordnung von Geschlechtlichkeit willkürlich und somit sinnlos.

Äußerst beeindruckt und nicht minder verwirrt zeigt sich Zink von jenem poetischen Manöver, das „den Sinn des Geschlechtlichen überhaupt“<sup>256</sup> infrage stelle. So werden im *Chasarischen Wörterbuch* traditionelle Konnotationen eines Geschlechts mit bestimmten Attributen sowohl sanktioniert als auch negiert. Beispielhaft zeige sich dies am Umgang mit den Gegensatzpaaren rechts-links und männlich-weiblich. Ausgehend von der dominanten Verknüpfung des Männlichen

254 Ebd.

255 Ebd., S. 54.

256 Ebd., S. 55.

mit „rechts“ und Weiblichen mit „links“ und dem in den meisten europäischen Sprachen implizit vorhandenen Zusammenfall von Männlichkeit und Recht, schaffe Pavić ein so variantenreiches Netz von Verbindungen, dass am Ende eine verlässliche Zuordnung – etwa die Identifizierung des Männlichen mit Rechts – keinesfalls mehr möglich sei: „Im ‚Chasarischen Wörterbuch‘ werden rechte Männer von rechten Frauen, linke Frauen von linken Männern abgelöst, aber wir finden auch die altbekannten Typen vor: recht(schaffen)e Kerle und falsche (linke) Weiber.“<sup>257</sup> Wie auch anderswo bei Pavić, gehen hier also Normbestätigung und Normzerstörung eine paradox scheinende Symbiose ein. Die Parallele zum karikierend-bestätigenden Verfahren, das im Spiel mit der Geschlechtszuweisung der Buchversionen zum Ausdruck kommt, liegt auf der Hand. Hat die Autorin die Gleichzeitigkeit von Normverletzung und Normverifizierung zunächst als suspekt erklärt, scheint sie diesmal in ambivalenten Gefühlen gefangen: „So sehen wir uns einer seltsamen Mischung aus Negation und Affirmation gegenüber, die sowohl stört als auch mitreißt und berauscht.“<sup>258</sup> Mit einem kurzen Seitenblick zur Diskursanalyse lässt sich also feststellen: das, was Zink als Mangel bei der Gestaltung der Geschlechterthematik im *Chasarischen Wörterbuch* erkennt, übt gleichzeitig eine kleine Faszination auf die Autorin aus – die permanente, unentwirrbare Koexistenz von Ordnung und Unordnung, Regel und Regelverletzung, Norm und Normwidrigkeit.

Zink findet im *Chasarischen Wörterbuch* aber auch zahlreiche Beispiele für „reine“ Normverletzung vor. Eine bewundernswürdige Auflösung akzeptierter Geschlechtsidentitäten und Verhaltenscodes gelinge Pavić durch die umfassende Belegung des Verruchten, Verbotenen und Diffusen. So finden sich unter seinen Figuren Geschlechtswechsler, ihres Geschlechts Beraubte und männlich-weibliche Kompositionen. Signifikant hierfür sei u.a. die Episode, in der der islamische Teufel Iblis Prinzessin Ateh ihr Geschlecht raubt. Ateh entflieht dorthin nach dem Entschluss des christlichen und jüdischen Teilnehmers an der Chasarischen Polemik, sie den unterirdischen Mächten des jüdischen Belial und des christlichen Satan auszuliefern. Unfähig, den Beschluss der zwei anderen Höllen gänzlich rückgängig zu machen, raubt ihr Iblis das Geschlecht, sowie das Gedächtnis an ihre Sprache und ihre Gedichte (außer an ein einziges Wort, „Ku“) und schenkt ihr im Gegenzug ewiges Leben. Zink zufolge zersprengt die Dramaturgie vom Geschlechtsraub die gängigen Arten des Geschlechtsbewusstseins:

Durch die ungewöhnliche These vom Raub eines weiblichen Geschlechts scheint Pavić seinerseits die Normalitäten umkremeln zu wollen. Er öffnet damit den Blick für Möglichkeiten, die im Normalen versteckt bleiben. Offenbar *haben* Frauen – ähnlich der Chasarenprinzessin – ein Geschlecht, das sich sogar rauben lässt, obwohl seine Lokalisierung, vor allem die Identifikation mit einem sichtbaren Körperteil, Schwierigkeiten bereitet. Nach dem Raub fehlt Ateh – äußerlich gesehen – nichts. Aus dieser Optik stellen Frauen zumindest keine Projektionsfläche für diejenigen dar, die *etwas* – Sichtbares – haben (Hervorhebung Zink).<sup>259</sup>

257 Ebd.

258 Ebd.

259 Ebd., S. 57.

Mit diesem Kunstgriff entautomatisiere Pavić effektiv die Vorstellung, wonach als Inkarnation des Geschlechts das männliche Geschlechtsorgan angenommen wird.

An der Konstellation der Doppelgängerfiguren, die die Kategorie der Geschlechtswechsler begründen, werde die Destabilisierung der Subjektidentität offenbar. Männliche Romangestalten reinkarnieren sich in weiblichen und umgekehrt, wie im Falle der jüdischen Teufelin Evrosinija Lukarević aus der Barockschicht des Romans, die sich in den vierjährigen Knaben Manuil van der Spaak aus dem 20. Jahrhundert verwandelt. Darüber hinaus bleibe die exakte Art und Weise ihrer identitätsmäßigen Verbindung ungewiss, was die Subjektidentität als solche in Wanken bringe:

Durch solche Motiv-Wiederholungen bietet Pavić zwar *Identifikationsmöglichkeiten* an, er verweigert aber *Identitäten*. Ob Evrosinija und Manuil nun ähnlich, gleich oder gar dieselben seien, darf und muss offen bleiben. Doppelgänger sind erkennbar, Subjekte dagegen nicht. Anders formuliert: Die zerstäubten Subjekte [...] binden sich an kein bestimmtes Geschlecht.<sup>260</sup>

Zu den aufgezählten normbrechenden Figuren gesellen sich u. a. noch die „Kompositionen“ (der „falsche“ Kagan, der sich als Imitation des wahren aus einem weiblichen Kopf und einem männlichen Unterleib zusammensetzt), wie auch die von Zink als „diffus“ markierten Gestalten, darunter die Gottesmutter Maria, die mit einem Mann verglichen werde, und Adam Kadmon bzw. Adam Ruhani als androgynes Wesen, das sowohl Frau als auch Mann sei.

Doch sämtliche von Pavić vorgelegten Verfahren der ironisch-parodistischen Brechung werden Zinks feministischem Ideal totaler Subversion im Bereich des Geschlechtlichen nicht gerecht. Die große Schwäche des Buches, wie schon erwähnt: das Ausklammern der Homosexualität. Karikatural unterminiert werde im *Chasarischen Wörterbuch* der geschlechtlich bestimmte Körper, nicht aber das heterosexuelle Verhalten. Mit größter Beharrlichkeit klammere sich Pavić an den Dualismus Mann-Frau, der sich allen normbrechenden Manövern zum Trotz, ja sogar innerhalb dieser Manöver als der einzig akzeptable sexuelle Modus behaupte. Folglich wird das Werk von der Autorin mit dem Etikett des Konservatismus versehen:

Alle Konfusionen enthalten und reproduzieren den Dualismus, auf männlichen Unterleibern sitzen weibliche Köpfe, weibliche Wesen werden als männliche wiedergeboren, Buchstaben, Winde, Bärte sind entweder männlich oder weiblich. [...] Hierin dürfte die eigentliche, letztlich konservative Normierung des „Chasarischen Wörterbuches“ zu suchen sein. Denn Pavić macht um die Homosexualität einen Bogen.<sup>261</sup>

Die Ausgrenzung der Homosexualität ist letztlich auch der Grund für ein negatives Gesamturteil des Romans. Für Zink ist dies Beweis genug, dass die chasarische Welt als Ganzes von einem reaktionären, normbewahrenden, das

260 Ebd., S. 58.

261 Ebd., S. 60.



Andere und den Anderen letztlich ausgrenzenden Weltbild bestimmt wird. Was dann doch etwas überraschen mag, ist das daraus folgende resolute Schlussurteil der Autorin, in dem die an anderer Stelle gelobten dekonstruierenden Kunstgriffe restlos abqualifiziert werden: Sämtliche Bemühungen Pavićs um die Aufweichung der normierten Geschlechtsmarkierungen sowie um die Belebung der Randexistenzen, des geschlechtlich Bizarren, Schrägen und Verworfenen dienen dem Schriftsteller nur als grandioses und hinterhältiges Täuschungsmanöver mithilfe dessen die heterosexuelle Welt in ihrer Dominanz bestätigt werden soll. Alles klingt nach einer heterosexuellen Verschwörung des Schriftstellers gegen die eigene literarische Welt: „Pavićs Chasaren bestätigen, aller sexuellen Eskapaden zum Trotz, ja sogar durch diese Eskapaden, die ein Ablenkungsmanöver großen Maßstabs und großer Klasse darstellen, unsere ‚normale‘, ‚richtige‘ und als richtig verstandene Welt.“

Andrea Zink betrachtet das *Chasarische Wörterbuch* innerhalb des äußerst beschränkten, auf ideologischen Positionen des Feminismus basierenden, literaturkritischen Rahmens. Es geht der Autorin sehr präzise darum, nachzuweisen, ob Pavićs Roman „[e]ine feministische Kritik, verstanden als Kritik am Geschlechterdualismus und den damit verbundenen Machtverhältnissen“<sup>262</sup> unterstützt oder nicht. Das Urteil fällt negativ aus, doch als wesentlich interessanter erweisen sich die Auswirkungen der allzu eng formulierten Kriterien auf die literaturkritische Analyse und Urteilsgebung. Die Konzentration der Autorin auf die Repräsentation der Geschlechtssbilder- und verhältnisse bei der Darstellung von Subjektidentität im Roman resultiert einerseits in einer wesentlich tiefgründigeren und konkreteren hermeneutischen Auseinandersetzung mit ausgewählten Textstellen als das bei den meisten anderen Beiträgen der Fall ist. Andererseits erweist sich das rigorose literaturkritische Urteilskriterium nach der Formel „Unterstützung der feministischen Positionen oder nicht“ mehr als problematisch.

Die bei Zink vorhandene Bewertung der Literatur ausgehend von den ideologisch-politischen Positionen des Feminismus bringt eine rigorose präskriptiv-normierende Literaturauffassung hervor. Die literaturkritische Optik wird durch diese Präskriptionsmechanismen auf ein sehr enges Feld ideologischer Inspizierung verkürzt, auf ein Feld das zu klein ist, um den literarischen Text in seiner Nicht-Reduzierbarkeit auf das Ideologische zu erfassen.

Feministische Kritik wie sie Zink oben zitierend zusammenfasst, versteht sich als Projektion bzw. Übertragung politischer Anliegen des Feminismus auf die Literaturanalyse. Im Bereich des Gesellschaftlichen setzt der so verstandene Feminismus durch den Kampf gegen die geltenden Normen männlicher Dominanz neue Normen fest. Das Ziel ist nicht weniger als die allumfassende, totale Subversion der „heterosexuellen Matrix“ – ein ultimatives Bestreben, das in seiner Radikalität selbst deutliche Züge des Normativen trägt. Dieselben Richtlinien gelten daher auch für die Literatur: vom „progressiven“ und damit literarisch wertvollen Text wird die radikale Unterwanderung geltender gesellschaftlicher Normen erwartet. Insofern setzt diese Art feministischer Kritik rigide normierende Reglementierungen fest, die dem literarischen Werk in seiner

---

262 Ebd., S. 62.

ästhetischen Polyvalenz nicht gerecht werden können. Die so verstandene Kritik zeigt keine Toleranz für einen freien, kreativen Umgang mit dem gesellschaftlich Autorisierten und weist der literarischen Imagination von vornherein einen fixen normativen Rahmen zu, der in der totalen Subversion jedes (im Bereich der Geschlechteridentität) gesellschaftlich noch immer als Normalität anerkannten Verhaltens besteht. Künstlerische Kreativität wird ideologisch rigide normiert.

Der präskriptive Charakter solcher Literaturkritik hat zur Folge, dass die Gegenstände ihrer Analyse weitgehend kontextlos betrachtet werden, ohne ihre (zumindest mögliche) Relation zum Gesamtzusammenhang des literarischen Werks in Betracht zu ziehen. Hätte Zink eine solche Relation erwogen, wäre sie womöglich zum Schluss gekommen, dass sich Pavičs Behandlung der Geschlechterthematik der umfassenderen „Poetik der Paralogie“ des *Chasarischen Wörterbuchs* entspricht. Auf vielen Ebenen des Romans manifestiert sich eine polare Koexistenz der Oppositionen, das gesamte Werk tendiert zu einem polaren Spannungsverhältnis zwischen Chaos und Ordnung, dem Gewohnten und Ungewohnten, dem Offenen und Geschlossenen. Wie Zinks Analyse selbst zeigt, existiert auch im Bereich des Geschlechtlichen das Gewohnte und Geregelte Seite an Seite mit dem Schrägen und Verrufenen. Der Geschlechterdualismus als Norm lässt sich daher durchaus als der die Paralogie am Leben erhaltende Gegenpol zu jenen Identitätszeichnungen affassen, die als Un-Norm oder Anti-Norm erkannt werden.

Darüber hinaus fehlt es Zinks These, die facettenreich inszenierte Zerstörung des geschlechtlich definierten Körpers sei nur ein versteckt-hinterlistiges Manöver zur Inthronisierung oder Wahrung des heterosexuellen Weltbilds an jeglicher Fundierung jenseits der willkürlichen Statements der Autorin. Auf Basis der Argumente, die jeder ästhetischen Grundlage entbehren, gelingt es ihr nicht, den Leser von Pavičs angeblicher literarischer Perfidie zu überzeugen.

Zink kann folglich auch ihre Hauptthese nicht beweisen, wonach es gerade der postmoderne Charakter des Literaturwerks (und der *condition postmoderne* im Allgemeinen) ist, der über den Umweg der Subjektdezentrierung das Festhalten am Normierten ermöglicht und damit ein konservatives Subjektbild errichtet. Die plausible Möglichkeit, dass nicht die Postmoderne überholt geglaubte Subjektentwürfe hervorbringt, sondern dass es sich beim *Chasarischen Wörterbuch* um einen Grenzfall zwischen (spät)moderner und postmoderner Poetik handelt, wird nicht in Erwägung gezogen. Dies kann vermutlich auch nicht in Erwägung gezogen werden, da poetologisch-ästhetische Argumente hinter den ideologischen weichen. Fazit bleibt, dass die kritischen Wertungen des Feminismus, so sehr sie auch gegen das Dualismusedenken und gegen die Prävalenz binärer Oppositionen ankämpfen, selbst im Denken innerhalb binärer Kategorien des „Progressiven“ und „Konservativen“ gefangen bleiben.

Letztendlich geht es Zink also darum, den genauen Grad der Übereinstimmung des analysierten Textes mit ideologischen Positionen und gesellschaftspolitischen Interessen des Feminismus abzumessen. Wie jede literaturkritische Praxis, die auf stark reglementierenden Kriterien beruht, gestaltet sich auch diese Analyse des *Chasarischen Wörterbuchs* schließlich als ein ideologischer Kontrollgang, welcher, allein schon aufgrund seines überwachenden Gestus, das produzieren will, wogegen er vehement ankämpft – eine Form der Machtausübung.

Alle in dieser Arbeit angedeuteten interpretativen Mängel sind jedoch

weit weniger relevant als die Tatsache, dass der Name Milorad Pavić – wenn auch nur vereinzelt – innerhalb der deutschsprachigen Literaturkritik wieder ausgesprochen wird. Gegenwärtig sieht es so aus, dass Pavić, sollte er im breiteren literarischen Bewusstsein des deutschen Sprachraums anwesend bleiben, vor allem als der Autor des *Chasarischen Wörterbuchs* geschätzt und neuinterpretiert werden wird. Was sicherlich nicht das schlechteste aller möglichen Szenarien darstellt – weder für Pavić und noch weniger für das *Chasarische Wörterbuch*.

### Bibliographie:

- Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell u. Nancy Fraser: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1993.
- Harenberg Literatur-Lexikon. Dortmund: Harenberg 1997.
- Jauß, Hans Robert: Das Religionsgespräch oder: The last things before the last. In: Poetik und Hermeneutik – Das Ende: Figuren einer Denkform. München 1996, S. 388-396.
- Leitner, Andreas: Milorad Pavićs Roman „Das Chasarische Wörterbuch“. Eine poetische Signatur gegenwärtiger Bewußtseinsformen. Klagenfurt: Verlag Carinthia 1991.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Über die Entstehung der geoffenbarten Religion. In: Ders.: Sämtliche Schriften, siebzehnter Theil. Berlin 1973.
- Pavić, Milorad: Das Chasarische Wörterbuch. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991.
- Schmitz-Emans, Monika: Von der Ringparabel zur Buchparabel. Milorad Pavics *Chasarisches Wörterbuch (Hazarski rečnik)* als poetologische Reflexion über geteilte Wahrheiten. In: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Transkulturelle Rezeption und Konstruktion. Festschrift für Adrian Hsia. Heidelberg: Synchron 2004. S. 187–204.
- Zink, Andrea: Milorad Pavićs ‚Chasarisches Wörterbuch‘: postmodern und klassisch männlich. In: L’Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft. Jahrgang 16 (2005), Heft 1, Übergänge. Ost-West-Feminismen. S. 48–62.

Милица Мустур

### Резиме

#### ПОВРАТАК ОТПИСАНОМ –

нова читања *Хазарског речника* из угла немачке науке о књижевности

У раду се разматра постепени повратак Милорада Павића у књижевну свест немачког говорног простора на примеру два прилога академске критике о *Хазарском речнику* који су објављени у првој деценији овог века.

Превођење *Хазарског речника* на немачки језик обезбедило је Павићу у Аустрији, Немачкој и Швајцарској статус култног писца и отворило интересовање за дела која ће уследити након овог романа. После изузетно позитивних квалификација дневне критике, *Хазарски речник* постаје и повлашћени предмет академског

проучавања Павићеве прозе. У својим највишим дOMETИМА универзитетска критика бележи изузетност *Речника* као књижевне рефлексИје најсИгНИФИКАНТНИЈИХ и најУРГЕНТНИЈИХ феноМЕНА савремености. Ханс Роберт Јаус тумачи роман као Павићев етички ангажман у виду наратива о верској толеранцији, који одступа од конвенционалног – лесинговског – третирања наречене тематике, али конституише један вид имплицитног неопросветитељског посредовања међу конфликтом захваћених религијских група. Андреас Лајтнер открива актуелност *Хазарског речника* мимо етичког ангажмана; она се манифестује као књижевна транспозиција владајућих облика свести која Павићев роман издиже у ранг епистемолошке метафоре савременог доба. У већем делу студија о *Речнику* покреће се, али до краја не решава и питање удела постмодернистичког сензибилитета у формирању поетичких упоришта Павићеве прозе.

Овај плодан почетни сусрет са Павићем нагло је прекинут средином деведесетих година када немачка дневна критика под директним притиском медијског анатемисања српске стране у југословенском грађанском рату стигматизује Павића као политичког и књижевног промотера српског национализма.

После скоро целе деценије ћутања о Павићу, глас о њему поново стиже из академске критике, која је и даље усредсређена искључиво на *Хазарски речник*. Нови прилози откривају одређен упечатљив континуитет са преокупацијама критике „првог таласа“. *Речнику* се поново потврђује висок степен актуелности и релевантности у контексту савремених, овога пута културолошких, феномена, чак и када се „реакција“ романа на ове феномене не квалификује као одговарајућа. Истовремено, формулисање постмодернистичког *Weltanschauung*-а и његове позиције у роману испоставља се као веома проблематично.

Моника Шмиц-Еманс се надовезује на Јаусову анализу лесинговске тематике међукофесионалног посредовања у *Хазарском речнику*, али – насупрот Јаусу – Павићев приступ назначеној проблематици тумачи као ултимативно песимистичну визију, која је уједно и дијагноза савременог културолошког тренутка. *Хазарски речник* сведочи немогућност разрешења културних конфликта и као такав маркира у потпуности другачију друштвену реалност од оних у којима су се формирала дела са чијим преокупацијама је *Речник* повезан симболичким потенцијалом „Параболе о прстену“, попут Бокачовог *Декамерона* и Лесинговог *Натана мудрог*. Истовремено је овакав Павићев третман заваћених културолошких позиција и знак измењеног статуса књижевности чија је улога минимализована на дијагностиковање апорија, уместо на посредовање међу њима. При томе, ауторка упада у противречности при покушају да повуче демаркациону линију између постмодерног и политичког у *Хазарском речнику*. Роман, сматра Шмиц-Еманс, обилује поступцима разградње универзалног и целосног, типичних за постмодернистичке поетичке преференције, али и јасним политичким профилем који упозорава на драматичан тренутак немогућности истинске међукултурне комуникације. Међутим, испоставља се да управо из (по ауторки борхесијанских) приповедних стратегија попут дисоцијације истине у интерпретативне низове, поступака несамерљивости, као и мета- и мултиинтерпретативности извире Павићев песимистички одговор на питање културних конфликта, који се својим радикалним скептицизмом еманципује од Лесинговог оптимистичког просветитељског модела толеранције.

Андреа Цинк даје анализу *Хазарског речника* са позиција феминистичке критике уско схваћене као „критике полног дуализма и са њим повезаних механизма

моћи“. Полемишући на паралелном колосеку са феминистичким ставовима Џудит Батлер, којој пребацује теоријско флертовање са постмодернизмом, Цинк на примеру Павића жели да докаже да постмодернизам под велом деконструкције стабилног субјекта *кријумчари* „конзервативне“, „регресивне“ идентитетске моделе. Тако ауторка у *Хазарском речнику* открива изражену дестабилизацију полно дефинисаног тела путем Павићевог оживљавања целог низа неконвенционалних и неауторизованих видова полног *битисања*. Међутим, у свему томе види само маневар вештог забашуривања конзервативног језгра Павићевог романа, који, без обзира на присуство полних аберација, опстаје на дуализму мушкарац – жена као нормиране и конзервативне, хетеросексуалне, слике света. Цинк не успева да докаже нити нужну међузависност „прогресивних“ и „регресивних“ полних идентитета у Павићевом делу, нити тајно конзервативно деловање постмодернистичког текста. Уска визура идеолошких позиција феминистичке критике из које сагледава *Хазарски речник* одводи и саму критичарку до ригидних нормативно-прескриптивних критеријума при оцени књижевног дела, које су адекватне политичком активизму, али не и књижевности. Као и свака критичка пракса која почива на ригорозним регулаторним мерама и ова интерпретација *Речника* испоставља се великим делом као идеолошка инспекција која својим надзорничким гестом жели да успостави оно против чега жустро устаје – један вид доминације и моћи.

Међутим, интерпретацијски недостаци мање су важни од околности да се име Милорада Павића – иако, додуше, још доста тихо – поново изговара у круговима немачке академске и часописне критике. Како ствари тренутно стоје, изгледа да ће Павић, ако и даље остане присутан у књижевној свести поменутих земаља, бити значајан, упамћен и тумачен, пре свега као писац *Хазарског речника*. Што, свакако, није најмање правичан од свих могућих сценарија, ни за Павића, а камоли за *Хазарски речник*.

\*

**Милица Мустур**, рођена 1980. у Београду. Дипломирала на Катедри за компаративну књижевност Филолошког факултета Универзитета у Бечу, где тренутно израђује докторску дисертацију на тему *Критичка рецепција Милорада Павића на немачком говорном подручју*. Пише студије и огледе о савременој српској и руској прози. Објављена књига: *Поетика самилости Венедикта Јерофејева*, 2012.

Јелена Калајдија (Пакрац – Нови Сад)

## ПАВИЋЕВ ПОЕТИЧКИ ПОМЕРАЈ: ПРИЛОГ ЗА ИЗУЧАВАЊЕ ГРАДА-ТЕКСТА НА ПРИМЕРУ ПАВИЋЕВЕ „ВЕЧЕРЕ У ‘КРЧМИ КОД ЗНАКА ПИТАЊА’“

Павићева „Вечера у крчми ‘Код знака питања’“ показује изванредан пример како град-Текст конструисан по принципу центрифугалне силе може да оствари полисне вредности, упркос томе што је, као последица постмодерних струјања, управо град-Текст често схватан као нечитљив и рапршен и врло близак Владушићевој идеји Мегалополиса.

Кључне речи: град-Текст, урбофилија, центрираност, Павић, поетика *помераја*, књижевни град, књижевна слика града

Пошавши од Јерковљеве тврдње да је Павићев опус „највредније достигнуће урбопоетике”<sup>263</sup> управо у том опусу треба тражити одговор на питање града у постмодерни. Његов аутопоетички текст „Вечера у ‘Крчми код знака питања’”, у коме се „из сна може изаћи само у причу”, али (судећи управо по овој причи!) и из приче се може изаћи само у причу, односно – у Књижевност! И ући у њу, дакако...”<sup>264</sup> можда најбоље може да проговори на ову тему.

Сусрет је индикатор града, као места на коме се овај може одиграти. Сусрет је оно што за последицу има дијалог. Тај дијалог је увек у пољу града везан за различитости и смисао сусрета онда игра на оној фреквенцији коју Јерков на једном месту везује за изворни однос према истини човековог опстанка. Опстанак као потреба за преживљавањем и искупљивањем звучи много ближа неком руралном или дивљем миљеу но што је град, али ако читамо у контексту преживљавања и искупљивања књижевности и културе онда ће тај сусрет морати да пронађе начина да се закљони на сигурно пред претњом Лехановог *urban vortex*-а. То склониште треба да буде симболички центрирано и треба да фигурира као магнетно средиште које ће дијалогом дисквалификовати оно што га примарно угрожава, а то је урбано у контексту Владушићевих налаза или негативно одређење урбофилије ако се налазимо у Јерковљевим читањима града. Једноставније речено – очувати идеју полиса од мутогеног Мегалополиса.

Сусрет у Павићевој причи одиграва се на историјски и културолошки важном месту не само за Београд, већ својим симболичким својствима и за читав српски културни миље. У крчми „Код знака питања” почесто седе многи јунаци који се докопају *књижевног* Београда. Осим Павића, у том смислу не смемо заборавити Воју Чолановића. У овој причи она је место

263 Јерков, Александар, „Културна поетика и урбана имагинација”, у: Павић, Милорад, *Запис на коњском ћебету, нове београдске приче*, Драганић, Београд, 1994, стр. 279.

264 Дамјанов, Сава, *Вртови нестварног*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 344.

сусрета Божа Вукадиновића, Зорана Мишића, Владе Урошевића и Милорада Павића и пада у „дан када смо ми живи пунили године мртвима”<sup>265</sup>. Већ овом чињеницом указује се Павићев препознатљив поетички потез *помераја*<sup>266</sup>. Увек на ивици инверзије, Павићев свет ипак увек остаје на нивоу *смицања* једног чиниоца за ред изнад или испод или накосо, но без искључивања, како би увек и на сваком месту свет био у својој целовитости и више од тога. Тако ће и његов пас у овом сну бити власништво Зорана Мишића, његов поглед туђ и бржи, године ће тећи од смрти на даље, за столом ће седети живи и мртви, сенке ће имати свој самосталан живот на зиду паралелно са онима чије су, па и сам тај сан неће припадати само Павићу-јунаку, већ и свим осталим јунацима, само са различитим наставцима и из својих перспектива, срећући се на одморишту „Код знака питања”, једне од најстаријих београдских кућа и кафана чију судбину знамо још од 1823. године.

Како питања постављају само мртви, то Павић и не може много да сазна, већ само да наслути. А слути добро – да је у сну. Почивши Вукадиновић му саопштава да га тек сан у сну може спасити и да све што му се догоди на улици први пут, Мишићу ће се догодити по други пут. До ове тачке Павић још може изабрати *спасење*, али то не чини. Бира причу и повратка нема. Јер се из сна може изаћи само у причу. Тако да се након прве пустиловине кроз Урошевићев опус (док се Урошевић паралелно сналази по Павићевом), ни један ни други више не могу да умакну причи. Заправо, обојица се враћају „Знаку питања” као једином месту које није у причи него је у сну, мада можемо поставити питање да ли је све што није у причи сан? Ако се сном у сну може спасити од приче, онда то *опасно* поље причања (од ког је потребно *спасење*) заправо бива пољем хиперлинкованости. Јер ако једном уђу у свет прича, повратка нема. И пошто се Мишићу све догађа по други пут онда та реинкарнација у свету књижевности упућује на *трајање у читању*.

Како Дамјанов наводи, ерудитини писци траже истоветног читаоца. С тим у вези извандредно је важна фигура гаврана. Мишић приповеда како гавран не чује док не гракне, па онда свакако од свог гласа опет не чује. При том Мишић ово прича јер има исту бољку. Гавран *лети* овом причом до сцене у којој Емилија и Павић гађају гаврана каменом-речју<sup>267</sup>. Прво, јасно је да Павић приписује ово Мишићу, јер је блиско са његовим тумачењем фанастике: „Фанастика борави у царству чудесних метаморфоза, а не у природи коју су преобразили халуцинације и снови”<sup>268</sup>, односно, „...оно што

265 Павић, Милорад, „Вечера у крчми ‘Код знака питања’”, у: *Антологија београдске приче II*, Време књиге, Београд, 1994, стр. 637.

266 Ефекат *изврнуте рукавице*, како га маркира Јасмина Михајловић овде је дисквалификован у корист детаља који у крајњем збиру могу да доведу до инверзије, али и не морају, зато заобилазимо овај спрег.

267 Овде не можемо заобићи учешће Момчила Настасијевића, али и на сјајан однос Настасијевића и Поа, који би се у интертекстурним прожимањима дао завести под занимљив засебан рад.

268 Мишић, Зоран, „Где је права фанастика”, у: *Критика песничког искуства*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 274.

се у фантастичној прози догађа мора бити у супротности са законима који у природи владају<sup>269</sup>. Друго, суштина фигуре гаврана и јесте у метаморфози (да ли су заправо гађали Мишића?!). И као последње: „...камен је излетео из приче и тек онда погодио птицу изнад ока, где обично стоји обрва. Тако смо знали да гавран лети **изван приче**. Чим га је погодио, камен се претворио опет у реч и они заједно одлетеше у љубавној игри остављајући нас саме.”<sup>270</sup>

Дакле, постоји ипак простор изван и приче и сна. То је неми простор (јер гавран никако не може да чује) испуњен речима (јер камен остаје као реч у том простору *изван*). Дакле, то је простор читања. На овај начин „Павићев град обухвата (...) конкретне београдске локалитете и трансценденталне урбане пројекције”<sup>271</sup>, одељујући време слушања и песме, од времена читања и приче. Како је то читање? У сусрету са „Вечером у крчми ‘Код знака питања’” Дамјанов уочава да је оно вишесмерно. Чињеница да постоји више смерова читања (па самим тим и писања) у дубокој је вези са урбофилијом<sup>272</sup>, као и сама *arscombinatoria* уопште. Хипертекстуалност, фантастика и онирија као три тачке троугла који је неретко база Павићеве прозе<sup>273</sup>, заклапају своје странице у крчми „Код знака питања”. Једна од рецепцијских шифара које је Дамјанов разбио у читању ове приче јесте да она функционише у простору унакрсних читања, па се њено постојање условљено интертекстуалношћу условљава простором хипертекстуалности. У том смислу, користи и поступак *обрнутог* читања где би се у сваку од наведених Урошевићевих прича уносио одговарајући фрагмент „Вечере...”, „потом бисмо ишли даље, у хоризонт *Ноћног фијакера* уводили бисмо *Руског хрта* (збирке у којој је „Вечера...” ) да би се нужно отворила кореспонденција и са Павићевим (прозним, али и књижевноисторијским!) делом у целини!”<sup>274</sup> Наставак оваквог приступа, увођењем Мишића и Вукадиновића „рефлексијама

269 Исто, стр. 273.

270 Павић, Милорад, “Вечера у крчми ‘Код знака питања’”, у: *Антологија београдске приче II*, Време књиге, Београд, 1994, стр. 640.

271 Јерков, Александар, “Одбрана и последњи дани”, у: *Антологија београдске приче II*, Време књиге, Београд, 1994, стр. 678.

272 Јерков под овим појмом подразумева идеал грађанске врлине који изоставља чињеницу физичког живљења у граду (или је макар не ставља као императив), а који је ствар духовног интегритета, веома близак идеји *београдског човека* каквим га је описао Владимир Велмар-Јанковић у својој студији „Поглед с Калемегдана: оглед о београдском човеку” (1938). Такође, овај појам је присно везан уз Владушићево одређење *градског* (личног, са традицијом и добрим изгледима за будућност, прихватање новина без истискивања фундамента идентитета) који опонира негативном одређењу урбофилије, која опет, може наћи релацију према Владушићевом *ураном* (безличном, тренутном, инстант, празном...).

273 О троугловима у Павићевом прози може се прочитати доста у радовима Але Татаренко, један од свежих је базиран на *круг Павићевог троугла*, па се каже: „Од обиља могућих линија које нуде читаоцу *нелинеарна* Павићева дела, определила сам се за линију „Писац–Књига–Читалац”, за тај љубавни троугао без љубоморе који се код Павића бескрајном мултипликацијом, удвајањем и *утрајањем*, огледањем у безброј огледала чудесно претвара у змију која гута свој реп, у симбол бескраја.” (Татаренко, Ала, „Венчање речи са телом у пределима (не)могућег: У кругу Павићевог троугла”, *Летопис Матице српске*, књига 494, свеске 1-2, јул-август 2014, стр. 116).

274 Дамјанов, Сава, *Вртови нестварног*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 343.



јунака (вампира) о вампиризму<sup>275</sup> својеврсним *минус-поступком*, „отвара могућност нечег далеко сложенијег и данас актуелнијег – могућности нелинеарног, интерактивног текста – хипертекста! Ако је хипертекст састављен од више текстуалних јединица (лексија), чији међусобни распоред није унапред чврсто задат, тј. ако је пројектован као мрежа могућности (а не као готов продукт!), у којој читалац сам бира путеве њихове реализације и тако саставља мање-више кохерентну целину (али, увек само једну од безброј пројектованих верзија), онда је и то могућност постављања „Вечере...“ као хипертекста – управо у њеним интертекстуалним варијантама – понуђена на менију!<sup>276</sup> Ово *трајање у причи*, својеврсно вежбање живота после смрти (или вежбање саме смрти!) омогућило је Павићу да се за живота зароби у причи и *одсуствујући* на тај начин из света симболички бирајући да живот после смрти буде не рај или пакао већ Књижевност сама. Наравно и сам тај чин иде по принципу *помераја* из живота не директно у смрт, што би била инверзија, већ у предсмрт или поживот.

„Све врсте изграђених просторно-физичких структура унутар којих човек живи обављајући своје разноврсне функције<sup>277</sup> јесу **љуске** према Доксијадису, па се ентеријер може читати као метонимија града. Чињеница да се српска књижевност окупља у култној београдској крчми сведочи о *љусци*, која добија смисао *мреже* система створених да би повезивали елементе насеља, дакако, у дубоко књижевном смислу. *Померај* овде функционише у односу ентеријер-екстеријер. Оно што би могла бити радио фреквенција у смислу *мреже*, Павићевим *померајем* постаје сновидо-књижевни сусрет у Лимбу смештеном у улици Краља Петра број 6. Ово умножавање и удубљивање у текстуалност, може ићи и даље. Јован Делић вели да би се „основни поступак ове приче могао (...) назвати игра ‘фикцијама’: то је комбинација сна и туђе књижевне фикције, и то књижевне фикције писца<sup>278</sup>. Делић такође примећује изванредне споне са *Хазарским речником* (1984) постављајући фантастичне приче Павића и Урошевића метафорично као њихове снове. „Онда се ови писци, на волшебан начин, налазе један другом у сновима; онда су они нека врста ‘ловаца на снове’. Још је ближа сличност са односом Бранковић-Коен: сваки је на свој начин у сновима и животу оног другог.<sup>279</sup> Такође, и покушај сазнавања смрти сном, као средишња тема барокног слоја *Хазарског речника* (1984) према овом критичару наговештана је у овој причи. Идући тим трагом, „ониричко се све више претвара у саму литературу, као специфични простор фантастике (кроз релацију да ‘се из сна може изаћи само у причу’).<sup>280</sup>

Поменимо још један крак гранања Павићевих семантичких позиција. Сходно његовом маниру *преоблачења текстова* (Дамјанов),

275 Исто, стр. 345.

276 Исто, стр. 345-346.

277 Доксијадис, Константин, *Човек и град*, Нолит, Београд, 1982, стр. 312.

278 Делић, Јован, *Хазарска призма: тумачење прозе Милорада Павића*, БИГЗ, Београд, 1991, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html> (5. 3. 2015)

279 Исто.

280 Дамјанов, Сава, *Вртови нестварног*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 347.

треба поменути и истоимену песму у којој Павић овога пута вечерава са Доситејем<sup>281</sup>, поново са једним са *онога света*. „Зато стварни и легендарни Београд у Павићевим причама представља читав свет”<sup>282</sup>, јер „Павић се креће кроз културну историју и по књижевној мапи света са једнаком лакоћом”<sup>283</sup>.

Како смо видели ова крчма може бити метонимија града, али и српске културне историје. Безуспешни покушај Павића и Урошевића да након првог искуства живота у причи (па још туђој!) усну како би се спасили *књижевне* смрти у наредним, заробљава (или ослобађа!) их у причи. С обзиром да је питање када ће се, у неком замишљеном наставку ове приче, Павић обрести у нечијем новом опусу, пошто је реинкарнација у причи више него могућа (зато се Мишићу и може све десити по други пут!), то ће се град ове приче свести на *александризам*, који бива алфом и омегом идеје града-Текста.

„Метафора града-текста налази своје оправдање управо у свести да је град све мање читљив – проучаваоци постмодерне књижевности би рекли чак да је потпуно нечитљив. Град, дакле, **више није слика**, нити се више може обухватити погледом као што се то могло учинити половином 19. века.”<sup>284</sup> Едипа Мас у Пинчоновом *Објави броја 49* (1966), као и главни јунак Албахаријевих *Пијавица* (1996) бескрајно се траже и губе у херменеутичкој замршености лавиринта коме сами кроје излаз/безизлаз множећи/учитавајући значења, која се брзо празне и опет стоје на почетку својих трагања. Град ових романа бива пољем Текста. Међутим, треба обратити пажњу на чињеницу да није довољно само призвати идеју библиотеке у подсвест да би се на разини дијалога њених полица остварио текстуални свет, већ много дубље кодирано од тога. „Идеја текста је толико флексибилна да се брзо и лако распростире преко свега, толико да се на крају може чути како је све текст-свет, ствари од којих се састоји, догађаји и радње којима га испуњавамо. Једном речју, све се претвара у велику слику Текста. Некада библијски посредована слика света као књиге, или књига природе, сада је постала наукама посредована слика света као текста. Завршна фаза је виђење човековог генома, дакле генетичке основе нашег

281 „Анђео с наочарима поред Патријаршије/ Седи у крчми ‘Код знака питања’./ Он ми плъну у уста и рече:/ Прости пространству слов!./ Наручисмо порцију седе траве с језиком/ И два пута по чанак топлих божјих суза/ Наручисмо похован поглед/ Од оних горких што остаре за сат, с лимуном, /И пасуљ на савској води. / Оглодасмо реч Узалуд/ И заболеше нас по обеду/ Цветови у трави преко пута/ И две кашике у тањиру/ Јер ствари не постадоше оно/ Што смо их наручили да буду./ Наплатише нам сваком/ По један априлски уторник/ И узесмо сат кусура./ На растанку он скиде шешир и рече:/ ‘Доситеј’/ У порти преко пута/ сахранисмо по огледало/ И сваки свој пут однесе на леђима.” – Павић, Милорад, „Вечера у крчми ‘Код знака питања’”, у: *Анахорет у Њујорку*, Драганић, Београд, 1996, стр. 78.

282 Јерков, Александар, „Културна поетика и урбана имагинација”, у: Павић, Милорад, *Запис на коњском ћебету, нове београдске приче*, Драганић, Београд, 1994, стр. 279.

283 Јерков, Александар, „Одбрана и последњи дани”, у: *Антологија београдске приче II*, Време књиге, Београд, 1994, стр. 678.

284 Владушић, Слободан, „Урбано као изазов”, *Поља: часопис за књижевност и теорију*, година LIII, бр. 453, Нови Сад, 2008, стр. 56. (подвукла Ј. К.) <http://polja.rs/polja453/453-7.htm> (5.3.2015)

постојања, као азбуке живота. Живот исписан таквом азбуком, није ништа друго него текст који смо ми сами.<sup>285</sup> Да би се остварио град-Текст који почива на идеји урбофилије, он мора имати центрираност, јер „објекат који има **склоност ка центрирању**. То је град“<sup>286</sup>. Ако је све текст, како онда можемо остварити ту тачку центрирања. У овом случају та тачка, као метонимија престонице, љуска *Код знака питања*, представља и тачку центрирања српске културне историје. Као контрапункт томе имамо пример децентрализованог текстуалног распршивања града, деконструкцијским принципима у Аћиновом „Лажном библиотекар“у. Код Аћина постоји напуштање конкретно препознатљивог града, формираног и структурално и тематски од фрактала и лавирината. Ако је Павићева прича ходање по граду<sup>287</sup>, као наслеђе Бодлеровог фланера, кроз текстове и снове, ова ће изаћи из поља ониричког и кулминирати лавини изливања текста по свему. Да не би постао писац, неименовани ауторов пријатељ постаје лажни библиотекар, како би фрагменте и скице свог рукописа сакрио пустивши их да живе у тој лажној тајности разбацане по разним другим рукописима. На овај начин сваки од тих фрагмената биће мистификовани документ када се пронађе, опет једна постмодернистичка играрија. Лавиринтска Библиотека Свете Женевјеве „није библиотека, то је космос старих рукописа, најређих издања...“<sup>288</sup> место у коме се „налазе и рукописи за које нико ни не зна да постоје, па и рукописи за чије се постојање слути, али их нико жив није видео, а још мање прочита“<sup>289</sup>. У том смислу ће роман који постоји само у скицама, бити расут по том космосу Текста „...све док неко из будућности не буде на њих наишао и, похранивши их у моћну ванљудску меморију, почео да се пита о њиховом пореклу задивљен одломцима непознатог веледела које, ето, није чак ни заслужило да његов аутор постане данас члан Удружења књижевника.“<sup>290</sup>

Идеја да се Текст више не може зауставити, да се расипа и постаје даљи од своје базе, а ближи оним рукописима у које су фрагменти скривани, по аналогiji, блиска је једном од Владушићевих описа Мегалополиса који је ближи другим Мегалополисима него свом залеђу. Аморфност коју задобија треба централизовати, али не више људским снагама, већ Аћин наду полаже у *ванљудску меморију*, дакле, Текст постаје простор сајбер фантастике једног футуристичко-антиутопијског света.

Идеја библиотечког лавиринта, пребујалости Текста мора потражити излаз. У овом смислу налази га у хипертекстуалности. И док је код Павића путовање Текстом било сигурно тло, код Аћина немогућност његовог

285 „Од енциклопедизма до метафигуре“, у: *Годишњак од поетичка и херменеутичка истраживања: РН4*, Јуниор, Београд, 2000, стр. 55.

286 Владушић, Слободан, *Црњански, Мегалополис, Службени гласник*, Београд, 2011, стр. 15. (подвукла Ј. К.)

287 Смисао сусрета различитости, рекли смо већ, јасан је импулс рада урбофилије, али ходање нечијим сновима и иманентним поетичким захватима такође припада овој изванредној кованици.

288 Аћин, Јовица, „Лажни библиотекар“, у: *Антологија београдске приче II*, Време књиге, Београд, 1994, стр. 643.

289 Исто.

290 Исто, стр. 637.

хватања у причу напросто захтева да се из ње изађе, а самим тим и из чина писања. Отуда и сам приповедач на крају бива рад да одустане од њега. У том смислу се и сам чин стварања доводи под знак питања („?“), јер Текст постаје сам за себе неухватљив, а ту се онда види и немогућност целовитости, какав је случај са романом лажног библиотекара. Једини начин да тај роман преживи је да буде растурен по другим књигама. Дакле, Павић центрифугално (фиктивно) користи *urban vortex* да би сабрао текстове у присно, густо испреплетани, центрирани свет, док Аћин, центрипетално (реално) разашиле град по Тексту. Једини начин да се улоге обрну јесте да Павић у свом сну заспе (са надом да ће се пробудити на јави, а не још дубље ући у Књижевност), односно да примени ефекат *извртнуте рукавице*, а не *помераја*; или да Аћинов пријатељ заврши своју књигу, односно да изађе из Текста. Аћинова *љуска* библиотеке овде нема дубљи значај идентитета јер библиотека припада свима и ти делови текстова не бирају чији ће интерполирани документ бити, док крчма *Код знака питања*, носи дубљи идентитетски смисао. На разини ових разлика склони смо да утврдимо како је немогућност остварења *слике града*, прешла у корист идеје о *књижевном граду*. Књижевни град ће понети динамичка својства промене, па ће при сваком новом степену напретка замрзавати превазиђене форме у слику а сам настајати да живи и даље. Да би избегао *замрзавање* у слику града, Павићев *померај* јој вешто измиче претачући се из текста у сан, у птицу, сенку, камен, односно почивајући на Мишићевој метаморфози.

На примеру Аћинове приче видели смо обрнут принцип од Павићевог који управо у лутањима из сна у причу и даље кроз друге приче и снове све више централизује и згушњава присност са градом-Тесктом, проживљавајући га директно. Овде морамо укључити *утапање индивидуалности у град*, како је назива Владушић, а које сведочи о постојању идентитета (овде књижевног), да би идеја грађанске врлине, одиста била у нама, што јесте најдубљи смисао урбофилије.

### Summary

#### THE POETIC SHIFT BY M. PAVIĆ: SCHEDULE FOR THE STUDY OF THE CITY-TEXT ON EVENT “THE DINNER AT THE BISTRO ‘AT THE QUESTION MARK”

The story of Pavic, named „The dinner at the bistro ‘At the questionmark“, shows a splendid example of the city-Text made by the principles of centrifugal force in the name of saving polis' values. Despite the fact that city-Text is a consequence of postmodern tendencies it's constantly taken as unreadable and sparse near by Vladusic's idea of Megalopolis.

Key words: city-Text, urbofilia, centeredness, Pavic, poetics of demote, literary image of the city, literary city.

**Литература:**

- Аћин, Јовица, *Лажни библиотекар*, у: *Антологија београдске приче II*, Време књиге, Београд, 1994.
- Владушић, Слободан *Урбано као изазов*, Поља: часопис за књижевност и теорију, година LIII, бр. 453, Нови Сад, 2008, <http://polja.rs/polja453/453-7.htm>
- Владушић, Слободан, *Црњански, Мегалополис*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Дамјанов, Сава, *Вртови нестварног*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Делић, Јован, *Хазарска призма: тумачење прозе Милорада Павића*, БИГЗ, Београд, 1991, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html>
- Доксијадис, Константин, *Човек и град*, Нолит, Београд, 1982.
- Јерков, Александар, *Културна поетика и урбана имагинација*, у: Павић, Милорад, *Запис на коњском њебету, нове београдске приче*, Драганић, Београд, 1994.
- Јерков, Александар, *Одбрана и последњи дани*, у: *Антологија београдске приче II*, Време књиге, Београд, 1994.
- Јерков, Александар, *Од енциклопедизма до метафикције*, у: *Годишњак за поетичка и херменеутичка истраживања: РН4*, Јуниор, Београд, 2000.
- Lehan, Richard, *City in the literature: an intellectual and cultural history*, University of California Press, Ltd. London, England © 1998.
- Михајловић, Јасмина, *Прича о души и телу: слојеви и значења у делу Милорад Павића*, Просвета, Београд, 1992, [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa\\_telo.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html)
- Мишић, Зоран, *Где је права фантастика*, у: *Критика песничког искуства*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 274.
- Павић, Милорад, *Вечера у крчми* Код знака питања, у: *Анахорет у Њујорку*, Драганић, Београд, 1996.
- Павић, Милорад, *Вечера у крчми* код знака питања, у: *Антологија београдске приче II*, Време књиге, Београд, 1994.
- Татаренко, Ала, *Венчање речи са телом у пределима (не)могућег: У кругу Павићевог троугла*, Летопис Магице српске, књига 494, свеске 1-2, јул-август 2014.

\*

**Јелена Калајџија** – рођена је 1986. године у Пакрацу. Мастерирала је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Књижевну критику, интервјуе и огледе објављује у периодици.

Иван Базрђан (Нови Сад)

## ПАРАЛЕЛНИ СВЕТОВИ У ПРИЧАМА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Овај рад бави се феноменом паралелних светова у причама Милорада Павића. Анализом илустративних прича „Вечера у ‘Крчми код знака питања’“ и „Смрт Милоша Црњанског“ покушаћемо да прикажемо и објаснимо устројство сложеног Павићевог приповедачког универзума. Том приликом дело нашег писца упоређићемо са Хорхем Луисом Борхесом, као и са фантастичном причом нашег поднебља. На тај начин настојаћемо да обухватније сагледамо ову одлику Павићевог дела.

Кључне речи: Милорад Павић, паралелни светови, пешчана књига, алеф, сан, гозба, књижевност, живот.

Тешко је започети причу о Милораду Павићу без видног присуства сумње у себе и своје херменеутичке способности. Главни разлог за буђење херменеутичке нелагодности је, свакако, већ постојећа литература широког обима, која се бавила научним и књижевним радом Милорада Павића, која распирује вечни страх да је о њему све већ речено и написано, али и страх од самог онеобиченог Павићевог стваралаштва, које деценијама одолева потпуном растумачењу.

У својој „Аутобиографији“ Павић је записао: „Ја сам писац већ две стотине година. Далеке 1766. један Павић је објавио у Будиму своју збирку песама и отада се сматрамо списатељском породицом“.<sup>291</sup> Из аутобиографског записа уочавамо једно од основних Павићевих приповедачких аутопоетских начела које се састоји од лаког кретања кроз векове и поистовећивања са личностима које су давно преминуле, а којима ће на основу неких записа о њима, или њихових дела, Павић поново удахнути живот кроз своју књижевност. Великог удела у настанку овакве књижевности има и Павићево огромно знање проузроковано неутаживом жеђи за књижевном историјом „српског национа“, којој, попут Павићевих Хазара, прети да буде избрисана и у неповрат бачена: „Живот је пролазио, ја сам се бавио различитим пословима, али свој прави посао, онај који је био и посао Андрије Анђала, нисам никад доспео да радим као свој позив. Радио сам га деценијама као хоби. Да бих спасао своје књиге, решио сам, мада већ у годинама, да напустим Београд и да се запослим негде где бих могао предавати свој предмет и бар донекле заштитити књиге од заборавља који неумитно пада на све што не долази из круга универзитетске интернационале“.<sup>292</sup> Овај кратак, слободно можемо рећи аутобиографски цитат из Павићеве приче „Соба Андрије Анђала“, врло добро описује Павићев однос према послу који је обављао. Он је своју научну делатност

<sup>291</sup> Милорад Павић, „Аутобиографија“, *Све приче*, поговор написао: Петар Пијановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008, стр. 466.

<sup>292</sup> Милорад Павић, „Соба Андрије Анђала“, *Све приче*, поговор написао: Петар Пијановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008, стр. 258.

доживљавао као хоби, а сви врло добро знамо да се хоби обавља са љубављу и лакоћом, али и са демонском пасионираношћу и заносом. Сва ова љубав према српској књижевној баштини довела је до тога да Павићу никада не недостаје идеја и материјала за његове приче, стога не треба да чуди наслов књиге Саве Бабића, који одлично описује Павићеву немогућност да не приповеда, а који гласи *Милорад Павић мора причати приче*.

На почетку разматрања Павићевих прича треба се запитати зашто је Милорад Павић уопште и писао приче. Одговор на ово питање можемо потражити у кратком „Поговору“, који се налази на крају збирке прича *Коњи светог Марка*: „Наиме, моји пријатељи биће вероватно изненађени када овде буду препознали две моје песме прерушене у прозу. Тај поступак многимга ће се учинити необичним. Писац се, међутим, нашао у положају руских ратника: његово време је готово истекло; зима је ту, час је да се битка добије или изгуби, и њему је свеједно какав ће облик добити његови походи. Ни песме ни прозу он није писао ради њих самих, него их је опремао као мале кријумчарске бродове, решен да продре са својим товаром у луку читаоца, који иначе овакву робу не прима редовним линијама. Ако је при томе и неке песме ‘деградирао’ у прозу, свукавши им официрске блузе, то је можда зато, што те песме нико није слушао док су биле под чином и што нису довољно добро раговале за њега. Овако, преобучене и послате у прве борбене редове, оне ће поново повести једну битку, која је вероватно последња. У таквим случајевима доиста се и официри свлаче у беле као снег кошуље и журишају без еполета“.<sup>293</sup>

Павић јасно истиче главну намеру своје књижевности, а то је да он жели својом књижевношћу да креира троугау у ком ће равноправни чланови бити: писац, дело и читалац. Њему као да је било тесно у поетској књижевној форми, па је метафорично, попут руских официра из свог „Поговора“, стргао своје еполете и пребацио се у „нижи“ прозни књижевни израз, у коме се његов дух знатно боље осећао и који му је омогућио да брже и ефикасније допре до читаочевог ума и увуче га у магију свог приповедања. Такође, према речима Петра Пијановића, Павић оваквим поступком преласка из лирског записа у прозни креира једну динамичну књижевност, једну борхесовску пешчану књигу, која нема ни свој почетак, ни свој крај, него је увек подложна варијацијама и премештањима у различите облике и форме: „С друге стране, поједине теме, па чак и целе приче, нису статичне, једном заувек дате у истој форми, већ су покретне. Оне из једне прелазе у другу књигу, а измена контекста омогућава им да добију нову улогу и значење. Таквим начином градње једне приче и приповедног система у целини Павић ствара живу и многолику пешчану књигу без почетка и краја“.<sup>294</sup>

Да бисмо боље уочили везу између Павића и Борхеса навешћемо неколико цитата из Борхесових репрезентативних прича: „Пешчане књиге“ и „Алефа“. У причи „Пешчана књига“ стоји: „Добио сам је у једном

293 Милорад Павић, „Поговор“, *Све приче*, поговор написао: Петар Пијановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008, стр. 198.

294 Милорад Павић, *Све приче: Приче Милорада Павића*, поговор написао: Петар Пијановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008, стр. 469.

равничарском селу у замену за пар рупија и Библију. Њен власник није знао да чита. Претпостављам да је у Књизи над књигама видео амулет. Припадао је најнижој касти; они који би му стали на сенку окужили би се. Рекао ми је да се његова књига зове Пешчана књига јер ни књига ни песак немају ни почетка ни краја.<sup>295</sup> Борхесов опис бескрајне књиге умногоме одговара Павићевом виђењу и схватању књижевности, књижевности која нема свој центар, која није линеарна него циклична, а ничеанско „већ виђено“ је њен главни атрибут. Све ове одлике које повезују Борхеса са Павићем лако налазимо и у Борхесовом „Алефу“: „Сваки је језик азбука симбола чија употреба претпоставља прошлост заједничку саговорницима; како другима пренети бескрајни Алеф који моје уплашено памћење једва обухвата? Мистичари се у сличном заносу разбацују симболима: да би означили божанство, један Персијанац говори о птици која је на неки начин све птице; Аланус де Инсулис – о кугли чији је центар свуда, а обвојница нигде; Језекиљ – о анђелу са четири лица који је истовремено окренут ка истоку и западу, северу и југу. (Не присећам се узалуд ових непојмљивих аналогија; неке везе имају са Алефом.) Можда ме богови не би омели у проналажењу одговарајуће слике, али би такво сведочанство било затровано књижевношћу, лажју. Поред тога, нерешив је главни проблем: попис, макар и делимичан, једне бесконачне целине. У том џиновском маху видео сам милионе пријатних и грозних дела; ниједно ме није тако запањило као чињеница да су сва у истој тачки, ниједно изнад, ниједно иза другог. Оно што су виделе моје очи било је истовремено: оно што ће пренети јесте узастопно, јер такав је језик. Нешто ћу ипак напабирчити.“<sup>296</sup> Управо ту тачку, тачку која садржи све остале тачке (Алеф), Павић жели да истакне својим бескрајним венцем прича, јер свака његова прича садржи макар делић неке друге приче, и тако идући метатекстуалним низањем долазимо до тога да Павићеве приче заправо саме и јесу Алеф. Сјајан пример је свакако Павићева прича „Цветна грозница“, коју ће Павић искористити у целини када буде писао свој најбољи роман *Хазарски речник*, и на тај начин показати једну вештину, илити, како би рекао Сава Дамјанов, *ars combinatorica*, која је свакако један од постулата постмодерне књижевности.

Приче „Вечера у крчми ‘Код знака питања‘“, из збирке прича *Руски хрт*, и „Смрт Милоша Црњанског“, из збирке прича *Изврнута рукавица*, две су приче помоћу којих ћемо покушати да одгонетнемо макар делић заиста комплексног и импозантног Павићевог приповедачког универзума. Наравно, базирање на ове две приче не значи да у раду неће бити помињане и друге Павићеве приче, које ће нам помоћи као илустративни примери.

На почетку приче „Вечера у ‘Крчми код знака питања‘“ стоји: „Последњи јануар ове деценије био је хладан као ретко кад. Длаке су пуниле уши јежећи се, а мом псу снег се топио у сузама. Једне вечери седели смо у крчми ‘Код знака питања’ масних обрва које смо гладили прстима после јела и неки од нас носили су на леђима јастук као ранац. Било је ту

295 Хорхе Луис Борхес, „Пешчана књига“, *Изабрана дела*, приредио: Радивоје Константиновић, Издавачка агенција „Драганић“, Београд 1995, стр. 87.

296 Хорхе Луис Борхес, „Алеф“, *Изабрана дела*, приредио: Радивоје Константиновић, Издавачка агенција „Драганић“, Београд 1995, стр. 68, 69.



за нашим столом пет-шест особа са угојеним краватама, од оних што се зими не брију и другују у мокрој одећи по кафанама, али ја сам међу њима познавао само Божу Вукадиновића, Владу Урошевића и Зорана Мишића. Прослављали смо нешто као рођендан или имендан, или нешто као неку годишњицу, ђаво ће знати како би се назвао дан када смо ми живи пунили године мртвих<sup>297</sup>. Одмах ћемо из овог цитата уочити да Павић у своју причу учитава и елементе фантастичне приче, што је за његово стваралаштво карактеристичан поступак. Догађај описан у причи збио се ноћу, времену које омогућава да се силе светла и силе таме измешају, да се свет живих преплете са светом мртвих, а као климакс треба очекивати да дође до судара паралелних светова.

Такође, крчма је место где се сваколик свет скупља и састаје, па самим тим и многе опасности вребају. Што је још битније, то није обична ноћ у крчми, већ је празнична ноћ прослављања једне свакако необичне светковине – рођендана, имендана, или пак годишњице када живи навршују године мртвих. Све ово доводи Павића у везу са зачецима српске модерне фантастике и са романтичарском приповетком Јована Грчића Миленка, чији наслов гласи „У гостионици код ‘Полу-звезде’ на имендан Шантавог торбара.“<sup>298</sup> Нећемо посебно коментарисати сличности између Павићеве приче и приповетке Јована Грчића Миленка, пошто преклапања у наслову јасно показују непорециву сличност.

Још једна битна карактеристика преузета из богате традиције готске и фантастичне приче је да се у узнемирености животиња најбоље осећа присуство нечистих сила: „Зоран Мишић је дошао са мојим псом, али се пас односио према њему као према власнику, тачно онако, како се по дану односио према мени. Мене пак, није препознао. По набраној њушци закључио сам да је страховито уплашен.“<sup>299</sup> А да би Павић атмосферу ове приче учинио што загонетнијом и необичнијом посегнуо је и за аудитивним утицајем на читаоца: „Слушао сам једног дечака како свира на виолини и запазио да жице додирује понекад и палцем, како се одавно више не свира.“<sup>300</sup> Јасно нам је да се Павић заиста потрудио да нам пошаље мноштво сигнала, који казују да описана ноћ у „Крчми код знака питања“ није била обична.

За разлику од писаца фантастике са краја 19. и почетка 20. века Павић прави иновацију. Он, иако већину својих прича базира на традицији фантастичне приче, жуди да читалац поверује у веродостојност и истинитост његових прича, у судар света живих, са паралелним светом мртвих, у непрекидне сударе прошлости, будућности и садашњости, у непрестана преклапања миметичког и фантастичног. Конкретно, у причи „Вечера у крчми ‘Код знака питања’“ јасни су сигнали који нам сугеришу да је прича истинита, пошто приповедач тачно зна када се догађај збио, такође, причу везује за један релан топоним, који и данас постоји крај Саборне цркве у Београду, а то је крчма „Код знака питања“. Такође, мистификација писца и наратора унутар приче, или аутора и јунака умногоне доприноси

297 Милорад Павић, *Руски хрт*, Орбис, Београд 1993, стр. 138.

298 О томе види: Јован Грчић Миленко, *Братство-јединство*, Нови Сад 1987, стр. 37-99.

299 Милорад Павић, *Руски хрт*, Орбис, Београд 1993, стр. 138, 139.

300 *Ibid*, стр. 139.

појачавању утиска да се то што нам аутор поручује заиста збило, јер сви ти методи „острањенија“ доприносе да читалац посумња у свој *ratio* и да се препусти пишчевом убеђивању, које се труди да чак и читаоца увуче у приповедачки свет и од њега створи активног учесника приче, јер како сам Павић каже: „Миметичка књижевност се служи реалним светом не доводећи у питање његове основне претпоставке“<sup>301</sup>, а „фантастика се служи реалним светом да би га довела у питање“<sup>302</sup>. Стога не треба да нас чуди што је главни јунак приче „Вечера у крчми ‘Код знака питања’“ сам Милорад Павић. Сличан поступак срећемо и код Борхеса, који попут Павића, или чак Данила Киша, чинећи причу истинитом жели да да ауторитет својој причи: „Права се састоји од неограниченог броја тачака; раван од бесконачног броја правих; запремина од бесконачног броја равни; надзапремина од бесконачног броја запремина... Не, сигурно да тај *more geometrico* није најбољи начин да започнемо своју причу. Данас се за сваку фантастичну причу прећутно тврди да је истинита: моја међутим јесте истинита“.<sup>303</sup>

Још један од битних елемената, који Павићу служи за омогућавање судара паралелних светова је свакако ониризам. Сан игра врло важну улогу у Павићевој књижевности, па тако, на пример, као у причи „Прича која је убила Емилију Кнор“, слика из сна предсказује смрт: „Гледам како јелен пије воду, како река тече на Југ и како облаци кроз њу теку на Север. И будим се са осећањем да сам умро.“<sup>304</sup> Павић понекад прави и удвајање сна, као у причи „Вечера у крчми ‘Код знака питања’“, јунаци његових прича морају да сањају сан у сну како би се избавили: „Ја идем – рекох – плашим се свитања. Осећам се као да сам већ заспао. – Можда јеси! – рече Божа Вукадиновић – али из овога сна, ако то већ називаш тако, не можеш побећи на тај начин што ћеш се пробудити. Тада помислих: Божа је овде најстарији и најискуснији, сигурно има право. А он настави: - Да би побегао из овога сна мораћеш да заспиш још једном. Тек сан у сну може те спасти из оваквих снова какве сад сањаш. И тада ћеш бити на слободи, опет у животу, јер се два сна потиру као два минуса у математици: ‘минус пута минус даје плус’“.<sup>305</sup>

Један од битних аспеката постмодерне је свакако цитат, али и аутоцитат, који је код Павића врло чест. У причи „Вечера у крчми ‘Код знака питања’“ јунаци Павићеве приче, Влада Урошевић и Милорад Павић, када изађу из кафане не одлазе кући него улазе у причу оног другог, па тако Павић улази у приче: „Хотел ‘Лисабон’“ и „Догађај на летовању“ Владе Урошевића, док Влада Урошевић улази у, не баш пријатну, Павићеву причу „Цветна грозница“. Овакав поступак оличава и честа употреба делова Урошевићевих прича, што би били цитати, и коришћење делова сопствене

301 Милорад Павић, „Приче Милорада Павића“, *Све приче*, поговор написао: Петар Пијановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008, стр. 472.

302 Ibid.

303 Хорхе Луис Борхес, „Пешчана књига“, *Изабрана дела*, приредио: Радивоје Константиновић, Издавачка агенција „Драганић“, Београд 1995, стр. 85.

304 Милорад Павић, „Прича која је убила Емилију Кнор“, *Све приче*, поговор написао: Петар Пијановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2008, стр. 443.

305 Милорад Павић, *Руски хрт*, Орбис, Београд 1993, стр. 141.

приче, што би били аутоцитати. Добро поређење могло би се направити између Куросаве, славног јапанског редитеља, и Павића, пошто Куросава у свом филму *Снови* на маестралан начин покушава да докучи и прикаже слике људског ума током сна. Па како током сна јунаци Павићеве приче, Влада Урошевић и Милорад Павић, шетају кроз причу оног другог, тако код Куросаве млади јапански сликар, током сна, шеће пејзажима свог омиљеног сликара, Ван Гога.<sup>306</sup>

Павићева прича „Смрт Милоша Црњанског“ креирана је, вероватно, на основу Павићевог познанства са Милошем Црњанским, али и на основу Црњансковог живота и његовог стваралаштва, које је увек заступало и придржавало се начела херојског етоса.

Један битан елемент Павићеве приче, који је готово константан у његовом приповедању, а који до сада нисмо поменули је, свакако, обед. Гозба и храна код Павића имају повлашћено место и он, попут Франсоа Раблеа, никад не пропушта да нахрани и напоји своје јунаке најчуднијим и најлепшим оброцима. Због тога врло често огладнимо читајући Павићеве приче које су пуне разних гурманских умећа са свих светских меридијана. Али, код Павића је храна врло ретко само храна. Павић се често служи описима хране и њеним распоредом на трпези како би описао карактерне особине свог јунака, или како би нам представио танане нијансе атмосфере која влада у тренуцима гозбе.

Јунак приче „Смрт Милоша Црњанског“, Милош Црњански, другачији је од уобичајених Павићевих јунака, који воле добру капљицу и фин и мекан залагај. Користећи се биографским чињеницама из живота Милоша Црњанског, који из здравствених разлога, пред крај свог живота није смео да једе све што би пожелео, Павић прави једног нетипичног јунака за своју причу – јунака који не сме да једе. Али, иако Црњански не сме да једе, Павић његову егзистенцију уско повезује са храном, пошто из порције коју је наручио Црњански може да ишчита своју судбину: „Код ‘Орача’ сео је у излог и наручио пасуљ са кобасицом, порцију ћевапчића с луком и чашу вина. Седео је над донетим ручком и гледао. Гледао је кроз време, кроз овај дан у нешто друго иза тог дана, из петка у суботу назирјући можда и крајичак недеље. И сећао се да свакој оствареној љубави треба жртвовати две неостварене, јер тада она остварена вреди колико три друге. Тада му је поглед пао на зделу са пасуљем. Лежала је пред њиме и димила се. Тако је седео и најпре гледао у пасуљ. И мислио како сада свој посао списатеља може да осмотри са обе стране огледала“.<sup>307</sup> Лако уочавамо магијско деловање које Павић даје оброку, правећи од порције пасуља прозор у два света, која, попут огледала у традиционалној култури, има улогу магијског предмета. Да би се магијско деловање порције још више повећало употребљен је пасуљ, као биљка која је вековима служила за гатање и ишчитавање судбине.

„Ако човек дуго прича приче, као што је он чинио целог живота, онда пре или после схвати да те приче, од којих сваку понавља себи или другима више пута и у више наврата, да те приче као и други плодови земље током

306 О томе види филм: Акира Куросава, *Снови* (1990).

307 Милорад Павић, „Смрт Милоша Црњанског“, *Прича о триви и друге приче*, Дерета, Београд 2002, стр. 148, 149.

времена бивају у оном ко их прича најпре зелене, потом током причања сазру и касније сагњиле и нису више за употребу. Од тога у ком их часу узабере онај ко прича, док су зелене, кад су зреле, или пошто сагњиле, зависи укус и вредност тих прича.<sup>308</sup> Поступком поистовећивања приче са плодом земље, Павић причи даје митску и древну функцију, али он се не зауставља само на томе, он и приповедача успиње на митски пиједестал: „Али, постоји још нешто – мислио је Црњански даље прелазећи очима сада већ на тањир са ђевапчићима и црним луком. И дрво сазрева, а не само плод што на дрвету роди. А младост дрвета не мора се подударати са младошћу његовог плода. Поред старости приче, постоји, дакле, и старост онога ко причу прича. И укус плода зависи од обе старости. Млади приповедач по природи ствари жели да исприча причу што пре, док је још зелена. И ту греша и квари јој укус. Зато млади приповедач треба да учини оно што му најмање лежи, да савлада своју младост и да плод не откине пре но што сазри, него да га пусти нек малко презре пре него што га узабере и понуди за јело. Тако ће његова младост, с једне стране, и презрелост плода, с друге, кисело и преслатко, довести у равнотежу сокове и дати савршен укус“.<sup>309</sup> Сјајно креирана компаративна слика између писца (ствараоца) као дрвета и приче као плода на један леп и метафоричан начин упечатљиво показује напор и обуздавање које је потребно да писац уложи како би његова прича била савршена.

На крају приче „Смрт Милоша Црњанског“, Павићев јунак књижевност поистовећује са животом, што у случају М. Црњанског, сложићемо се, никако није погрешно: „ - Заменимо, дакле – закључивао је Црњански на крају – заменимо причу животом. И изведимо исте процене. Ја сам стар – настављао је гледајући у своју чашу вина – ја сам стар и плод који ми се сада указује: мој живот, ваља узабрати мало раније, нешто пре но што је сасвим сазрео. Тако ће моја старост и прерано убирање плода, који сада више није прича, него је живот и то мој живот, доћи у равнотежу, наравнаће се она рачуница. Истина, биће мало опорости у томе нешто раније узабраном плоду, али зар нисам целог живота учио да се треба борити против своје природе да би се добио прави и најбоље подешен укус“.<sup>310</sup> Уздижући књижевност и изједначавајући је са животом Павић даје књижевности највишу и најбитнију функцију, јер шта је важније од самога живота? Прича „Смрт Милоша Црњанског“ завршиће се речима: „И тада је позвао конобаре, платио нетакнути ручак и отишао кући. Црњански је умро намерно. Престао је да једе и пије и његов се живот откинуо са стабла нешто раније но што је било неопходно. Кажу да је умро љут као рис, уверен да је ипак закаснио“.<sup>311</sup> На крају приче још једном уочавамо како Павић на маестралан начин комбинује биографске чињенице Црњансковог живота са елементима своје приче, и тако нам уверљиво приповеда да ми верујемо да се са Црњанским на крају, све до последњих танчина, збило онако како Павић каже.

308 Ibid, стр. 149.

309 Ibid, стр. 150.

310 Ibid, стр. 151.

311 Ibid, стр. 151-152.

Настојали смо да у овом раду уочимо и прикажемо неке од најбитнијих карактеристика Павићевог приповедања: од обилног коришћења традиције фантастичне приче, преко онеобичавања, цитатности, аутоцитатности, губљења дистинкције аутор-јунак приче, па до коришћења аутобиографских, или биографских података. Из овога следи да је свет који Павић креира у својој причи изразито комплексан и да почива на јако строгим законима и устројству, које је од Павићевог приповедања начинило једну бескрајну причу којој нема ни почетка ни краја. На тај начин, ако се позовемо на чињеницу да Павић поистовећује књижевност са животом, Павић и самом животу и људској егзистенцији даје вечност, што је признаћете, најлепши и највећи поклон који један писац може да вам дарује.

### Summary

#### PARALLEL WORLDS IN THE STORIES WRITTEN BY M. PAVIĆ

This paper deals with the phenomenon of parallel worlds in the stories of Milorad Pavić. The analysis of illustrative stories, „Dinner at the inn with character issues” and „The death of Milos Crnjanski” will try to show and explain the complex structure of Pavić’s narrative universe. On that occasion the writer will compare work of Milorad Pavić with Jorge Luis Borges, and with fantastic stories of our region. In this way we will try to look at this comprehensive feature of Pavić’s work.

Key words: Milorad Pavić, parallel worlds, book of sand, aleph, dream, feast, literature, life.

#### Литература:

- Борхес, Хорхе Луис (1995). *Изабрана дела*. Приредио: Радивоје Константиновић. Београд: Издавачка агенција *Драганић*.
- Грчић, Јован Миленко (1987). *Сремска ружа*. Приредио: Драгиша Живковић. Београд: Братство Јединство.
- Павић, Милорад (2002). *Прича о трави и друге приче*. Београд: Дерета.
- Павић, Милорад (1993). *Руски хрт*. Београд: Орбис.
- Павић, Милорад (2008). *Све приче*. Поговор написао: Петар Пијановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

\*

**Иван Базрђан** – рођен је 1991. године у Ваљеву. Студент је мастер студија Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише мастер рад на тему „Владан Стојановић Зоровавељ као приповедач“.

Виктор Шкорић (Нови Сад)

## СУСРЕТ ПАВИЋА И КОРТАСАРА: ПОТРАГА ЗА ФОРМОМ ЧИТАЊА КАО ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ

У нашем раду покушаћемо да укажемо на поетичке сродности између аргентинског и српског писца кроз њихов модернистички и постмодернистички однос према форми, односно улози читаоца у разграђивању и изграђивању романа. Преко формалних и асоцијативних обележја указаћемо на њихову сродност у избору тема и мотива који ће резултирати главном заједничком проблематиком: губљењем идентитета и потрагом за истим.

Кључне речи: Кортасар Хулио, Павић Милорад, читање, идентитет, књиге, лавиринт, време, географија, игра.

### *С ове стране*

Књиге о којима ће бити рећи у овом раду – *Хазарски речник*, *Школице* и *Унутрашња страна ветра* – чине једну изазовну текстолошку нит коју је могућно компаративно ишчитавати и пажљивим праћењем те нити дотакли бисмо се њихове заједничке проблематизације: кризе романа и, шире, кризе читања. Које су то поетичке одлике које нас првенствено заокупљају објаснићемо у даљем раду; најпре да наведемо цитат који нас је потакао на размишљање и рас-писивање. У питању је текст Александра Јеркова из репрезентативне књиге српског постмодернизма „Нова текстуалност“. Пишући о *Хазарском речнику*, Јерков каже: „Не само што се текст речника може читати по одредницама у било ком поретку, већ се и читава књига препушта накнадном текстолошком изучавању да би била прочитана. *Тиме је Павић отишао један корак даље од Кортасарових 'Школица'* у којима се поглавља могу размештати и читати редоследом који није идентичан са распоредом у којем су штампана у књизи“<sup>312</sup>. Свакако да се ове две књиге не могу сместити на исту поетичку раван и тиме хијерархизовати – књижевност се уопште не да хијерархизовати – првенствено стога што се ради о врхунским делима високог модернизма с једне и постмодернизма с друге стране. Ипак, оно што нас преокупира јесте „проблем Вечите Форме“, као што би рекао Данило Киш. Зашавши дубље у књижевну прошлост, видећемо да су ови аутори још једни у низу креативних романијера-иноватора у истом реду са Сервантесом, Раблеом, Лоренсом Стерном, Џојсом, Рејмоном Кеноом и Италом Калвином. Тај низ писаца, а и других можда мање иновативних, доказатељи су непрекидне потребе за променом форме којом се „садржај“ књижевности подмлађује и освежава. Међутим, проблем форме не може бити поједностављен на проблем иновације јер књижевност чини онај

312 Александар Јерков – *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*, Унирекс: Просвета: Oktoih; Никшић: Београд: Подгорица; 1990, стр. 201. [курзив – В.Ш.]

зодијачки трокут: Писац-Дело-Читалац. Комуникација између Писца и Читаоца заправо постаје нагодба између њих. Душа која се жртвује ђаволу јесте читање *in continuum*. Пружајући својим читаоцима нов начин уласка у текст, Кортасар и Павић тежиште пребацују на угао између крака писца и дела – на реципијента. Павић бива чак ироничан према читаоцима оптерећених традиционалним романом: „... читалац који би из редоследа одредница могао да ишчита скривени смисао књиге одавно је ишчезао са земље, јер данашња читалачка публика сматра да је питање маште искључиво у надлежности писца и да је се та ствар уопште не тиче. Поготово када је реч о једном речнику. За таквог читаоца није потребна ни клепсидра у књизи, која упозорава кад треба променити начин читања, јер данашњи читалац начин читања не мења никад“<sup>313</sup>. Како се мењају окоштале читалачке навике? Речничком структурном организацијом текста или у виду играња школица. Како у овом научном и игричном приступу књижевности не постоји господар свезнања (писац или судија) који би наметао правила, аутономност читалаца/играча је загарантована. Циљ оваквог *онеобичавања* Хулио Кортасар формулише на следећи начин: „Од својих читалаца правим саучеснике, очекујући у замену њихову менталну слободу, њихову интелектуалну слободу пред оним што баш тада читају. Али, од њих очекујем менталну слободу која би ишла изван литературе да би ступила на историјски терен – конкретно мислим на Латинску Америку. Тај став саучесништва који тражим од својих читалаца, то је најзад молба за изјавом унутрашње независности сваког појединца, уместо стања хипнозе у које је класична књижевност скоро увек хтела да стави читаоца. Знам да је то врло амбициозан корак и да има још читалаца који настављају и који ће наставити да више воле да не буду присутни у једној књизи, да престану да буду индивидуе док читају“<sup>314</sup>. Дакле, за Кортасара и његове *Школице* важи исто што Ала Татаренко каже за *Хазарски речник*: „‘Хазарски речник’ је роман о читању, о односима писца и читаоца, о моделу књижевности као моделу свемира“<sup>315</sup>.

**Кортасар, Хулио** (1914-1984) лик је из Павићеве поетике. Аргентинац, рођен у Бриселу у ком је најпре научио француски, а потом матерњи, шпански језик. До пете године је путовао разним земљама будући да му је отац био дипломата; након пете године породица ће му се скрасити у Буенос Аиресу. Као типичан Аргентинац, он је био Италијан који је говорио шпански, понашао се као Француз, а хтео да буде Енглеz<sup>316</sup>. Писао је само након што би се пробудио из кошмара и тада је имао два сата да напише сањану причу. Плашио се Едгара А. Поа, јер му је веровао на реч и због његове књиге три месеца лежао болестан. Као стипендиста одлази у Париз 1951. године не видевши своју прву објављену збирку приповедака *Зверињак*.

313 Милорад Павић – *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 25.

314 Интервју са Хулиом Кортасаром водио Жан Монталбети за *Magazine litteraire*, *Кортасар и његов двојник*, превод Надежда Обрадовић, *Домети: часопис за културу*, Сомбор, год. 12, бр. 40, 1985, стр. 11.

315 Ала Татаренко – *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 190.

316 Аргентинска урбана пословица.

Од тада па до смрти повремено ће се враћати у Аргентину, али никад заувек. Своје најпознатије дело, *Школице*, писаће искључиво по париским кафићима, а клицу тог дела наћи ће у Буенос Аиресу: видеће како преко спојених дасака жена покушава да пређе у другу зграду, кроз прозоре.

Стално исписујући своју *мандалу*<sup>317</sup> Кортасар *Школице* организује на два начина читања, остављајући читаоцу избор. Први је класични, линеарни, *in continuum*, до 56. поглавља; други подразумева скоковите прелазе дате у виду табеле и који обухвата 155 поглавља. Такође, Кортасар ће „обавезни“ део свог романа поделити на „с оне стране“ и „с ове стране“, односно пратећи просторну кретање свог јунака. На тај начин *кретање* читаоца у роману остварено је у виду спољашњег (кроз поглавља) и унутрашњег („тамо“ и „овде“).

Као и сваки павићевски јунак, и Кортасар има једну симболичну необичност – умро је 1984. године, исте када је изашао *Хазарски речник*.

**Лавиринт** као важно поетичко обележје краси и Кортасара и Павића. Но, ово не треба да нас чуди, будући да су обојица врских писаца изашли из Борхесовог шињела. Или би можда прецизније било рећи да су се Аријадниним концем вратили из Борхесовог лавиринта, градећи, као Дедал, сопствени. У некрологу посвећеном Павићу Сава Дамјанов је за његово дело рекао: „Ако бих данас покушао да једном метафором окарактеришем његово дело онда бих употребио реч лавиринт: сплет замршених тајанствених путева од којих неки немају, а неки имају излаз – излаз који је, уколико се пронађе, херметичан и блистав. Лавиринт је кључна ознака његовог целокупног стваралаштва. Борхес би рекао: врт са стазама што се рачвају, а ја бих рекао писац који је у најскровитијој одаји свог лавиринта и његов господар и заточеник<sup>318</sup>. Колико су ти пролази непроходни, замршени, а у исто време узбуђујући и опасни, сведочи и сам Павић у *Хазарском речнику*: „Може му се [читаоцу – В.Ш.], додуше, десити да залута и да се изгуби међу речима ове књиге, као што је Масуди, један од писаца овог речника, залутао у туђим сновима и није више никада нашао пут натраг. У том случају не преостаје му ништа друго до да крене од средине на било коју страну, крчећи сопствену стазу. Тада ће се кретати кроз књигу као кроз шуму, од знака до знака, оријентишући се гледањем у звезде, месец и крст<sup>319</sup>. Павићев лавиринт састоји се од средњовековних апокрифних мистификација, барокних огледала, концепције књижевности као игре, прећуткивања... и у којем се сусрећемо са фантастичким бићима и ликовима. Једном речју, књижевност је лавиринт и центар самог лавиринта; могућно је стићи до центра лавиринта јер *Хазарски речник* је отворено дело у екоовском смислу те речи, али „само онај ко уме правим редом да прочита делове једне књиге може наново створити свет<sup>320</sup>“.

С друге стране, Хулија Кортасара запоседала је идеја о *лабиринту онтологије*; у центру његовог лавиринта налази се човек – лавиринт је у човеку,

317 Мандала је архетипски космограм у облику круга уписаног у квадрат издељеног на лавиринтске подеоне кроз које су се у ведској Индији разрешавале антиномије микро и макро космоса.

318 S. Damjanov – „Lavirint Pavić“, *Književni magazin*, god. 10, br. 103/105, 2010, str. 21-22.

319 Милорад Павић - *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 26-27.

320 Исто, стр. 23.



у јунаку књижевног дела. Оливеира, главни јунак *Школица* истраживањем Париза на луцидно-философски начин трага за сопственим идентитетом. Прескачући и попуњавајући празна поља школице, он путује од Земље до Неба западајући „у романи, неподношљиву тескобу, у спекулисање о другом Небу до којег такође треба научити како да се стигне“<sup>321</sup>. Ипак, Оливеира се креће у два правца на линији напред-назад исписујући линију између Париза и Буенос Аиреса, тражећи и на моменте препознајући себе у другима. То кретање у два правца може да илуструје и сам настанак романа: Кортасар је сцену са даскама и преласка између зграда написао као 41. поглавље свог романа и потом дописивао роман у оба смера. Будући да је то поглавље кључно за његово онтолошко схватање односа између људи као покушај изградње моста преко којих се стиже до Другог и напослетку Себе, можемо рећи да се Кортасаров лавиринт, који је сам по себи метафора, може изразити и метафором моста, пута или чак метроа<sup>322</sup>. Лавиринт има обавезујући значај за остварење сопственог „ја“ које се усавршава и употпуњује у другима.

Супротстављајући лавиринте у човеку и у тексту, закључујемо да они код двојице аутора имају дијагонално супротна значења и улоге. Стратегија лавиринта у равни поетике потврђује да имамо посла са две концепције које се разилазе: Павићева је борхесовска, док бисмо Кортасарову назвали *антиборхесовском*.

**Павић, Милорад** - млађи брат Хулија Кортасара. Или, ако бисмо се изразили терминима формалистичког метода, онда би случај Кортасар-Павић био егземплар учења да се „наслеђивање“ у књижевности креће од дедова ка синовима. Будући да између *Школица* и *Хазарског речника* постоји размак од 21 године<sup>323</sup> и будући да знамо да је Павић читао Кортасара, можемо утврдити да је Кортасар утицао на Павића. Став је савремених књижевних теорија, поготову оних који се баве постмодерном и постмодернизмом, да већ авангарда са почетка XX века корени многе одлике које ће постмодерна преузети од средине истог века, наравно најпре их пропустивши кроз сито модернизма. Тако посматрано, Кортасарово дело представља експеримент у форми који је у потпуности успео. Исти смисао за парадоксе, оксимороне, иронију, и уопште игру с језиком и са појмовима узвишеног и ниског примећујемо код оба аутора: Павић барокно спаја неспојиво; Кортасаров јунак је вагабунд који се утапа у метафизичке реке. Књижевно-теоријски и књижевно-историјски они су свакако подесни за компаративно изучавање.

Можда би најпрецизније одређење Павићеве поетике било оно које налазимо у опису виолине (*Унутрашња страна ветра*) као споју различитих делова, „истородних различника“, који функционишу засебно, свако са својом наменом и улогом, али и у целини. „Инструмент у твојим рукама ни када свира не прекида везу са својим пореклом, са материјалом од којег је и са

321 Hulo Kortasar - *Školice*, prevela Silvia Monros Stojaković, No limit books, Beograd, 2001, str. 228.

322 О томе је код нас писала Силвиа Монрос Стојаковић у тексту „Два приступа лавиринту и један једини излаз из метроа поводом приче ‘Рукопис нађен у џепу’“; видети: *Савременик*, Београд, год. 30, бр. 3-4, 1984.

323 Прво издање *Школица* изашло је 1963. године; *Хазарски речник* објављен је 1984. године.

поступком којим је начињен и музика у ствари тек у вези с тиме добива своје покриће<sup>324</sup>. Такође, као што смо већ истакли значај читаоца за Павића, вредно би било упутити и на речи Никона Севаста, Павићевог демонолошког јунака: „Важнија је, дакле, вера гледања, слушања и читања од вере сликања, појања или писања“<sup>325</sup>. Речено Кортасаровом метафором, Павић игра индијски шах од шездесет фигура са својим читаоцем: онај ко овлада средином контролише игру. Само, та „средина“ није средина шаховског поља: она може бити и са стране, у углу, изнад или испод табле... Текст је децентриран и има нова поља значења.

### С оне стране

**Време** је нарочито значајно у делу Милорада Павића. Не треба да нас чуди што је најмодернији роман XX века написао историчар књижевности, Павић. Као што не постоји линеарно читање књиге, тако је и линеарно схватање времена ишчезло у Павићевом делу. Као последица тога нестаје класичан појам историје; он бива замењен историјском метафикцијом – историја се преводи у текст. Према томе сва три времена и сва три слоја *Хазарског речника* – прошлост, садашњост и будућност, односно средњевековни, барокни и постмодерни слој – постају проходни за писца и читаоца.

Мирољуб Јоковић објашњава које су то одлике надреалног схватања књижевности које је инсталирао Борхес, а преузео Павић: 1) уметничко дело садржано у другом уметничком делу; 2) присуство снова у стварности; 3) путовање кроз време и 4) тема двојника. Павић поима време као циклус, односно као „вечно враћање истог“. Дочитавајући *Хазарски речник* или *Унутрашњу страну ветра* ми присуствујемо трансинхроном скоку из једног периода у други, временској кретњи од Тирила преко Аврама Бранковића до др Исајла Сука односно од Леандра до Хере. Дакле, кретање у Павићевим романима првенствено је темпорално засновано. Други начин повезивања временских одредница јесте онирички: простор снова доступан је јунацима, будући да је граница између јаве и сна разорена – тако Самуел Коен у сновима постаје Аврам Бранковић и обратно. Тема двојника, које се дотичемо, сведочи да се двојници проналазе у садашњости јунака, али они постоје и у другим временском равнима. Заинтересованог за паралелност времена упућујемо на роман *Друго тело*. Напослетку, важно је за наш рад рећи да Павић испишује једну вертикалу која је код Кортасара редундантна. Кортасарови јунаци крећу се другачије.

**Географија** односно простор, истиче се код Кортасара као раван која претеже. Док се смена дана и ноћи, годишњих доба, а поготову година готово не осети – као да се радња одвија у једном модерном свевремену – дотле измена простора и те како доводи до промене поетике романа. Поред Париза и Буенос Аиреса, Кортасар кроз споредне јунаке повезује разне регионе света: Америку (Перико, Роланд, Бабс), Далеки Исток (Вонг), Западну Европу

324 Милорад Павић – *Унутрашња страна ветра*, Просвета, Београд, 1992, стр 68.

325 Милорад Павић – *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 73.

(Егјен), Источну Европу, (Осип) са стециштем у Паризу, у Клубу Змије.

Шта можемо закључити из ових елемената? Као што је у *Унутрашњој страни ветра* додир могућ кроз знак *тета*, тако је и додир између Кортасара и Павића могућ преко координатног система књижевности. По том систему, Павићу би припадала вертикала времена, док би Кортасар исписивао хоризонталу простора; они су комплементарни. Поетичке разлике између ових двају писаца проистичу дакле, из ових померања и наглашавања. Заједнички, они описују *axis mundi* књижевности.

Додајмо још да оба писца познају и себи споредну раван: Павићеви јунаци крећу се од Пољске са севера до афричких пустиња, и од маварске Шпаније до Црног мора на истоку. Кортасар не завршава свој роман са 56. поглављем већ наставља да ређа скоковита поглавља (135-63-88...) да би са 131. поглављем поново упутио на 56. Тиме он сугерише трајност<sup>326</sup> читања.

**Игра** је кључна поетичка одредница Павића и Кортасара. Колико су *Школице* и *Хазарски речник* романи *homo ludens*-а (али и *homo legens*-а) сведоче нам и сами писци. Кортасар игру сматра за есенцијалу потребу човека. „Очигледно је да један прост поглед на историју човечанства, чак и на најстарију, показује код човека способност игре у њеним најширим могућностима. [...] Такође мислим на најстарије асирске и египатске гробове у које су не само деца сахрањивана са својим играчкама већ тамо игре често чине део предмета које прате покојника на други свет. То показује – чини ми се – да човек од самог почетка има потребу да се игра. Данас, кад је човечанство еволуирало, осећање игре остаје у првом плану. Игра је перманентност људског менталитета и психе“<sup>327</sup>. С друге стране *Хазарски речник* сам по себи је игра текста, историје, докумената и фикције. Узмимо за пример његову конструкцију: он је реконструкција Даубманусовог речника из 1691. године, с том разликом што је писан на једном језику уместо изворна три, има тројицу сакупљача различитих конфесија, приређивача (Теоктист Никољски) који махом није познавао језике изворника, не нуди исто одговоре и тумачења. На неки начин, Павић понавља игру са читаоцем коју је Сервантес применио пишући *Дон Кихота*. Сваки детаљ речника о Хазарима упућује на лудистичку димензију самог дела. Примера ради, година 1691. је „година-клепсидра“ – једнако се чита са обеју страна. Радикализацију идеје књиге-клепсидре пронаћи ћемо у *Унутрашњој страни ветра*.

Кортасар у свом роману игра се првенствено језиком. „Језик је нападнут из многих углова: другим језицима, измишљеним језиком, другом ортографијом, другачијим знаковима интерпункције, другом синтаксом, измењеним линеарним редом“<sup>328</sup>. Смелим поређењима, необичним метафорама, парадоксима и наглим ироничним обртима, Кортасар заправо *онеобичава* читаочеву перцепцију језика; он, језик, испитује се из самих

326 Кажемо трајност, а не бесконачност читања јер би у другом случају 56. поглавље морало да упућује на 1. или 73. поглавље. Читање траје, понавља се, али није бесконачно.

327 Жан Монталбети – „Кортасар и његов двојник“, *Домети: часопис за културу*, превод Надежде Обрадовић, Сомбор, год. 12, бр. 40, 1985, стр. 7-8.

328 Херардо Марио Голобоф – „Кортасаров ‘говор фигурама’“, превела Силвиа Монрос Стојаковић; видети у: *Књижевност*, Београд, год. 34, бр. 2, 1979, стр. 310.

речи. У основи тог експеримента са језиком налази се окренутост ка џез импровизацијама<sup>329</sup>. Дакле, када Кортасар напише да је нешто „плаво као поморанџа“ или да „се уморио од тога да не буде уморан“, он врши исти поступак онеобичавања којим се и Павић користи када за Хазаре каже да су их довели „ветрови мужјаци“, они који никад не носе кишу и на којима „расте трава“. Нека то буде довољно о игри: о глиглијском језику, игри речи-гробља и клепсидри читања, биће речи неки други пут. Уосталом, зар надреална или фантастичка књижевност (а сва три романа некада се тако карактеришу) не нуди само по себи довољно забавне ингениозности?

**Идентитет** – увођењем теме двојника Павић и Кортасар испитују проблем идентитета. *Хазарски речник* велики је роман о губитку колективног идентитета читавог народа. Иницијална ситуација сама по себи је проблемска; она је и епilog – тумачење кагановог сна и одлука каганова да се приклони вери полемичара који тај сан растумачи први је корак к нестајању једног народа. Каснији истраживачи хазарског питања покушаваће да склопе делове мозаика идентитета тог народа, али безуспешно. Читалац постаје тај којем пада у удео да реконструише књигу и идентитет Хазара, односно да пронађе сенке хазарских кућа које нису хтеле да се сруше након што су грађевине разорене. Прича о Хазарима заправо је „иронична метафора за распад историјске логике и пораз националног идентитета“<sup>330</sup>.

Павић каже да је хазарски народ имао свог двојника. Међутим, како тај клонски народ не игра нарочиту улогу у даљем делу романа<sup>331</sup>, нама ће бити значајније да посегнемо за појединачним двојницима. Заиста, Павићеви романи нуде их прегршт: Никон Севаст и Теоктист Никољски (Теоктист се чак током своје исповести препознаје у *огледалу* као Никон); Аврам Бранковић и Самуел Коен; Леандер и Хера; ђаволи и белгијска породица Ван дер Спакови; Даубманус – Павић... И по тумачењу Кортасара ово би било оправдано: „Мислим за почетак да смо сви ми двојници. То каквог ме други виде скоро никад не коинцидира са мном онаквим какав мислим да сам. Имам још од детињства ту опсесију двојника, јер имам утисак да велики број људских бића учествује у удвостручавању, чега јесу или нису свесни. Тема двојника је уосталом од вајкада књижевна тема, нарочито код немачких романтичара“<sup>332</sup>.

Орасио Оливеира Кортасаров је биографски двојник. Писац Морели, кога чланови Клуба Змије на својим састанцима тумаче – Кортасаров је поетички двојник. Травелер, Оливеирин пријатељ из Аргентине, Орасиов је *doppelganger*. У кључној сцени преласка преко дасака Кортасар ствара мост између три своја јунака који остаје непрећен. Чин преласка и предаје поклона фигурира као чин успостављања контакта између двојника. Како

329 Кортасар је био велики обожаваца џеза.

330 Предраг Палавистра – *Књижевна критика идеологије* (Књижевне теме IX), СКЗ, Београд, 1991, стр. 250.

331 Али свакако има структурални значај.

332 Жан Монталбети – „Кортасар и његов двојник“, *Домети: часопис за културу*, превод Надежде Обрадовић, Сомбор, год. 12, бр. 40, 1985, стр. 7.

уознавање двојника може да буде представљено и огледавањем свог лика у огледалу, јасан нам бива значај двојника и код Кортасара и код Павића. Још четрдесетих година Андрић је писао о мостовима, оним стварни; Павићево и Кортасарово дело имају улогу онтолошких, за разлику од Андрићевих културолошких, мостова. Посматрајмо то кроз роман *Унутрашња страна ветра*: овај роман представља мост преко којег, кроз време, пролазе/ прелазе два главна јунака, Леандер и Хера. Место сусрета – место размене смрти – онај је моменат у роману када се чује експлозивно рушење Леандрове куле и Херин мушки крик. Међутим, све пре тога је потрага; читајући, стиже се до жаришта те потраге, до Другог. Исто тако, и друга два наша романа, *Школице* и *Хазарски речник* јесу *потрага* и *сусрет* у којем учествује и читалац. Сусрет: Павићево и Кортасарово дело, за нас, јесу сусрет истока и запада, двеју књижевности, српске и латиноамеричке, које су успеле да остваре светски бум<sup>333</sup>. А потрага? Потрага је у читању. Јер, као што Павић каже на крају романа: „Али, у сваком случају, читати овако дебелу књигу значи дуго бити сам. Дуго бити без присуства онога чије вам је присуство неопходно, јер читање у четири руке још није уобичајено“<sup>334</sup>.

### (Не)обавезно поглавље

**Читање** се тако поставља као поетички главни моменат Кортасарових *Школица* и уопште свих Павићевих романа. „Рецимо да је свет једна фигура, треба је прочитати. Под читањем подразумевам стварање“<sup>335</sup>, рећи ће Кортасаров романескни двојник, писац Морели. Павић читање види као трајање које постоји науштрб живота, то јест оно је време одузето од живота и из кога треба, у дугорочном процесу, да настане бисер. Како обојица писаца теже да изађу у сусрет читаоцу, можемо се запитати: зашто толико напора, толико жеље за дезаутоматизацијом приповедног поступка? Чини ми се да је објашњење у овоме: приповедање само по себи није уметничко дело. Без читалачке рецепције – а оно се постиже онеобичавањем приповедног поступка или мотивске структуре, уче нас још руски формалисти – не постоји књижевно дело. Традиционални роман ставио је читаоца у тесан оквир, безизлаз једноличног стваралаштва. Зато ови антироманескни романи<sup>336</sup>, путем ироније, самокритике, маште, досетке и цитата, ослобађају читаоца спутаности; настаје отворено дело. У том отвореном делу читалац више не види замагљени лик писца, већ *огледа себе*. У том смислу ми у отвореном делу налазимо огледало којим читалац отвара шкрињу *сопственог књижевно-онтолошког идентитета*. Зато Кортасар под читањем подразумева стварање. А о стварању (идентитета) је, заправо, све време реч.

333 Сусрет се одвија у Европи или на простору „светске књижевности“. О Павићу говоримо као о нововизантинцу – дакле, исток; Кортасар је „магични“ Латиноамериканац – запад.

334 Милорад Павић - *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 282.

335 Julio Cortázar - *Školice*, prevela Silvia Monros Stojaković, No limit books, Beograd, 2001, str. 393.

336 Али не и уперени против романа.

Погледајмо још, као резиме, шта је Павић рекао за Кортасара: „У наклоностима и ненаклоностима сваког читаоца постоје, претпостављам, парови. Код мене то отприлике изгледа овако: волим Достојевског, не волим Толстоја; волим Бергмана, не волим Анджеја Вајду; волим Булгакова, не волим Пастернака; волим Бруна Шульца, не волим Гомбровича; волим Сент Егзиперија, не волим Сартра; волим Хелдерлина, не волим Шилера; волим Црњанског, не волим Крлежу; волим Гаудија, не волим Корбизијеа, волим Борхеса, не волим Кортасара; итд, итд. При томе треба имати на уму да није реч о томе да ли оцењује дела ових твораца као добра или не, него у сасвим другом кључу, тј. могу ли их волети или не<sup>6337</sup>. Разумљиво.

### Summary

#### THE MEETING BETWEEN PAVIĆ AND CORTASAR: The questing for the form of reading as a search for identity

In this study an attempt will be made to identify poetic similarities between an Argentinean and Serbian writer, through their modernistic and post-modernistic relation towards form, and also through the role of the reader in the deconstruction and construction process of a novel. The likeness of their topics and motifs that result in the main common issue, that is the loss of one's identity and the search for it, shall be pointed out with formal and associative properties.

Key words: Cortázar Julio, Pavić Milorad, reading, identity, books, labyrinth, time, geography game.

#### Литература:

- Павић, Милорад (2012). *Хазарски речник*, Завод за уџбенике, Београд, 286 стр;
- Kortasar, Hulio (2001), *Školice*, prevela Silvia Monros Stojaković, No limit books, Beograd, 604 str;
- Павић, Милорад (1992). *Унутрашња страна ветра*, Просвета, Београд, 97, 115 стр;
- Јерков, Александар(1990). *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*, Unireks : Просвета : Oktoih; Никшић : Београд : Подгорица, 231 стр;
- Татаренко, Ала(2013). *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Службени гласник, Београд, 365 стр;
- Монрос Стојаковић, Силвиа (1984). *Два приступа лавиринту и један једини излаз из метроа*; у: Савременик, Београд, год. 30, бр. 3-4.
- Montalbeti, Žan(1985). Kortasar i njegov dvojnik; Dometi: časopis za kulturu, prevela Nadežda Obradović, Sombor, god. 12, br. 40, 5-12 str;
- Damjanov, Sava (2010). *Lavirint Pavić*, Književni magazin, god. 10, br. 103/105;

337 Петар Пијановић – Павић, Филип Вишњић, Београд, 1998, стр. 344. [курзив – В.Ш.]

- Херардо Марио Голобоф – *Кортасаров 'говор фигурама'*, превела Силвиа Монрос Стојаковић; видети у: *Књижевност*, Београд, год. 34, бр. 2, 1979;
- Палавестра, Предраг (1991). *Књижевна критика идеологије: (Књижевне теме IX)*, СКЗ, Београд, 355 стр;
- Пијановић, Петар (1998). *Павић*, Филип Вишњић, Београд, 407 стр.

\*

**Виктор Шкорић** – рођен је 1991. године у Зрењанину, а пореклом је из Новог Милошева. Студент је мастер студија на Одсеку за српску књижевност и језик у Новом Саду. Пише прозу, есеје и критику; објављивао у периодици. Издао је књигу кратке прозе *Давнина, ружа и прах* (2011); у припреми му је књига есеја о Душану Васиљевићу.

Рајко Благојевић (Нови Сад)

## ЕРОС У ПАВИЋЕВИМ ПРИЧАМА И МАРКЕСОВИМ РОМАНИМА (ФАКТОР ИСТОГ У РЕЧИМА РАЗЛИЧИТОГ)

У раду се анализира повезаност архетипских структура, конкретно ероса, у причама Милорада Павића и Г. Г. Маркеса. Тежња је да се ерос код оба аутора, на примерима изабране прозе, прикаже као поистовећен, и да се уоче принципи који показују однос аутора према еросу.

Кључне речи: Ерос, архетипови, унутрашње условљености, спољашње манифестације, нагони.

Слутње које би желеле да постану израз, према Јунгу, не дају ствараоцу потпуно задовољство створеног, већ дају му задовољства стварања. Визије у „тамном огледалу” узрокују прадоживљај који у себи не садржи ни речи ни слике, већ нагон који ствараоца наводи да користи и репродукује оно што му се нуди као наслућено.

Архетипски идеал који своје отелотворење добија на широком пољу узрока самог постојања представља ону снагу која се може или мора искористити у стваралачком процесу. Ерос јесте управо идеал који своју потврду добија још од античких митова, преко цивилизација Старе Грчке, Рима; епоха средњег века, философија и религија Јудеизма, Хришћанства, Ислама.

Пратити приказе Ероса у неколико Павићевих прича, као и у Маркесовој прози (у романима *Сто година самоће* и *Сећање на моје тужне курве*), представља својеврсно трагање за идентитетом једног деперсонализованог – како колектива, тако и појединца. Ерос у прози ове двојице аутора припада, условно речено, истом соју; код обојице приказан је на специфичан начин самовоље, која човека не условљава, већ га напротив ослобађа. То ослобађање представља процес реинкарнације уништених слутњи које теже сопственом изразу. Како су оне уништене, питање је на које одговор треба тражити у манифестацијама до којих су дошле. Али непотребно их је превише голити, јер тиме деструирамо тананост коју нам пружају.

У Павићевој причи *Душе се купају последњи пут*, на самом почетку добија се освит на Месечев осој, на место где се месечина купи ретко, и на тај начин оставља простор за таму. Ово мешање Луне и таме, у бити представља мешање архетипских манифестација ероса и танатоса, и на почетку приче то се јасно показује. Ерос, али и танатос, овде имају свој узрок, тако да су приказани као да долазе споља, или да спољашње манифестације утичу на њихово буђење. Метаморфозе до којих се долази, условљене су лунарним култом, као женским, који представља ревитализовање ероса. Танатос, пак, условљен је еросом, и таква обострана повезаност у бивствовању



представља експлицитност узрока једне појаве. У Павићевој причи метаморфозе су приказане управо посредством архетипова. Чудноватост појава повезана је тежњом ка смрти, док се из те тежње ствара сексуални нагон који постаје неминовност. Сексуалност доводи до смрти, а смрт условљава сексуалност. Приказ самог еротског чина у овој причи то и доказује. „...јер женскоме чељадету суђено да утолико краће живи уколико чешће има радости” – спојеност ероса и танатоса овде не добија потврду, већ се потврда намеће свесношћу јунакиње која понавља чин уживања. Прича се завршава на гробљу, и на тај начин простор постаје само демијуршко извориште архетипских појава.

Ерос посматран као пробуђен спољашњим мотивским елементима поистовећује се са еросом у Маркесовој прози. У роману *Сећање на моје тужне курве*, ерос такође треба сагледавати као фактор који саму радњу, али и остале факторе (условљеност са другим архетипским појавама, наративношћу, складношћу слика, психолошким сегментима), подвргава сопственом доминацијом. Ерос се приказује попут ендитхетоса, универзалног стања рација, које подређује ток догађаја њиховој судбини. Управо на овај начин ерос постаје свеприсутан у универзалном стању душе која одређује и присваја сва даља колебања духа. Остарели новинар увек је плаћао интимне тренутке са женом – оваква концепција у грађењу лика јасно показује да архетипска условљеност ероса остаје непоколебива, једноставно надилази све остале феномене.

Млада девица, која се у роман уводи као поклон за деведесети рођендан јунаку, представља отелотворење архетипских тежњи да се од телесног креће ка духовном, тачније однос добија такве димензије. Овакав принцип не изоставља ерос, већ напротив – релативизује га у датом тренутку. Интимна љубав овде не добија оквире сексуалног чина, већ се развија у обожавање односа који се ствара у самом јунаку (појединцу), и на тај начин избегава се удвојеност како љубави тако и мисли, па ерос остаје само у имагинацији појединца. Млада девица не постаје она која се обожава, већ однос који се ствара у самом јунаку. Она је приказана у њиховим додирима увек како спава (успавана принудно), док он увек одлази пре њеног буђења. Интимни однос своди се на војајерски принцип, по ком се јунак гледањем напаја сексуалном енергијом. Ерос овде почиње да потврђује да се појављује из унутрашњости, а не из спољашњости, и на тај начин добија свеобухватност једног бића. Управо јунак оваквим развитком ероса постаје од деперсонализованог човека још деперсонализованији, јер не постоји судар аниме са анимусом, не постоје архетипска подударана која ерос чине релевантним у конституисању његове личности.

У роману *Сто година самоће* ерос постаје комплексан и свеобухватан. Ерос постаје етиолошки феномен који провоцира читав низ других архетипских појава. Од антејских мотива, који представљају само извориште снаге једне групе људи, преко хипноса који се развија и добија карактеристике емпирије, па све до танатоса који у овом роману служи као опомена која поништава. Исти ерос налази се и у Павићевој причи *Дуга ноћна пловидба*, ерос који долази споља, и који је опет етиолошки, али деструктивно етиолошки. Он овде, за разлику од Маркесовог романа,

провоцира тражење архетипских појава које условљава, али не доводи и до нужног проналажења. Јунакиња приче, Велућа пастирица, постаје жртва нагона Свилокосе Павла, и он, узимајући је, одваја је од света који је познавала, али и од света који потенцијално може да упозна, јер ударцем који јој је задао она губи вид и слух. Крајња деструктивност ероса у овој причи доводи до својеврсне имагинације која се ствара у јунакињи, и која посредством слика, попут оних ониричких, покушава да пронађе оно изгубљено у себи. Не постоји антејско храњење, попут онога у Маркесовом роману, али негирање управо тог мотива (Велућа не зна да је на броду док јој друге девојке не поквасише руке у мору) сам узрок – ерос – постаје магично исти, но у другим правцима деловања. У Павићевој причи он нужно рађа танатос, док код Маркеса рађа низ архетипских манифестација. Парадоксално је то што јунакиња жели потомство, и даје се мушкарцима, мислећи да су они увек Свилокоса Павле, зарад рађања, не слутећи да се у тој жељи ствара смрт. Архетип Велике мајке код оба аутора постаје нешто што надилази ерос, и чему ерос служи, али у оба случаја тај архетип ипак остаје у тежњи.

Простор радње у причи *Дуга ноћна пловидба* и у роману *Сто година самоће*, представља митску основу као савршено поље за манифестације првих отисака. Код Маркеса тле на које протагоинисти долазе не познаје било какве отиске, и постаје отворено, док код Павића брод постаје простор који такође не може да буде изборан отисцима, већ се они задржавају унутар персоне. Овакав концепт простора доводи до унутрашње деперсонализације, јер према Јунгу поистовећивање са сопственом персоном (сликом о себи коју добијамо друштвеним ангажманом), ствара се проблем долажења до сопствене суштине. Ерос у оваквом положају ствара још већу деперсонализацију, јер није настао на тлу које пружа „здрavo” развијање личности. Код обојице може се рећи да се баве људима са урођеним подсвесним расцепом између духовног поимања света и поимања себе.

Ерос се, у контексту књижевног факта, овде просто намеће. И код Павића, и код Маркеса ствара се принцип спољашњег утицаја који опет условљава следеће утицаје. Комплексна узрочно-последична веза између ероса и онога до чега он доводи, наводи на питање: *Како се јунаци прозе ових аутора опходе према унутарњим сударима, и како се њихово понашање мења?* Одговор који се намеће из прозе обојице аутора био би исти, а то је да јунаци суштински се не мењају, остају исти у есенцијалном смислу, њихова духовна димензија или расте или се смањује, али никада не изневерава сопствене основе. Ерос јесто оно што се налази управо у тим основама, и не треба тражити оно што га је створило, већ оно што га је изазвало да се појави и да делује. Еротизам добија одлике легендарно-баладичних цртица, али одлази и у гротеску и фантастику. Ови подухвати у суштини пружају само стилске инкарнације које естетички дарују текст.

Павић на специфичан начин негује еротизам дајући му одлике магијског, што га доводи у спрегу са Маркесовим схватањем ероса. Ерос код оба аутора приказан је на начин вечног деловања, које постоји да би подсетило све остало на живот. Павић и Маркес својом прозом дарују полиполарне принципе у схватању ероса, самим тим, испитујући нешто чему не желе да дознају коначан одговор.

### Summary

#### EROS IN THE STORIES BY M. PAVIĆ AND INTO NOVELS BY G. G. MARKES (THE SAME FACTORS IN THE DIFFERENT WORDS)

The paper analyzes the connection between the archetypal structure, specifically of Eros, the stories Milorad Pavic and G.G. Marquez. Tention is to show eros on both authors, based on the examples of chosen literature, like assimilated. Also, to bring principles that shows authors perception of eros.

Keywords: Eros, archetypes, internal conditionality, external events, instincts.

#### Литература:

- Јунг, К.Г., *Лавиринт у човеку*, приредио Владета Јеротић, Ars Libri, Невен, Београд, 2004.
- Маркес, Габријел Гарсија, *Сећање на моје тужне курве*, Сезам Бок, Зрењанин, 2011.
- Маркес, Габријел Гарсија, *Сто година самоће*, Sezam Book, Зрењанин, 2012.
- Милорад Павић, *Све приче*, приредио Петар Пијановић, Завод за уџбенике Београд, 2008.
- Пијановић, Петар, *ПАВИЋ*, Филип Вишњић, Београд, 1998.

\*

**Рајко Благојевић** – рођен је 1990. године у Зеници. Студент је мастер академских студија Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише есеје и књижевну критику, бави се српском књижевношћу XX века.







Даница Трифуњагић (Нови Сад)  
Марко Ђукић (Нови Сад)

## „ЛЕПЕНСКИ ВИР“ МИЛОРАДА ПАВИЋА: АНАЛИЗА И СИНТЕЗА

Рад покушава да расветли песму „Лепенски вир“ Милорада Павића. Први део рада је посвећен анализи саме песме, где се узимају у обзир митски и архетипски обрасци, као и традиционална култура и живот тадашњег човека. Затим се песма сагледава у корелацији са осталим Павићевим делима, где се истражује могућа повезаност елемената у систем читавог његовог опуса. Последњи сегмент рада се бави компарацијом Павићеве песме „Лепенски вир“ и збирке *Певања на виру* Миодрага Павловића.

Кључне речи: Лепенски вир, поезија, архетип, мит, Певања на виру

Опчињеност Милорада Павића прошлошћу видљива је у читавом његовом опусу, а песма „Лепенски вир“ један је од доказа за његово занимање за оно најдаље савременом човеку – архетипско, митско, непознато, можда изгубљено. Овде се, наравно, не мисли на материјалне доказе о постојању културе Лепенског вира, већ о ономе невидљивом, што се само слуги, а суштина је читаве те древне цивилизације.

Бриљантност Милорада Павића нам не дозвољава да олако пређемо преко ове песме, но, писац нам нуди кључ који је потенцијално може откључати. Већ нам херметичност „Лепенског вира“ говори колико смо се удаљили од првобитног. Павић не покушава да нам исприча мит, већ казује ритуал, који миту претходи, има јасно значење за оне који га изводе,<sup>338</sup> и управо је због тога песма наизглед нејасна. Да је реч о ритуалу који се изводи казује нам већ први стих песме. Речи „Кад год“<sup>339</sup> сугеришу да се радња понавља, а како ћемо из наредних стихова видети, за циљ има повратак у првобитно, што и јесте смисао ритуала.

Главни мотиви у песми су камен, река и ватра, који су такође били најважнији и најзаступљенији у животу и религији ондашњег човека. Река, коју везујемо за култ плодности,<sup>340</sup> а која, како у религијском смислу, тако и буквално, обезбеђује живот и опстанак, рађа, у додиру са каменом, ону трећу најбитнију ствар – ватру, тачније „јаје каменог огња“ или кремен

338 Миодраг Павловић у есеју „Мит – ритуал – књижевно дело“ говори о томе како се смисао појединих ритуала заборавља, што доводи до стварања мита који треба да објасни заборављени ритуал. Види: Павловић, Миодраг. (1996). „Мит – ритуал – књижевно дело“ у: *Поетика жртвеног обреда*. Београд: Студентски културни центар.

339 Павић, Милорад. (1996). *Анахорет у Њујорку: песме*. Београд: Драганић, стр. 91.

340 Да је тако говори нам већ први стих где се каже да „камен погоди рибу под [...] срцем“ велике реке, а устаљена је формула у народној поезији да мајка носи чедо под срцем (срдашцем, појасом), то јест да је бременита. Ово је, такође, један од доказа да је Душица Потих у праву када каже да Павић покушава да реактуелизује нашу стару лирику, као неизоставни део наше савремене поезије.

који ће је човеку обезбедити.<sup>341</sup> О повезаности ова три елемента у култури Лепенског вира сведочи нам белутак који своје место готово редовно налази поред огњишта, а потекао је из реке, те је стога на њему урезано риболоко створење, које може представљати прародитеља из реке, господара исте итд.<sup>342</sup>

Пажњу нарочито привлачи понављање рефрена „и опрости нам ватру“<sup>343</sup> на крају обе строфе. Песник понављањем овог стиха жели да нас подстакне да се запитамо зашто велика река треба да нам опрости ватру, када смо већ установили колика је повезаност и, можемо рећи, хармоничност, између ватре, воде и камена у култури Лепенског вира. Овде морамо размислити о свакодневници човека који је живео хиљадама година пре нас. Чињеница је да је човек воду користио пре ватре, јер без воде нема живота. Ватра је у почетку представљала опасност и непознаницу, и није му била увек доступна. У тренутку када је човек научио да користи ватру, да је укrotи и сачува, почео је бржи развитаk цивилизације. Развитаk цивилизације донео је много доброга човеку, али је у исто време почео да га удаљава од првобитног, од сједињености са природом. Сасвим је могуће да песник великој реци тражи да нам опрости ватру управо због овога. Иако је ватра неодвојиви део са водом и каменом, она нас је ипак удаљила од велике реке из које је све настало, па можемо рећи да је ватра била првобитни грех који нас је удаљио од божанског.

Но, шта је то *првобитно* у које Милорад Павић жели да се врати? Каква је то била прарелигија архајског човека?

Стихове:

„Научи нас да оденемо опет храмове у косу  
да нам се јуче врати у сутра [...]“<sup>344</sup>

Милорад Павић врло пажљиво плете тако што храм, који треба да представља одраз божанскога на земљи, божанску присутност, жели да удене у косу. Наиме, очигледно је да Павић врло јасно осећа да храм више није светилиште, или бар више не у мери у којој треба да буде, те жели поново да га доведе у везу са оностраним,<sup>345</sup> да јуче врати у сутра, прошлост у садашњост, односно, он оживљава кроз ритуал оно митско време од кога је све почело.<sup>346</sup>

Последњи стихови „Лепенског вира“ најзад откривају шта је било у почетку, шта смо заборавили.

341 Опште је познато да се из јајета развија свет, што за човека значи развитаk цивилизације, а сматра се да је тај развитаk почео проналаском ватре.

342 Драгослав Срејовић сведочи да религија Лепенског вира подразумева да се из облутка, праисконског јајета, рађа све, те да те скулптуре које се налазе поред огњишта обезбеђују мир и благостање. Види линк: <http://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejevic-vir1.html>. Приступљено: 8.11.2014.

343 Павић, нав. дело, стр. 91.

344 Павић, нав. дело, стр. 91.

345 Коса представља везу са оностраним и у многим културама се сматра светом након рођења, односно остатком везе са оним стањем у којем се душа налазила пре рођења.

346 Овде ваља напоменути да су првобитни храмови били у природи, како то тврди Веселин Чајкановић, а очигледно је да човек више није у природи, у првобитном храму.



„Да починемо нас научи  
с главом жене на једном  
с главом бика на другом рамену  
троглави и у смрти  
тросмртни у животу [...]“<sup>347</sup>

Бик и жена су, свакако, представници мушког, односно женског принципа. Очигледно је да песник сматра да је у почетку било једно, да су једно били мушко и женско, што нам потврђује и мотив јајета, с почетка песме, који може означавати и спој мушког и женског. Да то Једно не мора бити само спој мушког и женског, већ представа дуалитета уопште, говори нам мотив рибе, који је битан у песми, а којим ћемо се нешто касније више позабавити, јер симболише како плодност, тако и смрт. Колико је важан дуалитет у религији културе Лепенског вира, говори нам и култ домаћег огњишта, који се сматра најбитнијим, суштинским у тој култури. Огњиште, тврди Драгослав Срејовић „означава центар сакралног и световног простора, око њега се окупљају и живи и мртви“<sup>348</sup>.

Како би своју причу о повратку у *првобитно* заокружио, Павић се служи познатом симболиком броја три, опет је спајајући са животом и смрћу, који стоје у хармонији једно са другим. Но, Павић опет мами нашу пажњу стихом „тросмртни у животу“<sup>349</sup>. Какве су то три смрти у животу, говори нам традиционална култура и обреди прелаза који су у њој незаобилазни. Ван Генеп у својој књизи *Обреди прелаза* говори о мноштву таквих обреда које човек прође током живота, али постоје три обреда која је сваки традиционални човек морао проћи. То су рођење, друштвено сазревање и смрт. Ове смрти су симболичке (трећа је, наравно, и буквална) и представљају иницијацију из једног статуса у други. Да Павић у сваком стиху, а, чини се, и у свакој речи жели да нагласи свеобухватно Једно, сугерише и стих „троглави и у смрти“<sup>350</sup>, који нас подсећа на причу о Керберу, троглавом псу који је чувар улаза у подземље. Керберове три главе представљају прошлост, садашњост и будућност, па је сасвим могуће да је Павић овим стихом још једном желео да нагласи тренутак у коме се све стапа у Једно.

Павић кроз читав свој прозни и песнички, дакле, књижевни опус, понавља мотив рибе. Риба се среће у различитим контекстима, што изискује посебно истраживање, а овде ћемо навести само понеки пример, који се може довести у везу са песмом која је предмет нашег интересовања. Павић у песми „Лепенски вир“ моли велику реку да нас научи

„[...] да нам се јуче врати у сутра  
у рибу којој се име не једе.“<sup>351</sup>

Исту рибу, чије име „није ни за јело ни за објављивање“<sup>352</sup> срећемо у Павићевом роману *Последња љубав у Цариграду*. Јунак романа Авксентије

347 Павић, нав. дело, стр. 91.

348 Линк: <http://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejovic-mezolit2.html>. Приступљено: 8.11.2014.

349 Павић, нав. дело, стр. 91.

350 Павић, нав. дело, стр. 91.

351 Павић, нав. дело, стр. 91.

352 Pavić, Milorad. (2006). *Poslednja ljubav u Carigradu*. Beograd: Dereta, str. 84.

Папила је знао када ће наступити смрт човека, већ у часу његовог рођења. Он овај свој дар објашњава нечим што нам може личити на магијску радњу. Наиме, потребно је убити рибу каменом, скувати чорбу и на дну наћи име рибе. Овај магијски ритуал симболици рибе, која, како смо већ поменули означава плодност (дакле, давање живота), убиством додаје симболику смрти, која јој је такође својствена, и тако опет спаја живот и смрт. Тај дар видовитости, можемо га тако назвати, песник варира у песми „Запис на јабуци“ где за своје очи каже да су „две рибе боје смарагда“<sup>353</sup>, и да има „дар видовитости очиње“<sup>354</sup>, па очигледно рибу можемо повезати са видовитошћу, не само са њеном основном симболиком. Такође, Павићева поетика заснива се добрим делом на постмодернистичком схватању речи, језика и песништва као видова општења са светом који су виши облици постојања. Именовање нечега је давање живота, име је идентитет, а смрт је и смрт у језику. Риба није изгубила име, оно се „не ставља у уста“, дакле, не изговара се, али постоји, па се у једној тачки обједињују и живот и смрт.

У Павићевом *Хазарском речнику* такође можемо наћи мотив сусрета са смрћу, у делу где Самуел Коен у сну види три смрти Аврама Бранковића, а да притом не умре. Но, оно што нам више привлачи пажњу у одредници „Коен, Самуел“ у *Хазарском речнику* јесте спомињање прачовека Адама Кадмона, који је био и човек и жена. Своје мишљење да су у почетку мушко и женско били једно, Павић потврђује, и доказује нам да његови стихови у „Лепенском виру“ нису пука случајност, или тренутна инспирација или мишљење. Павић очигледно врло пажљиво и промишљено у своју поетику уплиће своја размишљања, закључке, можда чак веровања. Овде смо приказали само неколико примера, а подробнијом анализом бисмо сигурно дошли до сазнања да читав Павићев књижевни опус представља једну целину, систем, организам, чији делови живе за себе, али много боље функционишу заједно.

Павићева збирка песама *Палимпсести* свакако може, а можда и треба, да се чита упоредо са песмом „Лепенски вир“. Осим заједничких мотива, заједнички је и дух, или основна идеја са којом су песме писане. Песник инспирацију тражи у прошлости, а његове песме одражавају сигурност да ће он своју музику тамо и наћи, и да је његово певање само наставак песме која је давно започета. Стихови песме „Епитаф“:

„И знам, моја уста су гробље  
предака спуштених у речи као у ђивот [...]“<sup>355</sup>

или песме „Икар“:

„Позајмљујем свим мртвима свој језик [...]“<sup>356</sup>

заступају мишљење песника да суштина, основна идеја и сврха певања потичу из далеке прошлости, можемо рећи из оног Једног или Првобитног, и да се та мелодија само наставља. Ту првобитну мелодију или звук, за којим кроз песништво треба трагати, Павић је нашао, што се осећа у његовим песмама, а посебно у стиховима песме „Молитва шуми“:

353 Павић, нав. дело, стр. 45.

354 Павић, нав. дело, стр. 45.

355 Павић, нав. дело, стр. 8.

356 Павић, нав. дело, стр. 13.

„И ја пронађох место  
где покопаних звона звук у земљи звони.“<sup>357</sup>

Опчињеност историјом заогрнутом рухом митскога показује и Миодраг Павловић. У вези с Павићевом песмом „Лепенски вир“, која је настала 1971. у оквиру збирке *Месечев камен*, можемо да пишемо и о читавој збирци *Певања на виру* Миодрага Павловића, која за тему узима културу Лепенског вира. Павловићева збирка је објављена 1977. године, те се може рећи да је унеколико на Павловићеву збирку могла да утиче и Павићева песма. Пошто култура Лепенског вира није познавала писани језик, занимљиво је проникнути у начине на који је митски човек са тераса крај Дунава отелотворен у речима двојице великана. Павловић у својим песмама примењује начело реинтерпретације историје, јер званичну историју, посматрајући је само као једну испричану верзију догађаја, покушава да да на још неиспричан начин. Поредиши ова два приступа, можемо да приметимо да Павић посматра мотиве културе Лепенског вира кроз призму својих поетичких начела, док Павловић посматра митски свет Лепенског вира као засебан митски ентитет.

Наиме, Павић види Лепенски вир као један слој палимпсеста (што је и у вези с збирком *Палимпсести*), културно-историјске равни долазе једне преко друге (песма „Повратак Теодора Спана“ иде мало након „Купидона“), што можемо да видимо у његовом најпознатијем делу, *Хазарском речнику*. Прошло време је будуће, будуће време је прошло, а све је то и у садашњости. Такво свеобухватно посматрање, отелотворено у поетском начелу палимпсеста које заступа Павић, карактерише и, како ову песму, тако и песничке циклусе. Мотив сна на који упућује Павић у стиховима:

„Науци нас да вратимо опет  
наше гробове у наше постеље“<sup>358</sup>

може да нам сведочи о још једној страни Павићеве поетике. Наиме, код њега додир са оностраним, са оним вечитим, не може да се оствари из реалности, већ из снова, што је један од његових најчешћих поступака у читавом његовом опусу. Тако се остварује већи потенцијал за што обухватнији човеков додир са читавим митским, архетипским и вечитим.

Павловић Лепенски вир више посматра као митску цивилизацију за себе, али ону која у свом општењу са светом и местом у природи поседује архетипски осећај за митско и вечито. Развијајући га на нивоу својих знања и сазнања о митском он га поетски представља у свом виђењу мита и антимита који напореда коегзистирају<sup>359</sup>.

Занимљиво је одредити природу мотива које у својим (ре)интерпретацијама обојица користе и на који начин су они употребљени. Као велике ерудите и познаваоци митских образаца и култура широм света, Павић и Павловић узимају за константе одређени број факата који су чинили свакодневницу и суштину културе човека Лепенског вира. У питању су камен, ватра и вода. Када говоримо о овим мотивима, не

357 Павић, нав. дело, стр. 30.

358 Павић, нав. дело, стр. 91.

359 Види: Миодраг Павловић. (1984). „Идоли и ритмови“ у: *Природни облик и лик*. Београд: Нолит.

можемо да занемаримо философију елемената који су основни чиниоци свег живота. Управо од те основности и бити полазе Павић и Павловић у свом схватању митске културе Лепенског вира. Павић у песми ставља ове мотиве у службу доказа о палимпсесту културе, о универзалном читању ових мотива, чије речи можемо да нађемо и у другим културама. Један својеврсни културно-временски круг тим мотивима покушава да исцрта Павић, показујући како су они битни за културу Лепенског вира, али у исто време и свест о њиховој присутности у другим културама. Камен је један од најважнијих елемената, па и сам симбол културе Лепенског вира, али Павић такође има у песми и јаје као метафорични симбол рађања цивилизације. Коса, о чијем значењу је било речи раније, јавља се као одело храма и веза са оностраним (што је битна одлика Павићеве поетике), али она не може да се повеже са Лепенским виром. Павић песму непрекидно даје у разговору између радњи, елемената и човека Лепенског вира и даје једну динамичност отелотворену у недефинисаном времену, на шта нас и наводи сам почетак песме („Кад год [...]“<sup>360</sup>). Сама та недефинисаност брише границу између садашњости, прошлости и будућности и претвара се у речи исписане једне преко других на истом пергаменту. О песничкој садашњости, тачније, о песничкој безвремености говори и Миодраг Павловић у свом есеју „О књижевној традицији“, где указује на ограничења усредсређености песника само на садашњост. Пише да је психолошка и објективна нужност да се издвоји садашњост као самосталан исечак времена, а да то издвајање не може бити радикално, већ само покушај издвајања, јер нас бројне везе вежу за књижевну прошлост.

Павловић све мотиве даје искључиво у елементима које у свести има поетски посматрајући налазиште Лепенског вира. Код њега се јављају камен, огњиште, река, али су сви они само у служби осликавања митске цивилизације Лепенског вира и поменутог коезистирања мита и анти-мита. За разлику од Павића, који приказује митску свеобухватност у времену и простору кроз свет Лепенског вира, Павловић даје свеобухватност у митском свету Лепенског вира. Животворни елементи у његовој збирци су подређени дијалогу само са митским и општењу са човеком ове древне културе с обале Дунава.

Иако је Павићево песништво у сенци његовог прозног стваралаштва на челу с *Хазарским речником*, исправна је мисао да идеје које је дао у прози даје и у песништву. Херметичност је, формално, условљена самим условима које му нуди поезија у односу на прозу, а на другом плану, његовом виртуозношћу да једноставним речима казује много, те његова поезија заслужује барем подједнаку пажњу као и проза. Стога је потребно посветити пажњу томе, не да се открије да ли постоје велике идеје које смо видели у његовој прози и у његовом песништву, већ да се открије начин како се те идеје уткане у његове песме. Овај рад је један мали допринос кретања у том правцу.

360 Павић, нав. дело, стр. 91.

## Summary

### MIHORAD PAVIĆ'S POEM „LEPENSKI VIR“: ANALYSIS AND SYNTHESIS

The paper opens the question of the importance of myth and archetype in Milorad Pavić's poetry, based on analysis of his poem *Lepenski vir*. Also, the significance of this poem is observed considering his other literary works, which leads to the conclusion that his entire oeuvre makes a system. Milorad Pavić's *Lepenski vir* is compared with Miodrag Pavlović's collection of poems *Pevanja na viru*, and it is pointed to the differences in the approach to the same topic.

Keywords: Lepenski vir, poetry, archetype, myth

#### Литература:

Ван Генеп, Арнолд. (2005). *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга.

Павић, Милорад. (1996). *Анахорет у Њујорку: песме*. Београд: Драганић.

Павић, Милорад. (2012). *Хазарски речник*. Београд: Завод за уџбенике.

Pavić, Milorad. (2006). *Poslednja ljubav и Carigradu*. Beograd: Dereta.

Павловић, Миодраг. (1984). *Природни облик и лик*. Београд: Нолит.

Павловић, Миодраг. (1996). *Поетика жртвеног обреда*. Београд: Студентски културни центар.

*Rečnik simbola*. (2013). Ševalije, Žan i Gerbran, Alen. Novi Sad: Kiša: Stylos art.

Чажковић, Веселин. (1994). *Стара српска религија и митологија*. Београд: Српска књижевна задруга.

#### Линкови:

[http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/10\\_pkp\\_potic.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/10_pkp_potic.html).  
Приступљено 11.11.2014.

<http://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejovic-vir1.html>. Приступљено  
08.11.2014.

<http://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejovic-mezolit2.html>. Приступљено:  
8.11.2014.

\*

**Даница Трифуњагић** – рођена је 1992. године у Зрењанину. Студент је четврте године основних академских студија Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду.

**Марко Ђукић** – рођен је 1988. године у Шапцу. Завршио је мастер студије на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду.

Снежана С. Николић (Нови Сад)

## ДЕСАКРАЛИЗАЦИЈА МОТИВА ПУТОВАЊА У ПАВИЋЕВОМ РОМАНУ ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ

У овом раду представљен је симболички пут Атанасија Свилара, као и мотив путовања у Павићевим романима: *Мали ноћни роман* и *Предео сликан чајем*. Циљ је био да се модел овог јунака испита у историји ходочашћа и да се утврде мотиви, кретање и постигнућа Атанасијеве географије, као и то у чему су све кључна одступања од модела. А има их много, самим тим што представља путника који трага са лажном представом о свом пореклу. Тако не долази до епифанијског сазнања истине. Преображај је само манифест те лажне представе и такође не доноси потпуно растерећење. Закључци овог рада односе се на испитивање односа прошлости и садашњости која у великој мери зависи од мита и чије је кључно питање: Да ли је човеку могућ пут самоспознаје помоћу историје, митологије и културе његовог народа?

Кључне речи: путовање, ходочашће, мит, историја, преображај

У путовањима ходочасника утиснут је мотив поновне потраге за Богом, што представља суштинску човекову потребу за идентификацијом и утемељењем у свету у којем живи. То „хришћанско ходочашће у зачетку“ Карло Маца дефинише као „ходочашће сећања или меморијал“ јер ходочасник следи трагове које је утабао „Створитељ“ и на тај начин се приближава божанском. То приближавање треба да буде пут преиспитивања односно искушења присуства/одсуства Господа после којег се ходочасници, препорођени – препознати, враћају својим кућама (в. Маца 2009: 45-46). Такође, правећи дистинкцију између термина *ходочашће* и термина *верски туризам* истиче да је дошло до трансформације у подразумеваним вредностима доживљаја ходочашћа (в. Маца 2009: 62). Према томе, замену те две парадигме у језику условио је еклектицизам мотивационих елемената – утицаји из контекста у којем обитава човек и према којем се формирају разни подстицаји. Верски туризам, наводи даље Маца, односи се на друштвено-културолошко-верски аспект што је нека врста сурогата „изворне карактеристике јединственог доживљаја ходочашћа“ (в. Маца 2009: 61).

Затим, од мотива верујућег туристе, као главна обележја забележена су следећа: психолошки („човек упознаје самог себе и сопствено егзистенцијално стање“, као и жељу „да се буде са другима“), антрополошки (човек жели да спозна себе и свет, на њему је „да ствара историју, да да разлоге за сопствено постојање“) и друштвено-културолошки аспект (човек је заокупљен плуралношћу друштвених феномена који „преузимају мотивациону вредност у односу на избор верског туризма“ те је овај последњи пре мотив анализе, него синтезе) (в. Маца 2009: 77-85). Према томе, човек никада не престаје да решава питање идентитета, порекла и судбине, без обзира на карактер тог путовања.

А када је у питању карактер, коначна подела би била на човека ходочасника и човека путника (с тим да реч путник има више варијетета,

посебно гледано кроз књижевне епохе)<sup>361</sup>, па се тако још и у средњем веку, осим честих ходочашћа, путовало и из чисто пословних разлога. Да закључимо, човек путује из неке недовршености, односно из снажног осећања недостатка. И, уз задржану форму – „географију светих места“ и чин потраге, у модерним временима имамо преоријентацију мотива, као и смену центра: уместо Бога човек. С тим у вези можемо поставити питање: У чему су недостаци савременог човека? Какво је његово путовање?

Исто питање се односи и на књижевна дела будући да је „путовање темељни архетип и универзални симбол светске књижевности“ (Гвозден 2006:121), дакле, тема присутна и у најстаријим митовима, и у Библији, и у савременим књижевним делима. Такође, занимљиво је на који начин „тема“ из реалног живота човека кореспондира са књижевном темом путовања. Свакако да постоји нека врста узајамности. У првом случају имамо речи које обављају сакралну функцију и човека који треба да потврди дати образац. У другом случају имамо писца који помоћу јунака-путника ствара семантичке образце читања детерминишући их одговарајућим жанром. Са теоријског аспекта, у том другом случају, веома је битно, дакле, направити разлику између путописа и дела која то нису иако садрже путописне елементе, на шта нас упућује Владимир Гвозден: „Израз путописна књижевност се односи на текстове у којима се пише о људима, догађајима, утисцима и осећањима аутора који путује. Појединачна дела која припадају овој категорији називају се путописи, ређе књижевни путописи. Други књижевни жанрови, попут романа, драме или аутобиографије такође могу садржати путописне елементе, али они сами по себи нису путописна књижевност уколико њихова главна тема није актуелно путовање аутора“ (Гвозден 2006:121). Према томе, разликујемо путописну прозу као нефикционалну и фикционалну прозу са путописним елементима.

Демиметизовани „колаж“ или, још бахтиновски речено, „неограничени контекст“ (Бужињска, Марковски 2009: 174) Милорада Павића у роману *Мали ноћни роман* инкорпорира у себи управо архетипски мотив путника-ходошасника (архитекта Атанасије Свилар) који, видећемо, креће у потрагу за својим правим пореклом у жељи за идентификацијом, идентитетом, што је на први поглед учињено посредством реинтерпретације и поновног преиспитивања мита и историје. Реч је о нечему универзалном и константном у свести човека јер: „Човеку је урођена **жеља за поновним откривањем прошлости** (вредности историје, као начина-модела живљења), поновним процењивањем *корена*. *Мит о вечном повратку* који се сместио у културе пре књижевности и у митолошке приче, као ствар која се хитно мора обновити, подстиче повратак натраг и потрагу за основним извором живота или *златног доба*, **митолошког центра**, који може да да смисла историји (Маца 2009: 78)“. Стога, у овом раду ћемо се бавити мотивом путовања и мотивом градитељства који представљају основне особине главног јунака у сложеној поетичкој формулацији каква је Павићева.

Основна прича, а која се тиче живота архитекте Атанасија Свилара бива смештена у временски распон од првог века н. е. до 20. века. Та почетна тачка коју Јован Делић назива „древном причом“ је тек увод у оно што

361 Маца наводи Бауманову поделу, који човека постмодерне анализира кроз четири фигуре: шетача, луталицу, туристу и коцкара.

он назива „дневном причом“, а између су обележене кључне тачке наше историје: период стварања и грађења током владавине лозе Немањића (континуитет) и потом период разарања који своју кулминацију доживљава у II св. рату, када се у причу уноси дисконтинуитет. У *Малом ноћном роману* време је главни јунак и основни формални принцип по којем су разврстане приче у њему. А подела монаха, у Сирији у првом веку нове ере – одакле прича почиње, на идиоритмике и кенобитепостаје кључ прерасподеле хришћанских мотива: Богородица – Отац и Син, појединац – заједница, ноћ – дан, ћутање – тишина, риба – јагње, зидари – иконописци, који се у тексту остварују кроз **укрштање** мушког и женског принципа, епског и лирског рода. Према томе, човечанство и његови механизми одређени су том древном поделом: „Први су се ту, на Синају, удружили у братства и почели водити живот у заједници и ти су се према грчком називу *koinos bios* (заједнички живот) називали кенобитима, општежитељима. Други (они у знаку рибе), називали су се идиоритмцима, самцима, јер сваки од њих имао је свој сопствени кров, сопствени начин и ритам живљења и издвојен од осталих проводио је дане у потпуној самоћи плиткој, али непробојној“ (Павић 2012: 7). Дакле, мит је регулатор, односно: прошлост, садашњост и будућност исказани су кроз његове параметре, а свеукупно време је фикционализовано и границе доведене у питање: „Та два соја – општежитељи и самци, бацали су далеко своје сенке кроз простор и време. Јер, нека оштра граница не постоји између прошлости која расте и храни се садашњицом и будућности која, по свему судећи, није неисцрпна и непрекидна, па се негде смањује и наилази у ударима“ (Павић 2012: 7). Још једна битна карактеристика је та да је самцима припадало ћутање а општежитељима тишина. Видећемо на који начин се ти феномени појављују у својству ликова и поступака.

На почетку *Малог ноћног романа*, као што је речено, прво добијамо неку врсту матрице као наговештаја за могуће аспекте читања романа, а затим и прве податке о главном лику.<sup>362</sup> Атанасије Свилар је окарактерисан као пропали архитекта који **силази** „у четрдесет пету годину живота као у неки туђи зној“. Дакле, имамо информацију која нам казује да је реч о неоствареном човеку средњих година, али застанимо код глагола „силази“. Силазити у нешто, силазити са нечега – обе варијанте јасно дају до знања да је у питању кретање низбрдо. Прва алузија је на пакао у значењу – силазак у пакао, или – силазак са неба на земљу. Тиме нам се одмах на почетку открива његов потенцијални идентитет до којег он тек треба да допутује. Сазнајемо га у причи са дон Азаредом у роману за љубитеље укрштених речи (*Предео сликан чајем*) у којој га он поистовећује са палим анђелом који хоће да постане човек односно сатана. Према томе, он не иде узлазном путањом него силазном и како примећује Пијановић, „Свиларова прича се и спушта од севера ка југу и тече од Свиларових година ка годинама његовог оца у прошлост“ (Пијановић 1998: 216). Такође, оно што још сазнајемо о Атанасију јесте да је ожењен већ дуго, да има цветну грозницу и да не успева

362 С обзиром да је тема рада мотив путовања, у роману ћемо и обраћати пажњу највише на она места везана за предмет обраде, тим пре што су поступно и аналитички ова два романа сагледали Јован Делић и Петар Пијановић.



да се бави оним што јесте. Предавао је у једној средњој грађевинској школи „али то је било као да прича о ручку уместо да руча“. О свом протеклом животу питао се увек: „откуда њему за цео живот цветна грозница, од које му чајеви смрде на зној, и откуда то да никако не успева да дограби у шаке свој прави посао архитекте, посао за који је био створен.“ (Павић 2012: 12-13). То је полазиште свих његових питања и узнемираних осећаја. Тај психолошки мотив учвршћује и једно сећање из детињства, везано за оца и „мртву воду“ која га походи у виду снова и халуцинативних стања и тера га да се преиспитује.

„Свилар је сада често мислио на ту воду. Прогонило га је осећање да никад анеће успети да заснује **грађевину** на тлу, да из бројки пренесе њену тежину на чврсту подлогу и подигне њену **акустику увис**. Баш као да зида на води. Имао је утисак да његова улица свањива сваки пут на новој раскрсници и **спавао је додиривајући руком под**, као да из кревета баца неку котву до тла. И после сваког буђења морао је, **као брод** који је током ноћи непогода однела с правца, поново да оријентише свој кревет тражећи страну света на коју ће устати. Плашећи се тих ноћи које су ганосиле куда су хтеле, почео се одрицати сна.“

Овај фантастичан призор немогућности и страха бележи неколико кључних тачака. Прва се тиче сакралног мотива грађења, који се може сагледати са филозофског аспекта или као алегорија. Говорећи о религиозном боравишту и уопше, о томе колико је све што човек чини нека врста митологије, Мирча Елијаде напомиње и следеће: „Свако грађење и свако стварање новог боравишта одговара у извесном смислу новом почетку, новом животу“ (Елијаде 2004: 44). Овде се ради, како каже, о религиозном значењу људског боравишта, јер само грађење понавља у себи причу о стварању света. Када се каже да је Атанасијева жеља везана за грађење-грађевину и подизање „њене акустике увис“, мисли се и на човекову урођену потрагу да изгради себи боравиште на земљи које ће истовремено бити и веза са небом и да се на тај начин „умири“. Занимљиво је да је „архитектонски језик“ Атанасија Свилара немачки језик, а Хајдегер нам открива да „старовисоконемачка реч за градити *bauen*, значи становати, а то значи остати, пребивати“ (Хајдегер 1981: 81). То такође значи и БИТИ, а супротно од „становања“, од смирења је путовање или најудаљенији његов облик: лутање. Следећа слика и приказује ту дезоријентацију и недостатак центра, а то је приказ кревета у виду брода који ноћу плови без правца па је због тога Атанасије спавао „додиривајући руком под“. У тој реплици библијске приче, дат је и однос стварног и нестварног па тако ова рука која додирује под у тренутку сна иронично приказује јунака књиге који се плаши неповрата из света сна у свет стварности јер потпуни занос и у том смислу самозабрав није више карактеристика времена.

Затим, опис његове стваралачке оријентације такође је и кључ за размишљање о књижевности са теоријског аспекта: „Још на студијама он је запазио да је једна од убојних врлина великих писаца ћутање о неким битним стварима. И применио то на своју струку: неупотребљен простор раван прећутаној речи у књижевном делу, овде је имао своју фигуру, празнина је имала свој облик и значење исто тако убојито и делотворно

као и простор испуњен грађевином“ (Павић 2012: 9). Тако се успоставља аналогија: ћутању у књижевности одговара празнина у архитектури и обрнуто. Фасцинација неискоришћеним простором исказује жељу да се њоме нешто сугерише, „да се допре до самих ствари“ (Бужињска, Марковски 2009: 290) у буци и многогласју, јер „само птица на грани уме да разуме ћутање. Човек не“. На тај начин ћутање постаје заједнички идеал многим модерним писцима прозе и поезије, у којем се крије тежња ка ослобађању од, како напомиње Барт, „олабављених значења“ и све тежем путу пробијања ка „природном смислу“ ствари. Међутим, не треба ни тај „сигнал“ узимати без извесне сумње у ту постмодернистичку схему, будући да се ниједна вредност не уздиже као апсолут. Све оне имају могућност и тежњу да истовремено учествују у изградњи тог хетерогеног система. Тако, с једне стране имамо тренутке поновне афирмације приче, о чему говори Сава Дамјанов називајући преовладавајућом одликом то што је Павић реактуелизовао саму нарацију као суштину приповедног уметничког текста (Пијановић 1998: 354). У *Малом ноћном роману* такву одлику можемо видети у гесту препричавања „гусларских песама“ („Живот и смрт Јоана Сиропулоса“ и „Карамустафини синови“), а с друге стране имамо и даље једну формалну тенденцију која оставља велики број нереализованих и прекинутих прича (реализација празнине) у истом.

Пошто је Атанасије Свилар направио неку врсту свог животног дијаграма чије су речи биле: „ћутање, ноћ, језик, самоисхрана, вода, град и девица“ који му сам по себи не открива ништа, одлучује да крене на пут са својим сином Николом. И тај пут је започет празнином, односно: „Тај пут, као сви путеви, мислио је уместо њих још док је био празан“ што Петар Пијановић види као, не само иманентан поетички став, већ и „израз недовољно јасног сазнања да се унапред знају путање и путници – судбински детерминизам усмерава путнике сасвим одређеним путевима“ (Пијановић 1998: 212). Атанасије најпре долази упородичну кућу (Матарушка бања) код своје мајке и ту добијамо податке о циљу његовог путовања, а то је да напослетку одгонетне судбину свог несталог оца у Другом светском рату, мајора Косте Свилара коме се пред ослобођење 1944. године губио траг негде у Грчкој. Стога, Грчка је била његово одредиште. Наслућена разлика између оца и сина (и на појединачном и на вечном плану) дата је већ у говору Атанасијевог сина: „Како се догодило да тај исти твој отац, а мој деда – Коста Свилар – који није био никакав грађевински инжињер као ти, него обична официрчина што пиша с коња у покрету, како се догодило да тај подигне две куће, једну у Београду, а другу овде, а ти нигде ниједну, ни колико да не умреш у туђој?“ (Павић 1988: 46). Тај однос јаког оца и слабог сина који се већ на почетку нуди као нека врста топоса, само отвара могућност за његово преиспитивање, не и шему по којој се прича одвија. На исти начин постоје предиспозиције да се ради о некој врсти светог путовања, али његов прави карактер тек има да буде откривен.

Синкретизам времена и простора на овом путовању постоји кроз јунакова запажања, сновиђења, пророштва, не посредством пејзажа, како је рецимо случај у путописима. Константно имамо прожимање прошлости и садашњости, реалних локалитета са фикцијом. На тај начин, древни

путеви не могу да му пруже одговор и доживљај јер је његову причу и његов судбински пут гутала савременост: „Распитивао се, додуше, успут у лукама у Кефалонији и Закинтосу о некој југословенској јединици која се пре 35 година повукла у том правцу... Све је било узалуд, не само зато што су људи по улицама били млади и нису памтили такве ствари него и стога што је **свако око на његовом путу имало другудубину**, као воде, и Свилар није успео да се споразуме са тим људима“. Није више опстајао принцип заједнице. Модерно доба је неспоразум и ту су клице апсурда, у његовим исечцима који се не додирују.

Запис о Светој Гори започиње причом о византијском иконоборству и о сеоби монаха. Досељени монаси Словени су покушали да врате самачки живот јер је равнотежа била поремећена у време борби око икона. Атанасије Свилар је дошао до Уранополиса и оставио коње јер се на Свету Гору може једино бродом и пешке. Сцена са гостионичарем Василијем и његовом женом Василијом који српски језик уче из „старих пожутелих проскинитарија“ чине још један наративни микрокосмос и имају нешто од оних граничних митских створења који преводе душе из једног у други свет. Приказани као чувари, износе и пред Атанасија књигу у коју се од 1886. бележе потписи ходочасника, трећа по реду – „претходне две су одавно пуне“, па да се и он потпише. Такође, Василија му је испричала причу о одбеглим официрима међу којима је вероватно био његов отац Коста Свилар, а које је она крила од Немаца. Када их је пребацила до атоских брда, губи се даље сваки траг о њима. Пре него што је отишао на Хиландар, Василија га је назвала човеком новог времена будући да се не крсти пред обед и саветовала га како да се понаша у Хиландару. Та информација опет открива противречност и нецеловитост у њему (у роману *Предео сликан чајем* Атанасије спава са Витачом у форми крста, али не добијају дете).

Дан истине догађа се у Хиландару, баштини наше средњовековне историје. По географском положају и улози коју је имао, Хиландар јесте нека врста центра (*axis mundi*), а Симеон Немања и Свети Сава његово свето обележје. Каже се да га је Сава устројио на основама општежића (заједница је била наклоњена аритметици, геометрији, музици и астрономији), а припадао је култу Богородице који су неговали самци (њима су припадале граматика, реторика и метафизика, а били су и иконописци). Петар Пијановић наводи да је управо Хиландар тај *пупак* света у којем треба да се споје византијска прича и она из нашег века. Такође, Хиландар је за Атанасија Свилара место истине и пут га је ка њему водио (Пијановић 1998: 219). Атанасије у Хиландару треба да се састане са својим оцем као што се састају Симеон Немања и Свети Сава и обнављају га – подижу увис. Атанасије ће у Хиландару чути још једну причу о Кости Свилару (који је по свему судећи припадао општежићу), са додатком о разрешеном настојнику који је сачувао манастир – „зидине“ а не официре јер је био самац, а они воле више зидине од братства. О њему се каже да је после тога постао **луталица** по Светој Гори, при чему лутање има сасвим другачији призвук од ходочашћа. Јасно је да је дошло до удаљења од матице, од центра, од места где је дом, а онај који је прогнан, лута. А о Кости Свилару се у обе приче губи траг после инцидента са његовим певањем на српском језику,

којим се одао. Као бегунци, не зна се да ли су ухваћени или нису. Дакле, нерешена судбина остаје као једини одговор после којег Атанасије одлучује да оде из Хиландара са једним завежљајем у рукама – очевом блузом и са „цветном грозницом“ коју је и даље имао, упркос дану истине. Белег који је чекао разрешење у сакралном, није добио своје испуњење, нити пут ефекат прочишћења. Атанасије одлази са Свете Горе и његово враћање пресеца поновно уметање приче о Симеону и Сави и о општежитељима. Иста је почела са причом о самцима, да би последње странице говориле о градитељском позиву општежитеља који су окренути традицији и свом оцу владару и сину ратнику. Они су описани као чувари нашег културног блага, као чувари континуитета, будући да су и даље неговали Немањину лозу а одржавали Савине списе и манастирску библиотеку. Модел живота општежитеља је постао заступљенији у манастиру и њихова легитимација је можда најпре у следећем одломку:

„Они су светковали свете близанце и мученике-архитекте св. Флора и Лаура, заштитнике свакога ко носи мистрију. Одувек су они били спремни да дижу и руше без милости и са предумишљајем. Хиландар је био дело њихових замисли – утврђени манастир, обухваћен огромним одбрамбеним зидовима, штићен четвороугаоним кулама... А тај други, небески град општежитељи су носили у себи и он је у њима био неповредив и није зависио од земаљских грађевина, него су, напротив, оне зависиле од њега и биле подизане према његовој слици и прилици. Општежитељи су сами били град и једино рушење њих самих могло је разрушити тај град. Они никада нису заборављали ко су захваљујући том граду у себи, и знали су да ће то исто бити и сутра“.

Подизање грађевине према некој унутрашњој замисли, али и рушење истих без милости је нека врста споја уметничке алегорије, сакралног и материјалистичког принципа у једном. И делује да је једина мера сагласност та три и њихово равнање према том „унутрашњем граду“ у људском животу. Овде се отвара поново и питање човекових могућности, а које је пресудно и за Атанасија. На његовом завршном путовању, односно тачки преласка с мора на копно, из метафизичког и архетипског у материјално и свакидашње, он их још једном преиспитује. Поново, дакле, долази у Матарушку бању и ретроспекцијом у 1944. оживљава сцену напада немачких армија против артиљерије са Бањице и јасно му је да су општежитељи „зидари новог времена“. Схвативши да он, за разлику од свога сина и свога оца не припада том реду општежитеља него реду самаца, тј. да је растргнут између та два, разумео је и зашто нигде не припада у потпуности и зашто му посао не иде од руке. Будући да је правило да се из реда идиоригмика у ред општежића може прећи једино променом имена, идентитета, језика, он се преобраћа у Атанасија Разина и како каже Пијановић, било је јасно да је архетип проговорио неким другим језиком (Пијановић 1998: 224).

*Предео сликан чајем* прати Атанасијев преображај. Кључна ствар у вези са првим романом и његовом потрагом јесте што се овде налази разрешење његове бесомучне потраге, самим тим и мотивација за нови живот. Нову истину о његовом животу казује његова мајка. Сада, из њене перцепције добијамо нову слику о животу њеног сина, а то је да наводни Атанасијев

син Никола није заправо његов син. Још већа деградација је и та да Коста Свилар уопште није био његов отац. Говорећи о његовом УЗАЛУДНОМ путовању по Светој Гори, она то чини са дозом ироније и благог презира. У писму му открива да је његов прави отац заправо Рус – Фјодор Алексејевич Разин „официрчина што пиша с коња у покрету“ са двоструким животом такође. Тиме се иронизује цело његово путовање из *Малог ноћног романа*, тј. „овај чест мотив традиционалне књижевности код Павића доживљава ироничну интерпретацију“ (Татаренко 2013: 215). Атанасијев пут у првом роману је још једном стављање сакралног и историјског на проверу, па је право питање заправо ово: Да ли сакрално може обезбедити идентитет, да ли историја то омогућује? Да ли је ту посредни она „делотворна историја“ и „неотклоњиви хоризонт традиције која детерминисе његово самоспознају“ (Бужињска, Марковски 2009: 200)? Стога, *Мали ноћни роман* је једна таква провера историје и залиха сакралног (иако није у знаку религиозних идеја) на путу којег одређују рефлексии из прошлости и низ интертекстуалних јединица. Тако, подаци о Атанасију путнику бивају употпуњени алузијама и реминисценцијама. Одговор на питање је његов преображај, који већ и на крају првог романа бива сугерисан закључком на немачком – његовом новом језику, чиме писац неминовно оставља неке читаоце у неразумевању последњих речи. Једно је сигурно, прича остаје отворена, отворена за други Атанасијев пут без метафизике и призивања ходочасничког путовања.

Параметри тог новог света пак оцртавају урбано место као што је Америка и „пробу“ идентитета бившег атеисте „ходочасника“ по Светој Гори. У овом процесу иницијације: „из византијско-светогорске у материјалистичку цивилизацију“ (Пијановић 1998: 224) са етикетом великог бизнисмена, има чисто магијских елемената, па је тако Атанасије одбацио и заборавио своје старо презиме, обрнуо је ноћ за дан, почео је да воли све што није волео и прешао је на страну својих непријатеља. Највећи пројекат Атанасија Разина је овога пута куповина „белих пчела“ – будућности, дакле, иронизација је још потпунија: „Алегоријски ‘Мали ноћни роман’ претворен је у ироничну причу о трговцу-градитељу који прави само копије, а купује туђе нерођене душе“ (Татаренко, 2013: 218). Међутим: „Све остало (сем тог уског трачка будућности коју је већ компромитовала историја и жигосали они црвенкасти печати његове крви) отпадало је унапред и није долазило у обзир. Неисторијски део будућности био је стално надихват руке, али недоступан, заувек и вероватно одувек недоступан“. Трагање за спознајом које може, а не мора потврдити историја, претворила се у глад за оним чистим покретом будућности, празним пољем. Међутим, то се не догађа. И његов стваралачки идентитет подређен је тој мрљи историје па зато и када коначно подиже грађевине, дакле, остварује свој почетни сан, он их подиже по угледу на Титову резиденцију. Он дакле ствара копију, а не аутохтоно дело, чиме се иронизује и стваралачки чин. На крају, пре него што је одлучио да гради, Атанасије Разин се поново преименовао, тако да је на крају другог романа он опет на почетку првог пута као Атанасије Свилар. Такође, сам крај је смештање лика у поновни контекст отац-син. Вејавица која се појавила у његовим одајама и коју је згртао лопатом представља симболичну манифестацију очевих покрета из прошлости у њему. Сцену са

дететом у колевци пак Пијановић види као замку нечастивог дечака који ће наплатити све Атанасијеве грехе (Пијановић 1998: 245).

По узору на ходочашће али без његових првих карактеристика, мотив путовања у романима Милорада Павића има, осим ироничне интерпретације, и значај обнављања изворног пута нашег народа и прошлости. То је пут сећања без главних успомена. Због тога се и полази на пут, због сталног човековог питања постојања и питање порекла, а пут је могао да му открије оно за чим је трагао. Међутим, пут Атанасија Свилара је можда могао да му покаже узроке његовог понашања, али не и потпуно расветљавање идентитета. На њему се инсистира, иако Атанасије добија једну ишчашену визуру. Са трупком искарикираног понашања ходочасника, па и обичног путника, Атанасије је прошао оба пута: и метафизички и материјални. Недостаци, али пре константно прожимање и једне и друге особине, и у једном и у другом роману, као што се и идиоритмици и кенобици у њему растржу, иако је за њих одређена прецизна подела, чине његову фигуру тескобном и онемогућеном. Пређашњи човек могућности и сјајних открића на путу је садашњи човек луталица којем чак можда не преостају ни нови путеви, већ круг од пређашњих живота који се стално понављају.

### Summary

#### DESACRALISATION OF TRAVEL MOTIVE IN THE NOVEL *LANDSCAPE PAINTED WITH TEA*

The symbolical path of Atanasije Svilar is presented in this paper, as well as the motif of a journey in the novels of Pavic such as *A Little Night Novel* and *Landscape Painted with Tea*. The goal was to examine the model of this protagonist in the history of pilgrimage and to determine the motifs, the movement and achievements of Atanasije's geography. In addition, it should determine the key deviations from that model. And there is a multitude of them, bearing in mind that it represents the passenger who is in search of the false notion of his origin. That is not the right way to have an epiphany. The metamorphosis is just a manifest of that false notion and it also doesn't bring the complete relief. The conclusions made in this paper are closely related to the examination of the relationship between the past and the presence which largely depend on a myth that asks a question: Can a man reach self-knowledge with the help of history, mythology and the culture of his/her community.

Keywords: myth, history, travel, pilgrimage, metamorphosis

#### Литература:

БУЖИЊСКА, Ана, МАРКОВСКИ, Михаел Павел, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник, 2009.

ГВОЗДЕН, Владимир, *Књижевна путовања, књижевни посредници и компаративна књижевност у: Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба*, Београд, 2006.

ЕЛИЈАДЕ, Мирча, *Свето и профано*, Београд: Алнари и Лаћарак: Табернакл 1972.

- МАЦА, Карло, *Поклоничка путовања; Верски туризам историјско-културолошки приступ*, Београд: Службени гласник, 2009.
- ПАВИЋ, Милорад, *Предео сликан чајем*, Београд: ИРО ПРОСВЕТА ООУР "Издавачка делатност", 1988.
- ПИЈАНОВИЋ, Петар, *Павић*, Београд: „Филип Вишњић“, 1998.
- ТАТАРЕНКО, Ала, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник, 2013.
- ХАЈДЕГЕР, Мартин, *Мишљење и певање*, Београд: Нолит, 1982.

\*

**Снежана С. Николић** – рођена је 1990. године у Шапцу. На докторским је студијама Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду. Мастер рад је писала о поезији Раше Ливаде, а тема докторске дисертације тиче се поезије Душана Матића. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Објавила је збирку поезије: *Задивљени спавач* (2013).

Јелена Ристовић (Крагујевац)

## ЛОВ НА ИСТИНУ/Е КРОЗ ХАЗАРСКИ РЕЧНИК

У овом раду анализираће се начини кодирања истине кроз роман *Хазарски речник*, кодирање истине као научне/ историјске истине преко света јаве и кодирање истине преко ониричког света романа. Проблематизоваће се појам научне односно историјске истине кодиране у роману кроз форму речника и наведене историјске изворе. Онтолошка истина кодирана је ониричким потрагама ликова романа у циљу реконструисања тела Адама Кадмона као бића истине. Биће истине дато је као деконструисано и дисперзивно. Анализираће се и Павићева изјава да је сама књига истина односно истина која ће у роману постојати кроз непрекидни процес конституисања ње саме.

Кључне речи: историјска истина, онтолошка истина, сан, јава

У роману *Хазарски речник* под одредницом „Ловци на снове“ Павић каже следеће: „Умели су да читају туђе снове, да станују у њима као у својој кући и да лове јурећи кроз њих дивљач која им је задата – човека, звер или животињу“ (Павић 2004: 100). Под појмом лова подразумева се гоњење, тражење, праћење, прогоњење и убијање животиње зарад исхране или спорта. Циљ овог рада је да се у/кроз дискурс(у) романа трага, прати и гони истина са циљем да је уловимо, али пре него што кренемо у лов, требало би истражити и проучити и сам појам истине како бисмо знали шта ловимо.

### 1.1. Појам истине

Питање истине је једно од средишњих питања не само науке о књижевности, већ и филозофије и естетике. Платон питању истине приступа из језичке и онтолошке перспективе. По њему је “реч основни елемент у сазнавању истине, инструмент којим именујемо ствари и сазнајемо о њима“ (Квас 2011: 10). Исказ који говори о стварима какве јесу је истинит, а онај који говори о стварима какве нису је лажан исказ, али истина уметности је релативизиована јер уметничко дело је знак који подражава предмет, а не идеју, уметност не кореспондира истини Бића. Аристотел истину повезује са стварношћу. Истина зависи од ума и зато је првенствено у мислима, а тек после у стварима. Песници романтизма супротстављају истину песништва истини науке истичући прву. Песник је тај који метафоричким језиком гради конституише истину о свету. Хајдегер разликује „истину као исправност у мишљењу и истину као нескривеност Бића“ (Квас 2011: 22). Први тип је чињенична истина, а други је уметничка истина. Суштина уметности јесте да Биће постави у дело како би уметничко дело учинило видљивим Биће као скривену суштину ствари и показало универзалну истину. По њему је песма истинита јер се у њој догађа истина. Гадамер наставља Хајдегерово размишљање и сматра да уметничко дело садржи сведочење истине у себи



самом и да не тражи спољашњу потврду своје истинитости. Истина се догађа у дијалогу између текста и читаоца.

У овом раду питање истине сагледаће се кроз трагање, преиспитивање историјске истине и онтолошке (метафизичке) истине.

## 2. Историјска истина

Појам историјске истине као чињеничне, научне истине требало би да подразумева једнозначност, проверљивост и заснованост на материјалним доказима односно на историјским изворима. Трагање за истином у *Хазарском речнику* истовремено је и трагање за истином о Хазарима и њиховом судбини након Хазарске полемике, те је зато неопходно ставити акценат и на присуство историјске истине у овом роману. Познато је да се Павић у великој мери служио историјским изворима и секундарном литературом о Хазарима<sup>363</sup>. Међутим, Хазари нису оставили писане трагове о својој историји, већ се о њима зна на основу историјских извора других народа. Питер Голден, стручњак за историју Хазара, наводи следеће: „Трагање за неумитних чињеницама, представља напоран процес просејавања наслага „парцијалних“ истина, из којих израћа комплексни мозаик од вишебојних и често лоше уклопљених коцкица“ (Михајловић 1992: 61). Разлог лежи и у томе што је историјска истина институционализована, она је под утицајем сила моћи које креирају „истину“. Воља за знањем данас се изједначава у вољу за моћи. Оно што додатно отежава историјско знање о Хазарима је то што се о њима зна само на основу историјских извора других, на основу хришћанских, јеврејских и исламских извора, а у сваком од тих извора приметно је дејство сопствених сила моћи. Хазарска небрига о својој историји, али и дејство сила моћи на историјске документе пародирано је у причи о Великом пергаменту. Хазари су византијском цару Теофилу упутили посланика који је на свом телу имао истетовирану хазарску историју и топографију. Проблеми са овим телом-документом су били многобројни – недостајале су прве две хазарске године јер је тај део тела посланика био одрубљен, одсечена му је рука јер је тај део историје желео поседовати један моћан човек на грчком двору, али, по другим изворима, враћан је више пута у своју престоницу како би се подаци преправили да би на крају умро од „свраба историје“ исписане на његовој кожи.

### 2.2. Лов на историјску истину у дискурсу романа

Коришћењем елемената научног дискурса као што су: избор форме речника (лексикона), навођење важније литературе уз поједине одреднице, документовање написаног приложеним цртежима, стиховима на оригиналним језицима креира се илузија истинитости јер научни дискурс то подразумева.

Иако користи научну форму за своје дело, у „Предговору“ се даје напомена читаоцу да откривање истине остаје на њему, односно на читаоцу.

363 Више о томе - Ј. Михајловић, *Приче о души и телу*.

Читалац тако постаје „ловац на истину“ односно у питању је још једна наративна постмодернистичка стратегија јер тешко је да ће било који читалац заиста доћи до праве истине о Хазарима. Павић тако подсећа на хазарског посланика који свраб од историје жели пренети на своје читаоце. Са друге стране у овој стратегији налазимо и одјек Гадамерове теорије да „искуство уметничког дела омогућава реципијенту да учествује у тој спознаји“ (Квас 2011: 66) и да се истина открива у дијалогу између текста и његовог читаоца.

Међутим, треба се запитати какву то истину носи овај роман? Имајмо на уму да је овај роман Павићев **покушај** реконструкције првобитног, **уништеног** Даубманусовог речника. Ако је у питању покушај реконструкције некадашњег издања, онда је и Павићев роман само покушај реконструисања истине. До још веће сумње доводи и Павићева констатација да он реконструише уништено издање тиме само повећавајући нашу сумњу и подривајући само постојање истине као такве.

### 2.3. Проблематизовање историјских текстова у дискурсу романа (фиктивно и историјско)

Интересантно је да су писани историјски документи о Хазарима јако оскудни и често противречни, преломљен кроз призму различитих верских гледишта својих аутора. Павић за основу свог романа узима историјске документе<sup>364</sup>, али се користи и псеудодокументима. Јоанес Даубманиус јесте историјска личност, али није написао „*Lexicon cosri*“, а Павић даје напомену да је циљ писања романа реконструисање наведеног речника. Затим се наводи цитат Ал Истаркхија, арапског географа (одредница „Каган“, Зелена књига) који је преузет из писаног документа, али је по својој садржини бизаран и фантазмагоричан. Кроз дискурс романа се константно преплићу историјско и псеудоисторијско, стварно и фикционално поигравајући се појмовима истине, лажи и фикције и деконструишући их. Кроз писане документе провејаваће траг фикције и обрнуто. (По)игравањем са истинитошћу докумената који сведоче о националном идентитету Хазара и о њиховој судбини деконструише се не само могућност сазнавање истине о Хазарима, већ и сам појам историјске истине.

#### 2.3.1. Књижевност и фикција

Појам фикције успоставља се у раном средњем веку и поставља се у оквиру тријаде истина, лаж, фикција, односно између појма истине и лажи. Он омогућава неутрализацију истине у књижевном делу да би свој пун израз нашао у постмодерни. Књижевно дело по њима није ни истинито, ни лажно, тј. омогућава нам да нестварно прихватимо као стварно, „Књижевност је фикција одељена од истине, независна од сваке стварности“ (Квас 2011: 25). Рикер говори о двострукој референцијалности као основној

<sup>364</sup> Јуда Халеви *Kitabal Khazari ili Libercosri* (латински превод), византијске хронике, арапски путописи, географска дела, хебрејска сведочанства.

карактеристици књижевности као фикције. Дискурс развија денотацију другог реда захваљујући обустављању денотације првог реда“ (Квас 2011: 51). Денотација првог реда омогућава исказивање истине стварности, а денотација другог реда је, у ствари, фиктивна референцијалност, која омогућава ослобађање дискурса у циљу поновног сазнавања стварности. Према томе, „књижевно дело као фикција рефигурише истину стварности“ (Квас 2011: 51). У случају „Хазари“ роман *Хазарски речник* рефигурише истину стварности односно (не)познавање истине о Хазарима.

### 3.1. Метафизичка(онтолошка) истина

При трагању за истином неопходно је поред појма историјске истине увести и појам онтолошке (метафизичке) истине јер наука (историја) „продире у свијет, али га не објашњава“ (Зуровац 1986: 26). „За науку, свијет је недокучив, јер се бесконачни тоталитет не може редуцирати на коначну предметност коју би наука могла проучити“ (Зуровац 1986: 26). Јасперс ће уметност дефинисати као шифру бића која се треба дешифровати да бисмо преко ње доспели до појављивања обухватне истине. Хајдегер сматра да је функција уметности у томе да открива битну истину односно истину бића. У уметничком делу делује догађање истине и кроз уметничко дело човек партиципира у бићу.

Тежња Хазара за реконструисањем тела Адама Кадмона може се тумачити као једна врста откривања Бића. Тако је писање односно реконструисања *Хазарског речника* један од покушаја оваплоћења Адамовог тела, а самим тим и откривања истине, те би тако роман као уметничко дело био сам по себи истина. Сваки покушај реконструисања *Хазарског речника* води до приближавања Бићу, до приближавања истини, али сваки пут када се ликови романа буду нашли надамак истине, у свакој од три временске равни романа, уз проучаваоце хазарског питања наћи ће се и демонска личност, сила моћи која ће онемогућити склапање речника у целину и досезање до истине Бића. Свако приближавање Бићу односно оваплоћењу Адамовог тела као целине је покушај реконструисања, досезања до истине. Међутим, ова истина на чијем смо сталном домаку и која сваком „ловцу“ измиче може се упоредити са Хајдегеровим схватањем истине Бића која се појављује свуда, али се нигде потпуно не открива и не исцрпљује јер истина никада није потпуна откривеност, већ се открива само у фрагментима. Истина у себи носи тајновитост јер истина може бити комплетна само у целини бића које све обасипа својом истином и истовремено прожима својом тајном. „У појављивању биће чува своју тајну која остаје тајна чак и када се појављује“ (Зуровац 1986: 116).

### 3.2. Ловци на истину у/ кроз дискурс(у) романа

Ловом на истину заокупљен је велики број ликова овог романа, али и сам Павић, читаоци и књижевни критичари. Циљ постојања секте ловаца на снове је да ловећи по туђим сновима откривају делиће Адамовог тела, односно да лове истину. Сви састављачи „Хазарског речника“ и

проучаваоци хазарског питања су трагачи за истином било онтолошком, било историјском. Демоне (ђаволе) који осујећују рад састављача и научника такође можемо назвати ловцима на истину. Ловећи оне који трагају за истином и они постају индиректни ловци истине. У групу ловаца на истину можемо сврстати и у учеснике хазарске полемике јер тема њихове полемике јесте која је од три религије права, односно чије је учење истинито.

Ловац на истину је и сам Павић и то као проучавалац историјских извора о Хазарима, али и као један од састављача односно као писац романа *Хазарски речник* који је покушао реконструисати Даубманиусов речник. Задатак лова на истину Павић преноси и на своје читаоце остављајући им у аманет да сами открију истину о Хазарима.

#### 4. Ониричка истина

У овом роману истина је кодирана двоструко – преко реалног света и света снова. Сан је за Хазаре од суштинског значаја, он је „светиња виша од јаве“ (Трашевић 2003: 49). Хазари су и сам појам сна схватили другачије односно сматрали су га неупоредиво дубљим од јаве. У роману се о хазарском схватању сна каже: „Они сматрају да постоје у животу сваког човека чворишна места, делићи времена као кључеви. Сваки од Хазара имао је отуда и свој штап и у њега током живота као у рабош урезивао стања бистре свести или тренутке врхунског испуњења живота. Сваки од тих белега на рабошу... називан је сном“ (Павић 2004: 369).

Ловци на снове верују да се до Бога, односно, истине може доћи зарањањем до дна нечијег сна, па је за њих истина ониричке природе. Павић у свом роману наводи следеће: „Речник и снови склапали су се у природну целину“ (Павић 2004: 203). Ова неодојивост „Хазарског речника“ од снова указује на то да се истина открива у сновима.

Да би се дошло до истине, по хазарском веровању, неопходан је додир два прста, мушког и женског. Ловци на снове не могу досегнути читаво тело, нити га представити у својим речницима, али се сваки део освојен у речницима могао покренути и оживети пошто би се извршио додир два прста и на тај начин су се пратећи Адама могли „повући у висине, ближе Истини“ (Павић 2004: 19). Али, поменули смо већ да сваки могући „додир“ бива унапред осујећен од стране демонских личности чиме се симболично указује на дејство сила моћи, на њихово расветљавање сваког мрачног места, у овом случају – сна (несвесно:невидљиво).

#### 5. Књига – Бог (истина)

Када су Павића питали где је Бог у *Хазарском речнику*, он је одговорио да је сама књига Бог. Сама књига је истина или можда боље рећи истине – хришћанска, јеврејска и исламска истина о Хазарима или прецизније хришћанске, јеврејске и исламске истине јер нам свака књига овог романа нуди неколико верзија својих истина.

Приређивач првог издања „Хазарског речника“, Теокист Никољски, истиче неопходност додира мушког и женског прста приликом оваплоћења

делова Адамовог тела. Хазари нису успели у оваплоћењу целог тела, али Теокист напомиње да Адам чека тај тренутак „тако се и део његовог огромног тела државе може у свакоме тренутку у сваком од нас понови убити или оживети. Довољан је пророчки додир прста. Мушког и женског. Под условом да смо бар део Адамовог тела изградили иза тих прстију. Да смо постали његов део...“ (Павић 2004: 371). Павићев роман првобитно штампан у мушком и женском примерку, а касније у андрогиној верзији, остварује текстуални додир мушког и женског палца, те тако *Хазарски речник* оваплоћује Адамово тело односно сама књига је(сте) Бог.

## 6. Закључак

У Павићевом роману сигурно нећемо пронаћи историјску истину о Хазарима, пре ће нам фрагментарна структура романа указати на фрагментарност, неподударности и контрадикторности историјских података о самим Хазарима и њиховој судбини. Историјска истина о Хазарима је плуралитет истина. Што се тиче онтолошке истине, она је дата шифровано или нам је дата само у фрагментима, као откривено које је истовремено и скривено, па је опет дискутабилно колико смо у стању уловити ту истину или пак њен комадић. Оно што је сигурно је да, уколико је сам роман као уметничко дело истина, он нам не говори истину, већ нам говори о истини, о нашој могућности да јој се приближимо и немогућности да је видимо, да је „откријемо“ јер природа истине је „божанска“, приказује нам се у својој скривености, само у фрагментима, распарчана као и тело Адама и највише што можемо је покушавати да тежимо да је уцеловимо, да је спознамо, да је уловимо.

P.S. Сасвим је могуће да нам у „Завршној напомени о користи овог речника“ Павић нуди јед(и)ну истину, а то је љубав јер „Бог се љубав зове“, а ово је књига Бог, Бог који бива конституисан као целина тек додиром мушког и женског палца, то су Атех и Мокадаса, као ловци на ониричку истину, то је додир мушког и женског примерка романа, то је сусрет двају читалаца овог романа испред посластичарнице у својим градовима.

## Summary

### HUNTING FOR THE TRUTH/S IN THE NOVEL *DICTIONARY OF THE KHAZARS*

This paper analyses the means of coding the truth throughout the novel *Dictionary of the Khazars*, coding the truth as scientific/historical truth through the world of wakefulness and coding the truth through the oneiric world of the novel. The notion of scientific, i.e. historical truth, coded in the novel in the form of a dictionary and cited historical sources, is questioned. The ontological truth is coded with oneiric searches of the characters in the novel, with the aim of reconstructing the body of Adam Kadmon as the being of truth. The being of truth is presented as deconstructive and dispersive. Pavić's statement about the book itself being the truth, i.e. the truth that would exist in the novel through a constant process of constituting itself, will also be analysed.

Key words: historic truth, ontological truth, dream

**Литература:**

ПАВИЋ, Милорад, *Хазарски речник*, Дерета, Београд, 2004.

ЗУРОВАЦ, Мирко, *Умјетност као истина и лаж бића*, Матица Српска, Нови Сад, 1986.

КВАС, Корнелије, *Истина и поетика*, Академска књига, Нови Сад, 2011.

МИХАЈЛОВИЋ, Јасмина, *Приче о души и телу. Слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд, 1992.

\*

**Јелена Ристовић** – рођена је 1983.године у Крагујевцу. Завршила је Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, група – Српски језик и књижевност. На истом факултету уписује и докторске студије на групи – Наука о књижевности. Тренутно ради као наставник српског језика и књижевности у Техничкој школи „Никола Тесла“ у Костолцу и пише докторат о сновима у српској књижевности XX века. Учествовала је на више домаћих и међународних конференција. Живи у родном Крагујевцу и Костолцу, на јави и у сновима, као и Павићеви јунаци.

Мирјана Д. Бојанић Ђирковић (Ниш)<sup>365\*</sup>

## ПАРЕЗИЈА КАО СТРАТЕГИЈА ЧИТАЊА ПАВИЋЕВОГ МАЛОГ РОМАНА О ВЕЛИКОЈ ПРИЧИ

Предмет рада је анализа романа *Веиштакчи младеж* Милорада Павића у контексту савремених теорија читања, оријентисаних ка реторичком аспекту. Романом *Веиштакчи младеж* Павић се још једном враћа теми уметности да би је домислио, дочитао и догледао. Како наративни свет *Веиштакчког младежа* почива на великој причи о уметности и уметнику, читаоцу Павићеве прозе се најпре намеће трагање за функцијом овакве ауторове интервенције. Одмотавање слоја велике приче открива присуство мале, приватне приче о сликарима Филипу и Ферети. Фокусирањем на малу, приватну причу у залеђу велике приче о односу друштва према уметнику, у дискурсу *Веиштакчког младежа* откривамо елементе парезичног говора. Анализом елемената парезичног говора у *Веиштакчком младежу* настојимо да осветлимо његову амплитуду, „рискантност“ и функције.

Кључне речи: велика прича, реторичко питање, парезија, стратегија читања

*За мене је исто добро писати  
и добро говорити.  
М. Ф. Квинтилијан*

### 1. *Веиштакчи младеж*: мали роман о великој причи

„Суштинска тешкоћа за уметника јесте да се обнавља“, признао је песник, есејиста, филозоф Пол Валери (2005: 34). „Почев од одређене животне доби и одређеног успеха уметник тежи да постане последица свог дела, да бескрајно личи на онога ко је створио то дело [...] треба да задржи своје наоружање, али не треба да га тежина тог оружја спречава да нападне нове непријатеље.“ (Валери 2005: 34) Милорад Павић у *Веиштакчком младежу* (2009) успева да се обнови кроз наративизацију теме *од искони*, те су се у средишту наративног света овог романа нашли уметник и уметност са снопом рукаваца-питања о процесу стварања, дејству уметности и односу друштва према уметнику.

Иако је организован преко „две одлуке“ од којих свака рађа „једну врсту будућности“, са по седам поглавља за „тренирање новог начина читања“ (Павић 2009: 158), што потврђује Павићеву доследност у техници *нелинеарног писања*, у наративизацији велике приче о уметности *Веиштакчи младеж* не корача по угаженом трагу, чак ни Павићевом.<sup>366</sup> Стога се активност читаоца (рачунамо на ековског критичког узорног) ни овог пута не исцрпљује у одабиру једне од понуђених одлука, у реорганизацији

<sup>365</sup> \* mirjanab027@gmail.com

<sup>366</sup> О наративизацији велике приче о уметнику и уметности у Павићеву прози опширније в. Радуловић 2013, Јерков 2014, Марићевић 2014.

поглавља Павићевог романа, нити у трагању за Павићевим причама – ходилицама. *Веиштакчи младеж*, заправо, позива читаоца да начини трећу одлуку – испита функцију Павићевог последњег осврта на проблем уметности. „Чувајући ипак оно што је стекао од техничких знања“ (Валери 2005: 34), Милорад Павић, обнављајући одговор на тему уметности, у читаоцу побуђује ново трагање – зашто је аутору потребно још једно варирање велике приче<sup>367</sup>?

## 2. Алиби реторика: претензија на истинитост „приватне фикције“

Наративни свет *Веиштакчког младежа* се темељи на Павићевој причи – ходилици, „Трбушној играчици“, једној од варијаната велике приче о божанском дејству уметности. Прича о величини уметничког талента која се огледа у избору плодног тренутка – тренутка грча већа пред плач, који машту посматрача оставља слободном да тај плач чује, разуме и трага за његовим узроком, читаоца *Веиштакчког младежа* позива да и сам што више види и што више промисли снагу и величину уметности. „Што више видимо, толико више морамо моћи да уз то мислимо. Што више уз то мислимо, толико нам се више мора чинити да видимо“, речи су којима је Лесинг (1964: 16) описао „Лаокоонову“ снагу и величину вајара ове скулптуре, која се огледа управо у умећу избора плодног тренутка – пригушеног уздаха, ништа мање величанственог од грча већа трбушне играчице.

Ништа мању упитаност ова прича не носи у контексту *Веиштакчког младежа*. За разлику од Јусуфа коме се открила тајна плача трбушне играчице, овај мотив, обавијен у *Веиштакчком младежу* још једном копреном мистике, тешко да нас може довести до Јусуфовог „знам“, јер нас Павићева проза неминовно заводи, овога пута „заједничком фикцијом“ (Лиотар 1988: 13) – великом причом о дејству уметности.

Међутим, присуство још једне приче – ходилице, сада аутобиографске (Михајловић 1992) – „Запис на коњском ђебету“, осветљава нову функцију велике приче о дејству уметности у *Веиштакчком младежу*. Прича Павла Грубача је у *Веиштакчком младежу* још једном испричана „кроз огањ и зид, с надом да се неће познати ко прича.“ (Павић 2009: 65) И овога пута се Грубач преварио; опет је откривен. Обавијање „приватне фикције“ (Лиотар 1988: 15) копреном велике приче, у функцији је њеног позакоњења: „И правда се позива на велику нарацију исто као и истина“, истаћи ће Лиотар (1988: 2). Велика прича је само спољашњи декор за малу, приватну причу; она је ту да обезбеди легитимитет мале приче која такође претендује на истинитост. „Ми верујемо наративима чија структура почива на некој великој причи“ (Абот 2009: 86); стога се мала, приватна прича о Павлу Грубачу, Филипу Рубору и Ферети Су наша под декором велике приче

367 У даљем раду, термин „велика прича“ користимо у значењу које му придаје Х. Портер Абот (2009: 86), те под њим подразумевамо „оно што се изнова препричава у безброј различитих облика, јер осликава човекове најдубље вредности, жеље и страхове.“ У контексту Павићевог романа *Веиштакчи младеж*, фокусираћемо се на однос уметник – друштво, као једног од сегмената велике приче о уметности.



о уметности. У наставку ћемо настојати да подробније аргументујемо тврдњу да се Павићев повратак великој причи темељи на „логици већег учинка“ (Лиотар 1988: 3), као и да сагледамо тежину оваквог наративног „наоружања“.

Наслов првог поглавља *Веиштакког младежа* у оквиру „Одлуке која рађа једну врсту будућности“ гласи: „**Јунак** овог нелинеарног романа – Филип“ (Павић 2009: 9). Међутим, већ прва реченица романа усложњава његов наративни ниво: „Главне **личности**“<sup>368</sup> овог **текста** су сликари. Или... Зову се Филип Рубор и Ферета Су.“ (Павић 2009: 11) Овај паралелизам постоји и у оквиру „Одлуке која рађа другачију врсту будућности“. Мимикрија није успела. Заправо, таква намера није ни постојала. Аналогија између ликова и стварних личности јасна је већ од прве реченице. *Manifestum non eget probatione*.

„Измишљен је чак и писац, Александар Муха“, додаје у напомени аутор. Читајући роман, сазнајемо да Александар Муха уместо Филипа Рубора пише његову *Политичку аутобиографију*, те моли сликара да одобри њено штампање. Како је штампање одобрено, а Александар Муха измишљен, намеће нам се мисао о томе да је *Веиштакки младеж*, заправо, политичка аутобиографија Филипа Рубора. Уплив биографских момената аутора *Веиштакког младежа* буди још једну алузију – овај роман је уједно трећа аутобиографија Милорада Павића (поред оних за двадесети и за двадесет и први век). Сличну алузију је имао Миро Вуксановић (2009: 88): „Младеж је у роману украс руке која пише и која не уме да се умори. Младеж је, доиста, прави. Наслов је још једна Павићева варка.“

Међутим, откуд Филипова аутобиографија у трећем лицу? Одговор налазимо у кључу Павићеве поетике. Његов поетички систем је изграђен на концепцији дела као штива које предвиђа различите токове читања и *коришћења* од стране читалаца, те ни *Веиштакки младеж* није могао добити традиционалну форму аутобиографског романа исприповеданог у првом лицу. Иако се наративном техником удаљава од аутобиографског романа, остаје му близак услед тематизовања друштвених неправди које је сликар искусио и проблема уметничког сазревања.

Како смо *Веиштакки младеж* одредили као „политичку аутобиографију“ Филипа Рубора, познатог сликара, постаје јаснији разлог њеног маскирања великом причом. Док аутор „политичке аутобиографије“ претендује на њену истинитост и услед тога је обавија велом велике приче ради потврде њеног легитимитета, истовремено осваја и слободу отвореног говора, односно писања о једном (и сваком) времену и друштву.

### 3. Наративно „наоружање“: парезија

Сиже по принципу „често тако бива са изузетним људима“, у овом

368 Полазећи од Павићевог познавања теорије књижевности и проблема амбивалентности и метаморфозе његових књижевних ликова (Михајловић 1992), што додатно усложњава увођење аутора Милорада Павића као књижевног јунака, претпостављамо да се ипак не ради о синонимичном пару јунак – личност, већ о још једној Павићевој игри са читаоцем *Веиштакког младежа*.

случају – уметницима, наоружање алузијама на стварне личности и догађаје, активан однос наратора и ликова према друштвеној, културној и политичкој стварности, савременој уметничкој продукцији, уметничкој сцени и критици, приближавају *Вештачки младеж* варијанти парезичног говора.

Парезија<sup>369</sup> као „врста вербалне активности“ (Фуко 2014: 199) подразумева „све говорити слободно и отворено. [...] Онај ко користи парезију – парезијаста јесте онај ко каже све што има на уму: он ништа не скрива, својим дискурсом (говором) отвара своје срце и ум у потпуности другим људима.“ (Фуко 2014: 194)

Мишел Фуко издваја следеће критеријуме за препознавање парезијасте и парезичног говора:

1. „За некога се каже да користи парезију и критеријуме вредновања као парезијаста само уколико по њега постоји опасност или ризик због тога што говори истину.“ (Фуко 2014: 196) Као слободан, отворен, искрен, али и рискантан говор, парезија је „скопчана с храброшћу у лику опасности“ (Фуко 2014: 197), јер је изговорена истина у стању да повреди или разљути сабеседника. „Чињеница да говорник говори нешто опасно – различито од онога у шта већина верује – снажан је показатељ да је он парезијаста“, истиче Фуко (2014: 196). Скала ризика коју активира парезијаста овог типа<sup>370</sup> својим говором креће се од губитка популарности, гнева саговорника, преко политичког скандала, до напуштања „сигурности живота где се истина прећуткује“ (Фуко 2014: 197) и угрожавања сопственог живота.

2. Како у парезији опасност увек долази из чињенице да је изговорена истина у стању да повреди или разљути сабеседника, она увек рачуна на „игру“ између онога ко говори истину и сабеседника.

3. Функција парезије није демонстрирање истине, већ критика саговорника, или самог говорника: „Парезија је један облик критике, било према другом или према себи, но увек у ситуацији у којој је говорник, или пак онај ко признаје у инфериорној позицији у односу на саговорника. Парезијаста је увек мање моћан од онога коме говори.“ (Фуко 2014: 198) Као облик критике, парезични говор је нужно повезан с одређеном друштвеном ситуацијом.

4. У парезији се говорење истине сматра дужношћу. Изношење истине под присилом не може бити парезични говор. „Укратко, парезија је врста вербалне активности у којој говорник заузима особен однос према истини преко искренности, специфичан однос према сопственом животу преко опасности, специфичан однос према себи и другима преко критике (самокритике или критике других људи), и специфичан однос према

369 Парезија – отвореност, простосрдачност, простодушност, искреност; проливеност, безобзирност у говору (Вујаклија 1980: 668). У дијахронијском прегледу значења парезије, полази се од слободе говора у грчком полису. Друго значење појма парезије Фуко (2014: 202) налази у контексту грчке филозофије. Значење парезије се сада проширује са слободе говора, на посвећеност истини. Психологија проширује значење парезије „вођењем или одгојем душе снагом речи“.

370 Други тип који издваја Мишел Фуко (2014: 195) је пејоративна парезија, која није далеко од брбљања.

моралном закону преко слободе и дужности.“ (Фуко 2014: 199)

5. У контексту античке Грчке, парезијаста је морао бити један од најбољих грађана, носилац личних, моралних и друштвених врлина које су му давале привилегију да говори.

У *Владању собом и другима*, Фуко издваја четири фигуре чији истинит дискурс има различиту драматику, те различит реторички учинак: пророка, врача, филозофа и научника, односно (у *Храбрости за истину*) пророка, мудраца, парезијасту и стручњака којег одређује као оног ко поседује извесно умеће и који уме да га пренесе другима. Овако широко схваћен појам *стручњака* обухвата и уметника. Иако парезијасту издваја као посебну фигуру, Фуко показује да фигуре врача (пророка), филозофа (мудраца) и научника (стручњака), у зависности од контекста, неретко користе елементе парезичног говора (Брнчић 2014: 189–191).

Како полазиште за анализу *Веиштакког младежа* налазимо у савременој књижевној реторици као методолошкој оријентацији, парезију користимо у ширем значењу у односу на оно које јој придаје реторика као историјска дисциплина. „Реторика је начин да се прави литература, да се она ситуира, и, за узврат, оруђе анализе“ (Бесјер 2008: 121), те ћемо најпре издвојити елементе парезичног говора у *Веиштакком младежу*, а потом размотрити у коликој мери се наратор или ликови романа – двоје уметника – својим репликама приближавају фигури парезијасте. Истовремено, парезија као фигура коју карактерише „отворени говор о нелагодним истинама, било да се тичу појединца или друштва“ (Брнчић 2014: 181), постаје стратегија читања *Веиштакког младежа*.

#### 4. Однос према истини

Оквирни наратор *Веиштакког младежа* у великој мери подсећа на казивача древне приче о уметницима на врхунцу, и на почетку славе („Уосталом, читалац може и сам да им надене имена каква жели“ (Павић 2009: 11), те је „свака сличност са стварношћу случајна“ (Павић 2009: 93)). Велика прича о уметнику на коју се ослања наративни свет *Веиштакког младежа*, приповедана „откад је света и века“, доприноси ефекту универзалности приче о Филипу и Ферети. Тиме наратор озаконује њену истину, али и јемчи слободу да отворено говори. *Древно казивање* ће се већ на првим страницама романа модификовати у смеру парезичног говора.

Попут правог парезијасте, наратор *Веиштакког младежа* износи тврдње у чију се истинитост не сумња. Међутим, оваква наративна ситуација имплицира најмање два наратора – једног који се приближава типу информисаног читаоца који дели иста уверења са наратором, али и оног којег може разгневити изнета (нараторова) истина. У другом случају – нараторов говор се чини ризикантним.

Филип Рубор је бог на сликарској сцени. Ова тврдња је експлицирана кроз лик Ферете Су: „Замисли како се неко осећа када га бог пита за савет?“ (Павић 2009: 23) Други пут се ова тврдња даје кроз Феретин унутрашњи монолог у трећем лицу: „Како бог може да се разболи, није јој ишло у главу.“ (Павић 2009: 58) Како парезијаста готово никада не посеже за доказима,

ни наратор *Веишачког младежа* не износи аргументе о Филиповој слави; тврдње као што су: „На огромно чуђење многих, он је у свету имао око сто изложби у разним градовима само за седам година од почетка ХХI века“ (Павић 2009: 13) или оне у вези са изложбеним поставкама од Њујорка до Сибира и Кине, пре су апотеоза Филипа као уметника. Исту функцију има и исказ о таленту сликарке Ферете Су, експлициран кроз Филипове речи: „Од себе и своје даровитости нећеш умаћи ма колико се трудила...“ (Павић 2009: 24), као и онај из перспективе свезнајућег наратора: „Али цене њених дела немају никакве везе са гласом критике о тим истим делима.“ (Павић 2009: 51)

Изабравши за тему говора преиспитивање позиције уметника и уметности у односу према друштву, ликовној (новинској и научној) критици и политици, наратор *Веишачког младежа* је свестан тога да изнет садржај може имати озбиљне последице по Филипов даљи живот на уметничкој сцени у својој земљи.

Усмеравање ка аутобиографском дискурсу романа омогућује нам да, учествујући у нараторовој игри, кроз нараторове речи чујемо не само павићевски шапат, већ и оштар, парезични говор.

## 5. Критика и ризик

Наратор *Веишачког младежа* најпре критички промишља друштвену стварност:

„Током година Филип је почео да улази у све већи раскорак са својом средином. Не може се, на пример, у средини у којој се кретао, разумети један срећан брак, какав је он имао, или опростити успех, опростити нешто као што је његова светска слава. Утолико пре што та нечувена ствар прети да се удвостручи, чак утростручи. Претња мирној средини био је он са својим успехом, а још горе он и она са удвојеним успехом који би се могао десити. У том би случају имали њега и њу на квадрат, а накуб обоје.“ (Павић 2009: 13)

Увертира у биографију уметника у сукобу са друштвеном стварношћу, на наредним страницама *Веишачког младежа* израста у сарказам. „Патријархално друштво из којег сте дошли (а бога ми и неки овде нису далеко од тога) сматра да муж не сме да подржава жену, а ти си као сликар и као муж подржавао Ферету. Да си је тукао, то ти нико не би замерио, али овако тешко сте се огрешили о родовске законе.“ (Павић 2009: 41)

Према том рогушењу средине, Филип није могао остати равнодушан. Сукоб уметника са друштвеном средином кулминира бекством. Филип и Ферета Су након похаре стана одлазе у Швајцарску. Парезијски говор се наставља.

Нараторова критика је већим делом усмерена према културној сцени. Тренутни однос критичара према Филипу и његовом стваралаштву најбоље описују речи – зар је тај још жив? Антиклимат у ставовима критичара о Филиповом стваралаштву мотивисан је завишћу: објављивање информација о Филиповим и Феретиним успешним изложбама у свету на сајту ових уметника, окидач је за писање књиге против Филипа и **његове уметности**. Дејство негативне критике, имплицитно – зависти,

најбоље описују Феретине речи: „Још мало па нас двоје нећемо постојати у уметности ове земље. Разлика је само у томе што тебе хоће да избришу, а мене нису ни уписали. Нити хоће. Озбиљно се носим мишљу да одем. Шта ћу ја овде?“ (Павић 2009: 15)

Критика усмерена против Филипа и његове уметности, те запажање „да је његових слика све мање што он више слика. Да се сликарски опус славног уметника све више смањује што број слика расте, јер ту гледалац не види ништа ново, **него само понављања**“ (Павић 2009: 14), искорак су из клишеиране биографије о неразумевању уметника у друштву; у овим реченицама је најјаснија аналогија између Филипа и аутора *Вештачког младежа*, те су оне, уједно, још једна потврда не само аутобиографског карактера овог романа, већ и парезичног карактера његовог дискурса.<sup>371</sup>

Као реплика на негативну оцену (ликовне) критике, у роману *Вештачки младеж* се јавља Феретин смех током разгледања текуће светске производње у свету. „Када би се тим сликама додало зрно, оно што им недостаје, нешто као мало ветра, или ако би им се удахнуло мало мириса ти би дивни мртви лептирови могли одједном да оживе и узлете... Ферета је однекуд знала шта треба додати да се то постигне. Да се узлети.“ (Павић 2009: 71) Од ироније коју уочавамо у Феретином прибегавању техници поправљања оригинала (чак и Филипових), стиже се до парадокса: Ферета најзад доспева у медије као велика уметница. „Колективно ауторство<sup>372</sup> одједном је добило неку нову ауру и на тржишту створило вртлог цена, потражње и понуде“ (Павић 2009), а нараторов говор карактер критике владајућег укуса.

Наведени став је окидач за имплицитну нараторову, а експлицитну Филипову полемику са ликовном критиком. Најснажнију критику културне сцене изговара Филип, „уметник који излази из моде“, током разговора са Феретом Су: „Зашто се жестиш? Истина је супротно. Ликовна критика више не постоји.“ (Павић 2009: 52)

Упоређујући три поменута парезична говора – нараторов, Феретин и Филипов, уочавамо да је сликар тај који највише ризикује. Лик сликара Филипа је у овом контексту најближи фигури парезијасте: док се нараторова критика „ограђује“ ег-формом, критика Филипа Рубора је директна; истовремено, у односу на наратора, па и на Ферету Су која још увек није стигла до врхунца своје славе, говор Филипа Рубора је најрискантнији јер је дат из позиције сликара који је постигао светску славу. Стога је његов улог највећи.

## 6. Однос према политици

Парезијски говор наратора романа мање је окренут политици државе, него политици културне сцене. Оно што повезује ова два аспекта јесте негативна оцена која се, као и у претходном сегменту, креће од блаже ироније, до сарказма.

371 Ово се односи на негативну критичку оцену Павићевог стваралаштва из пера Саве Бабића и Јасмине Ахметагић.

372 Колективно ауторство условно стављамо у наведени контекст. Ако имамо у виду Павићев став према колективном ауторству у домену своје поетике (сарадња са читаоцима у просецу преобликовања понуђеног штива), не можемо рећи да је оцена овог вида ауторства искључиво негативна.

Критика државне политике најпре је дата из перспективе свезнајућег наратора, али кроз фокус Филиповог лика: „Подвлачио је да од државе не жели ништа, сем да му не пљује у кашу.“ (Павић 2009: 13)

Политику културне сцене најбоље предочава прећуткивање вредности Феретиних слика у штампи и стављање акцента на њену фотогеничност и филмичност као једини разлог живота ове сликарке у медијима. Бојкот Феретиних слика у медијима кулминира његовим изједначавањем са мобингом: „Оно што се теби (Ферети, прим. аутора) догађа, тај бојкот, то није тако усамљена ствар како мислиш. То има и своје правно име. [...] То се зове мобинг и кажњиво је по закону, ако успеш да докажеш ко те и како омета...“ (Павић 2009: 83) Самим тим што оваква квалификација бојкота носи снажан ризик, ову реплику не изговарају главни ликови, нити наратор; она је дата из перспективе Аурелијиног епизодног лика.

Снага медија и пропаганде у домену креације вредности културне сцене огледа се и у тексту Александра Мухе „Венчање предела са скулптуром: уз отварање сталне продајне поставке у галерији сликара Филипа Рубора и скулпторке Ферете Су“.<sup>373</sup> Представљање Ферете Су као вајарке, уместо сликарке, може бити импликација за анализу лика Александра Мухе у контексту медијске манипулативности: он је прототип ангажованог критичара – креатора јавног мњења, без осврта на предмет стваралаштва, његов квалитет, значај.

## 7. Закључак: тајна незашиљене оловке

Иако се у обе „одлуке“ инсистира на томе да „чаробну“ дунђерску оловку“ коју је Филип добио од оца с речима: „С њом ћеш, када је употребиш, цртати боље од мене. И свако коме ју поклониш и све док буде даље поклањана, цртаће боље од претходника, од претходног дародавца. И тако у недоглед... Само је треба зашиљити.“ (Павић 2009: 12), сликар никада није зарезао, аутор је итекако изоштрио дискурс *Вештачког младежа*, уз то видно другачије него у претходним романима. Приближивши реториком велике приче и примесама биографизма свој наративни свет стварности, а говор свог наратора и ликова огољеној критици друштва, нарочито на културном и политичком нивоу, а потом и на микро плану малих прича „малих људи“ о великим уметницама, Милорад Павић је *Вештачки младеж* приближио типу парезичног дискурса.

На упитаност са почетка рада о потреби за још једним варирањем приче о уметнику, као и о функцији велике приче у *Вештачком младежу*, сада можемо дати прецизнији одговор: велика прича ипак није само озакоњење мале, приватне приче о двоје сликара; она је првенствено оснажење критике друштвене стварности у поменутом роману. Удружена са парезијом као наративним наоружањем, прича о Филипу Рубору и Ферети Су је стављена у службу последње полемике (не одбране, јер парезијаста своје ставове не брани) са критичарима „уметности једног уметника“, једног

<sup>373</sup> Реч је о још једној „ходилицу“ у *Вештачком младежу* – Павићевој научној критици о Шобајићевој париској серији слика.

наративног света који од *Гвоздене завесе* живи по својим правилима, богати се не само новим ликовима и темама, већ и репликацијама, у којем је важно што Филип и Ферета на пут носе спаваће кошуље и четкице за зубе, те што једу мафине, тортелине са тартуфима и топљеним „камамбером“ и пију розе шампањац и мока кафу. Уметност једног уметника не тражи одбрану. Последњим изазовом, *Вештачким младежом*, још једном је потврђена виталност Павићеве уметности.

### Извори:

Павић, Милорад, *Све приче*, Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Павић, Милорад, „Вештачки младеж“ у: *Вештачки младеж: три кратка нелинеарна романа о љубави*, Нови Сад: Матица српска, 2009.

### Литература:

Abot, N. Porter, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Бесјер, Жан, „Реторичност и књижевност“, у: М. Радовић (прир.), *Књижевна реторика*, Београд: Службени гласник, 2008, стр. 119–140.

Brnčić, Jadranka, „Foucault o pareziji i parezija u kršćanstvu“, *Holon*, 4(2), Zagreb, 2014, str. 181–219.

Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета, 1980.

Вуксановић, Мирко, „Роман с правим младежом“, *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 484, св. 1/2, Нови Сад, 2009, стр. 86–89.

Гордић, Славко, „Чудесно у закриљу стварног“, *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 484, св. 1/2, Нови Сад, 2009, стр. 90–92

Delić, Jovan, *Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića*, Beograd: Prosveta, Titograd: Oktoih, Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.

Jerkov, Aleksandar, *Novatekstualnost: oglediosrpskojprozipostmodernogdoba*, Beograd: Prosveta, 1992.

Јерков, Александар, „Од себе се не да оздравити“, *Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 1/2, 2014, стр. 37–52

Левков, Лидија, *Истина код Фукоа: Фукоова анализа парезије*. <[http://www.academia.edu/4090527/Istina\\_kod\\_Fukoa.\\_Fukoova\\_analiza\\_parezije](http://www.academia.edu/4090527/Istina_kod_Fukoa._Fukoova_analiza_parezije)> 07. 04. 2015.

Lesing, Gothold Efraim, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Rad, 1964.

Liotar, Žan-Fransoa, *Postmoderno stanje*, prevod Fride Filipović. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1988.

Liotar, Žan-Fransoa, *Postmoderni protumačena djeca: pisma 1982–1985*, prevod Ksenije Jančin, Zagreb: August Cesarec, 1990.

Марићевић, Јелена, „Партија шаха укрштеним фигурама: Андрић – Павић I“, *Свеске*, бр. 113, септембар 2014, стр. 34–42.

Марићевић, Јелена, „Партија шаха укрштеним фигурама: Андрић – Павић II“, *Свеске*, бр. 114, децембар 2014, стр. 87–92.

Милосављевић Милић, Снежана, *Фигуре читања*, Београд: Службени гласник, 2013.

- Михајловић, Јасмина, *Прича о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Београд: Просвета, 1992. <[http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa\\_telo.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html)> 12. 10. 2014.
- Павић, Милорад, *Роман као држава и други огледи*, Београд: Плато, 2005.
- Пијановић, Петар, *Павић*, Београд: Филип Вишњић, 1998.
- Радовић, Миодраг (прир.), *Књижевна реторика*, Београд: Службени гласник, 2008.
- Радуловић, Оливера, „Интертекстуална прожимања романа *На Дрини ћуприја* и *Хазарског речника*“, *Андрићева ћуприја*, зборник, ур. Бранко Тошовић, Institut für Slawistik der Karl - Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Beogradska knjiga, Грац - Бања Лука – Београд, 2013, стр. 527–539.
- Татаренко, Ала, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник, 2013.
- Fuko, Mišel, *Vladanje sobom i drugima*, Zagreb: Antibarbarus, 2010.
- Fuko, Mišel, „Reč parezija“ у: *Strategije čitanja*, priredila Mirjana Stošić, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, 2014.

**PARESIS AS A READING STRATEGY  
OF PAVIC'S SHORT NOVEL  
ABOUT A BIG STORY**

The aim of the paper is analysis the novel *Veštački mladež* by Milorad Pavic in the context of contemporary theories of reading, oriented to the rhetorical aspect. Pavic once again returns to the theme of art is to „read through“. As the narrative world of *Veštački mladež* resting on a story about art and the artist, the Pavic's reader is first imposed the search function for this author's intervention. Unrolling of layer big story, reveals the presence of a small, private stories about painters Philip and Ferretta. Focusing on a small, private story in the hinterland of great stories about the relation between society and the artist, in the discourse of *Veštački mladež* reveal elements paresis's speech. By analyzing the elements paresis's speech in *Veštački mladež*, we try to highlight its amplitude, „riskiness“ and functions.

Key words: big story, rhetorical question, paresis, reading strategy

\*

**Мирјана Бојанић Ћирковић** – рођена је 1985. године. Докторанткиња је филологије на Филозофском факултету у Нишу и професор српског језика и књижевности у Средњој школи у Блацу. Предмет ужег интересовања ауторке су савремене књижевне теорије – постколонијална критика, наратологија, критика читалачког одговора и нови историзам, а током бављења научним радом истраживала је области дубровачке, српске, америчке и афричке књижевности. Током постдипломских студија учествовала је на научним скуповима у Нишу, Крагујевцу, Новом Саду, Темишвару и на Палама.



Милош Јоцић (Нови Сад)

**СНОВИ И JavaScript**  
**(О природним и конструисаним језицима**  
**у Течној повести апотекарској**  
**Милорада Павића)**

У једној од приповедака, односно „наративних кластера“ (према речима Грегора Поповића) Павићевог ергодичког романа *Течна повест апотекарска*, пред јунака Уроша Милутина представљен је избор између два различита језика, алхемичарског и трговачког, уз помоћ којих би требало да дође до открића тачног састава Камена мудрости. У овом раду откривамо на који начин ова два језика представљају одјек данашње поделе између „природних“ и „конструисаних“ језика, као и на који начин данашњи програмски језици наликују тајном језику Павићевих далматинских трговаца, обраћајући притом пажњу на наративне и културолошке импликације избора Уроша Милутина.

Кључне речи: Милорад Павић, алхемија, алхемијски симболи, природни језик, конструисан језик, програмски језик, ергодичка књижевност.

*A computational process is indeed much like a sorcerer's idea of a spirit. (...)*  
*The programs we use to conjure processes are like a sorcerer's spells.*  
 Харолд Ејбелсон,  
*Structure and Interpretation of Computer Programs*

У свом есеју „Паралелни наративи и наративна мултипликација у ‘Течној повести апотекарској’ Милорада Павића“, Грегор Поповић ово дело илустративно назива „судоку-романом“<sup>374</sup>. Аутор признаје да је овај термин потекао из једног књижевног вица: наиме, Поповић се присећа анегдоте из Српске књижевне задруге када је 1984. године објављено да је Милорад Павић, уважени бароколог и одличан писац кратких прича, управо написао роман-енциклопедију. „Роман-енциклопедију?“, упитао је неко, „шта је следеће: роман-укрштеница?“. Када је четири године касније писац објавио *Предео сликан чајем*, чији је поднаслов заиста гласио „Роман за љубитеље укрштених речи“, један од млађих колега у Српској књижевној задрузи је, свесно евоцирајући добро знану анегдоту, упитао: „Роман-укрштеница? Шта је следеће, роман-судоку?“. Шала је, наравно, очигледна. И укрштеница и судоку представљају главоломке које се заснивају на вештини комбинаторике и умном попуњавању празних места у „загонци“, користећи притом семантичку синергију осталих,

374 Грегор Поповић, „Паралелни наративи и наративна мултипликација у ‘Течној повести апотекарској’ Милорада Павића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 2013, стр. 24.

испуњених поља<sup>375</sup>. Међутим, док је укрштеница лексичка загонетка, која као своје оператере користи читав речнички фонд једног језика, у судокуу се користи само девет јединствених оператера – девет једноцифрених бројева – који се морају исписати у девет водоравних и хоризонталних колона а да се цифре ниједном не понове. Као у укрштеници, и поља у судокуу дају могућност готово бескрајних међусобних комбинација.

Иако можда звучи бесмислено користити форму судокуа, дакле једне *нумеролошке* главоломке, за писање једног *књижевног* дела, Поповићева опаска није без разлога. Павићев кратки роман састоји се од дванаест, како опажа Поповић, „наративних кластера“<sup>376</sup>, односно дванаест *дужих* приповедака, које је Поповић упоредио са оних девет оператера (цифара) у судокуу, будући да се различитим распоредом читања дванаест Павићевих прича увек добија другачији наратив, са другачијим почецима, крајевима, јунацима и закључцима од којих су сви, као и у *Хазарском речнику*, сви читалачки валидни. Тиме *Течна повест апотекарска* постаје отворено дело које се може читати на небројено много начина, баш као што се оних девет бројева у судокуу могу уцртавати на скоро бесконачно много различитих комбинација. У наративном кластеру названом „Учење учитеља Келебрина“, смештеном у шеснаестовековни Трст, налази се тако прича о једном од главних јунака романа<sup>377</sup>, апотекаријусу Урошу Милутину, калфи италијанског алхемичара Еустахија Келебрина. Пред Урошем Милутином се у једном тренутку појављује дилема постављена како од стране свог учитеља, тако и од стране лутајућих далматинских трговаца који су основали своју колонију у Трсту. Дилема се тиче начина открића мистичног *ал-кема*, прасупстанце, чаробне честице, Камена

375 Слободан Владушић у свом роману *Forward* уочава занимљиву анти-сазнајну особину укрштенице: „Пре појаве укрштенице човек је знао шта не зна. А са укрштеницом он може да не зна *презиме славног холандског сликара* (БРОЈГЕЛ), али да ипак до те водоравне речи дође *изокола*, кроз низање усправних појмова: **БАКАР** (*хемијски елемент*), **РОЛИНГСТОНСИ** (*име славне рокенрол групе*), **ОХАЈО** (*име америчке савезне државе*) [...] Укрштеница је настала онда када је човеку постало јасно да никада неће сазнати све и да само треба да попуни рупе“; Slobodan Vladušić, *Forward*, Beograd: Stubovi kulture, 2009, стр. 17-18.

376 Термин Грегора Поповића; нав. дело, стр. 23. Поповић, иначе, једном другом приликом *Течну повест апотекарску* назива и „рубиковом коцком романописања“ (исто, стр. 37), али у питању је тек илустративна опаска коју аутор није даље образлагао.

Симболика броја дванаест иначе је изузетно значајна у контексту природе самог романа. Гербран и Шевалије у *Речнику симбола* наводе да је „дванаест број просторно временских подела“, као и да тај број симболизује „универзум у његовој унутрашњој сложености“; будући да се *Течна повест апотекарска* темељи на претпоставкама о нелинеарном времену и паралелним световима у ткању Космоса, симболика броја дванаест у смислу мистичне фрагментације јединственог просторно-временског тока је више него јасна. Наведено према: Ален Гербран, Жан Шевалије, *Речник симбола*, Нови Сад: Stylos Art, 2013, стр. 198.

377 Због специфичне природе овог Павићевог романа тешко је говорити о његовим „главним јунацима“. Овом проблематиком бавила се Марина Маљковић у својој студији *Јунак у хиљаду лица: књижевни ликови у Течној повести апотекарској* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012). Упечатљиво је њено реферисање, у наслову, на књигу Џозефа Кембела (Joseph Campbell) *A Hero with a Thousand Faces* (1949), која се бавила компаративним проучавањем архетипа „хероја“ у светским митологијама.

мудрости<sup>378</sup>, материје која је својом божанском природом била кључ у оном сањаном алхемијском претварању олова у злато. Трговци, са једне стране, Милутину као помоћ у откривању предлажу употребу њихове тајне нумеричке азбуке, врхунског логичко-језичког система бројева, ознака и ограничене лексике. Са друге стране, алхемичар Келебрино свом ученику саветује коришћење *алхема*, чудноватих алхемијских симбола и магијског пиктографског језика који су наводно користили сви алхемичари „од Соломона до Парацелзуса“<sup>379</sup>:



*Дилема трићанског апотекаријуса Уроша Милутина, принуђеног да бира између језика трговаца или симбола алхемичара, илустрована је и на корицама другог издања Течне повести апотекарске (2012)*

Питање на које наилазимо у приповеди/кластеру „Учење учитеља Калабрина“ чини се кључним у читавом роману. Оно се, за почетак, представља као својеврсна лингвистичка заврзлама, што само по себи представља битно проблемско место у читавом Павићевом стваралаштву. Иако су поређења између аутора *Течне повести апотекарске* и Хорхеа Луиса Борхеса постала опште место у проучавању Павићевог рада – нарочито по линији њихових метатекстуалних замаха – вреди уочити да је аргентински писац, иначе бивши авангардни песник, своје приче писао сувим (лепим, али сувим) енциклопедијским стилем, чиме се његове приче

378 Инспирисани „алхемичарима“ у ЦЕРН-у, данас бисмо ову материју назвали: Хигзов бозон!

379 Милорад Павић, *Течна повест апотекарска*, Нови Сад: Међутим, 2011, стр. 66.

нису много разликовале од дискурса есеја<sup>380</sup>. За разлику од њега, Павић је у свом писању мешао неколико стилски веома естетизованих традиција попут раскошне барокне, или фантастично надреалне, чиме је долазио до густог ткања језика које је балетански ходало по златној ивици која је делила високу од „љубичасте“ књижевности, жаргонског назива за вештачки заслаћену и стилски накићену прозу. У случају Павића, језик је неодвојив од фантастичне природе његове прозе; пишчев магијски реализам не долази само од нарације и фантастичних догађаја (као што је то случај са Борхесом), већ у великој мери и од његовог карактеристичног стила и језика.<sup>381</sup>

Природа језика, дакле, неодвојива је од Павићевог писања и представља тајновиту поткожну линију његовог стваралаштва. У случају *Течне повести апотекарске*, дилема Уроша Милутина се директно односи на питање језика. Пред њим се отварају две бинарне опозиције, два могућа пута до божанске истине о проналаску ал-кема. Заумни језик алхемијских симбола и рационална азбука трговачке математике симболизују метафору и мимезис, лудо и рационално, чаробњаштво и логику. Један од тих језика је уистину барокни, распојасан и накићен окултним симболима попут чаробњака из бајке, а други је готово сцијентифички, савршено прецизан и нимало двозначан у својој комуникативности.

Ако бисмо се за тренутак осврнули на пренесено значење израза „алхемијско“, видећемо да се њиме описује нешто *нестално, арканско*, што истовремено и постоји и не постоји. Такво значење инспирисано је, разумљиво, самом природом алхемије као псеудонауке, дисциплине која је у подједнакој мери магијска колико и научна. Шевалије и Гербран у *Речнику симбола* тако говоре:

„Прави циљ алхемије није био производња кованог злата за употребу или, као у Кини, ‘питког злата’ (*aurum rotabile*), напитка којим би се постигао дуг телесни живот. Алхемија заправо ни у једној својој фази није била претеча хемије, него симболичка операција. (...) ‘Злато је бесмртност’, кажу ведски текстови. А томе тежи једина истинска трансмутација: она која се односи на човекову индивидуалност. (...)

380 Емануел Ђинобили се у књизи *Када би Хомер писао: упоредна стилистика и облици књижевног израза слепих аутора* између осталог осврнуо и на свог сународника Хорхеа Луиса Борхеса, објашњавајући Борхесов једноставан стил писања чињеницом да је, будући слеп, добар део својих текстова морао диктирати другима, а не лично записивати, што је умногме изоштравало његов израз. Ђинобили овом приликом прави и врло занимљиве опсервације (које скоро да наликују Борхесовим мистификаторским причама-есејима) о повезаности Борхеса и осталих слепих усмених песника од Хомера до нордијских скалдова. Наведено према: Emanuel Ginóbili, *Si Homero escribió: estilística comparada y formas de expresión literaria de autores ciegos*, Bahía Blanca: Alef, 1989, стр. 298.

381 Бобан Марјановић нарочито је скренуо пажњу на ово у раду „Надреална, односно наддраматична употреба локатива у ‘Хазарском речнику’ Милорада Павића“ (*Зборник за језике и књижевност Филозофског факултета у Новом Саду*, 2005). Марјановић је овом приликом указао да је Павићево третирање синтаксе српског језика веома специфично у граматичком смислу (један од примера над којим Марјановић врши своје истраживање је Павићева реченица „Видео је своје очи на пладњу“), и да уместо значењског бесмисла она, заправо, творе једну песничку врсту фантастике језика, која се потом транспонује и на фантастику стварности, творећи Павићев карактеристични израз магијског реализма.

Алхемија је симбол човекове еволуције из стања у којем преовладава материја у духовно стање: претворити метале у злато, исто је што и човека претворити у чисти дух. Алхемија подразумева спознају материје, али више у смислу познавања, него науке<sup>382</sup>.

Потрага за Каменом мудрости на коју полази Урош Милутин само наизглед изгледа као квази-хемијски сан о стварању магијског једињења од којег олово постаје злато. У питању је пре свега једно духовно, гносеолошко питање, оно најузвишеније: може ли, и како, човек допрети до божанског и бесконачног. Колен де Планси у *Речнику пакла* (који је и сам „алхемијска“ књига која лежи између строгог протопросветитељског речника и демонолошког палимпсеста) алхемију назива и „херметичном филозофијом“; Камен мудрости, према његовим речима, није свом проналазачу обезбеђивао само немерљиво богатство, него и „вечно здравље, живот без икаквих болести, па чак и, у једном више кабалистичком смислу, и бесмртност“. На крају Де Планси додаје: „Ономе ко има [Камен мудрости] ништа не би могло одолети, ништа не би могло да га спречи да без ограничења чини што год му је по вољи, и био би као бог на земљи“.<sup>383</sup> Потрага за ал-кемом или Каменом мудрости није, дакле, пуки изазов за алхемичаре жељне брзог богаћења – то је пре свега митска потрага за Богом, односно жеља да се човек кроз духовно просвећење учини сличним Богу.

Урош Милутин тако се налази на почетку потраге за спознавањем божанског, као што је то био Еразмо у *Похвали лудости*, или као што је био песник Драготин Кете када се сећао Бога из мајских ноћи, кога је виђао као дете, у једном сонетном кругу названом – алхемичарски! – *Мој бог*. Пред тршћанским апотекаријусом стоје две стазе, односно две методологије проналаска „Бога“: Еустахио Калабрино каже да се до до Камена мудрости, односно Просвећења, долази алхемијским средствима, помоћу гномова, водених духова и криптографских табела такозваних „алхема“. Неодређени колективни лик далматинских трговаца као решење предлаже њихов систем трговачког споразумевања, тајни меркантилни језик бројева, фрактала и једначина, абецеду рачунарско-логичких операција која се користи у сврхе рачунања и шифроване комуникације. Урош Милутин, оним полупесничким језиком Милорада Павића, у својој радионици поставља себи питање: „Којим језиком да путујем? Сновима или бројкама?“<sup>384</sup>

Снови, очигледно, у овом случају представљају алхемичарски језик, односно Келебринове алхеме. Јукстапозицијска природа појма „алхемијско“ – стварно/нестварно, магија/технологија, јасно/нејасно – у потпуности се пресликава и на природу алхемичарских симбола. За разлику од, на пример, хемијских симбола у Периодном систему елемената, чија је класификација утврђена тачно доказаним и непроменљивим бројем електрона у атому

382 Ален Гербран, Жан Шевалије, *Речник симбола*, Нови Сад: Stylos Art, 2013, стр. 8-9. Гербран и Шевалије читаву одредницу о алхемији посвећују тумачењу космолошке и духовне природе алхемије, оне која се тиче човекове индивидуалност и потраге за унутрашњим просвећењем – а не алхемији као, како сами кажу, „претечи хемије“.

383 Жак Албен Симон Колен де Планси, *Речник пакла*, Београд: Службени гласник, 2009, стр. 35-36.

384 Милорад Павић, *Течна повест апотекарска*, стр. 73.

одређеног хемијског елемента, алхемичарски систем уређења природе у подједнакој мери прати физичке колико и мистичне особености природе. Основне алхемичарске елементе, односно градивне честице света, према алхемичарском веровању тако чине феномени попут ваздуха (који је иначе сложена смеша неколико десетина различитих гасова) или ватре (нупродукта брзе оксидације материјала); „допунске“ или „обичне“ елементе са друге стране чине прави хемијски елементи попут живе или магнезијума, али и „камен“ (иначе неорганска геолошка формација која нема везе са категоријом хемијских елемената). Попут правог пиктографског језика, алхемијски симболи означавају и „глаголе“, односно одређене радње и процесе у алхемичарским експериментима и припремама, па тако постоје и посебне ознаке за (ре)акције попут дестилације (♁), калцинације (☞), ферментације (♁) и тако даље – као што се по ознакама може видети, сваки од дванаест „глагола“ у алхемичарском језику заправо одговара једном зодијачком знаку, чиме се процеси обраде елемената, једињења и осталих материјала изједначавају са дивинаторским силама космоса и изванземаљских сазвежђа. Алхеме, дакле, чине један разигран језик чија се сновитост нарочито наглашава чињеницом да је сваки алхемичар, заправо, користио *сopственe* формуле и једињења, као и *сopственe* варијације одређених симбола. Алхемичарских буква било је колико и алхемичарских радионица, чиме је њихов нестандардизован језик добијао особине алузивног, врхунски субјективног песничког израза. Језик алхемије, на крају, био је ромор-језик, заумни магијски израз којим су се служили људи који су желели бити демијурзи, а не инжињери.

Са друге стране, логос-језик трговаца користио је прецизно дефинисан вокабулар који се састојао од ограничене лексике и мешавине математичких симбола:

„Њихова писма, у витичатим заградама и писана, чини се, хотимичним речима (...) Математички симболи служили су за запете, тачке и љубавне наводе, али то није било писмо поезије“.<sup>385</sup>

Трговци Урошу Милутину предлажу свој компликован језик због његове информативне рафинисаности; све је ту подређено смисленом и једнозначном изражавању, савршено буквалном и дословном, попут саме математике. Такав језик нема метафоре, нити поезију. Уговори и поруке далматинских трговаца постајали су неразумљиви и ништавни услед само једног једног криво нацртаног симбола, чиме је овај начин изражавања готово идентичан данашњим програмским језицима, односно програмском коду који користе програмери како би комуницирали са машинама и тако градили нове програме, или пак нове машине. Непоштовање строгих грамато-логичких процедура програмских језика читава код чини ништавним, односно неразумљивим машини. Један погрешно написан зарез или погрешно постављена IF-THEN-ELSE структура могу покварити десетине страница програмског кода, уништавајући његову „поруку“. Језик далматинских трговаца, као и програмски језици данашњице, јесу тиранија прецизног, несимболичког значења. Узмимо, на пример, граматички неправилну употребу интерпункције Милоша Црњанског – у

случају књижевности, тај његов лекторски погрешан израз узећемо као посебност његовог изражајног стила, али да је Црњански којим случајем био програмер, његове књиге би саме себе избрисале у неком насилном *error*-у већ после прве странице.

Павићева подела између алхемичарског и трговачког језика може се схватити као одјек данашње диференцијације између такозваних „природних“ и „формалних“, односно „конструисаних“ језика. У лингвистичким и неуропсихолошким теоријама, природним се сматрају они језици који произилазе из „природне“ везе између човекове свести и света који га окружује (српски, шпански, кинески итд. тако су природни језици); наспрот њима, конструисани језици су они који су свесно изграђени од стране људе за специфичне примене (попут истраживања, рачунања итд.). Иако се може чинити да је језик алхемичара конструисан језик попут *физике* или *хемије*, треба узети у обзир да се алхемија својим симболима не везује само за материјални свет, већ и за божанско и магијско. У алхемичарском веровању, елементи, метали па и сами симболи којима се они обележавају продукт су божанске еманације; будући да је свако од алхемичара пророк за самог себе, тај за њих древни шамански језик комуникације са Светом и Природом мењају и прилагођавају сами за себе, користећи приватне формуле у својим експериментима или приватне симболе у својим списима. Далматински трговци свој језик пак не узимају из природе, нити је њиме покушавају опонашати. Њихова прикривена азбука је економски жаргон, математички уредан начин узајамне комуникације вештачки стваран и дотериван вековима како би пословна комуникација и свођење рачуна били безгрешни и савршено прецизни – баш као што је синтакса програмских језика беспрекорно уредна како би осигурала савршену имплементацију жеља програмера у скрипту одређеног програма или машине.

Оба ова језика, алхемијски и трговачки, односно космички и бинарни, представљају Урошу Милутину опозитне методологије. Да ли се Божанско може спознати врхунским логичким дискурсом, или пак неуредним получаробњачким симболима? Ми, на крају, не сазнајемо којим путем полази Урош Милутин. Павићева компликована игра бескрајне комбинаторике оних наративних кластера спречава јединствен одговор; *Течна повест апотекарска* је нелинеарна нарација, а Урош Милутин, у зависности од читаочевих жеља, може усвојити било који од ова два језика у својој Потрази. Свет у којем сада живимо представља можда – на срећу или на жалост – последицу Милутинове жеље да свет докучи науком и разумом, трговачким поривом за раскусуривањем и најмањих тајни постојања. Уз помоћ тог конструисаног језика далматинских трговаца, који је данас познат (као што је речено) као *физика*, *хемија* или *JAVAScript*, човек јесте успео да дође до дубина своје ДНК или до екстрасоларних, свемирских висина, али истраживање савршенства није завршено – нити ће икада бити, ако је судећи по теоријском физичару Вернеру Хајзенбергу и његовој Теорији неодређености, која тачно прописује да људско сазнање материјалног света има јасно постављене границе. Такозвана Теорија свега („Theory of Everything“), Свети грал природних научника XX века, која подразумева обједињавање свих закона и теорема о познатом свету и космосу у

јединствен научни образац, и даље остаје сан пост-просветитељског доба. Језик далматинских трговаца, који никада није ни покушао објаснити оно душевно, и даље није докучио ни оно опипљиво, онострано. То можда ни не чуди. Еустахио Келебрино се уосталом и запитао како један језик бројки, програмски језик, *конструисан* језик логике и разума може докучити бесконачно – када га је осмислила ограничена свест?<sup>386</sup>

У томе нам *Течна повест апотекарска*, бивајући „флуидном историјом“ која се попут воде обликује под рукама читалаца, нуди други избор: апотекаријуса Уроша Милутина који полази за „учењем учитеља Келебрина“, и који се у потрази за божанским одлучује се за језик, условно речено, лудила, песништва и магије. Такав анти-просветитељски, антирационални рукавац историје можда би у стварности довео до креирања неке мистичне, алхемичарске цивилизације. Управо овим потенцијалним рачвањем Милорад Павић одлази корак даље од ергодичког експеримента бесконачног читања којег је поставио у *Хазарском речнику* – јер на колико год начина да тај роман читате, он ће увек остати затворен систем осуђен на топлотну смрт; другим речима, и после билион читања, Хазари увек нестају, а иза њих, осим повести и снова, не остаје ништа. У својој последњој књизи, *Течној повести апотекарској*, Павић је пером пробио тај зид затвореног система: дајући други правац кретања историје, разбивши, волшебно као и прави алхемичар, неумитност ентропије, указујући на ону грану историје и паралелног тока времена у којој Урош Милутин може направити други избор и, симболички говорећи, оживети Хазаре.

### Summary

THE DREAMS and JavaScript  
(About the natural and constructed languages  
in *Apothecary's Fluid History* by Milorad Pavić)

In one of the stories (or „narrative clusters“, how Gregor Popović describes them) in Milorad Pavić's ergodic novel *Tečna povest apotekarska* (*Apothecary's Fluid History*), the hero Uroš Milutin must choose between two different languages to use in order to acquire the secret of Philosopher's stone: a magical language of alchemy, or the mathematical language of mercantile trade. In this paper we will try to interpret the ways in which these two languages become the representation of modern differentiation between „natural“ and „constructed“ languages, as well as how Pavić's „language of the traders“ becomes similar to today's programming languages and programming code. Finally, we will attempt to decipher the historical, cultural and narrative consequences of Uroš Milutin's choice.

Key words: Milorad Pavić, alchemy, alchemy symbols, natural language, constructed language, programming language, programming code, ergodic literature.



**Литература:**

- Де Планси, Жак Албен Симон Колен, *Речник пакла*, Београд: Службени гласник, 2009.
- Гербран, Ален – Шевалије. Жан, *Речник симбола*, Нови Сад: Stylos Art, 2013.
- Маљковић, Марина. *Јунак у хиљаду лица: књижевни ликови у „Течној повести апотекарској“*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.
- Марјановић, Бобан. „Надреална, односно надграматична употреба локатива у *Хазарском речнику* Милорада Павића“ Зборник за језике и књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, 2005.
- Павић, Милорад. *Течна повест апотекарска*, Нови Сад: Међутим, 2011.
- Поповић, Горан. „Паралелни наративи и наративна мултипликација у *Течној повести апотекарској* Милорада Павића“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 2013.
- Vladušić, Slobodan. *Forward*, Beograd: Stubovi kulture, 2009.
- Abelson, Harold – Sussman, Gerald Jay – Sussman, Julie. *Structure and Interpretation of Computer Program*, Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Ginóbili, Emanuel. *Si Homero escribió: estilística comparada y formas de expresión literaria de autores ciegos*, Bahía Blanca:Alef, 1989.

\*

**Милош Јоцић** – рођен је 1988. године у Новом Саду. На докторским је студијама Српске књижевности и језика Филозофског факултета у Новом Саду. Пише поезију, кратку прозу, есеје, књижевну и филмску критику, преводи с енглеског. Један је од уредника и оснивача *Међутима* и један од уредника и покретача сајта *Зинг!*







Адријана Крајновић (Београд)

## ПОСТМОДЕРНО И ФАНТАСТИЧНО У ПАВИЋЕВИМ ДРАМАМА *КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ* И *СТАКЛЕНИ ПУЖ*

Очигледно је да Павићеве драме представљају алегорију постисторијског, прецизније, постхуманистичког друштва. Јунакиња драме *Кревет за троје* Лилит симболизује преображај људског у нељудски свет. Човек данашњице је заборавио осећати. Ниједан, пак, јунак драме *Стаклени пуж* нема свој идентитет, већ је дат као пандан, одређен је по принципу сличности са јединкама из различитих светова, конкретно оних прошлих. Пандани Давида и безимене девојке нису њихови пуки одрази, већ преци, јединке какве би били да су се ствари одвијале друкчије. С тим у вези постаје јасно откуд одређење драме *Кревет за троје* као кратка историја човечанства. Павићеве драме почивају на логици стварног света, али указују колико је он друкчији од света фикције и логике коју он поставља, иако је сам по себи непотпун, уз референцијални оквир.

Кључне речи: Милорад Павић, постмодернизам, фантастика, драма, постхуманизам

Посегнемо ли за коренима драме у традицији српске књижевности доспећемо до народних обредних игара, коледа, додола, након којих је средњи век донео бесовске игре, док се на изворну српску драму чекало све до осамнаестог, деветнаестог века. Богату традицију драмског стваралаштва чиниле су Вујићеве и Рајићеве посрбе, оригинална дела Стефана Стефановића и Лазара Лазаревића, драме Атанасија Николића, засноване на јуначкој епици. Епохе реализма и романтизма, иако првенствено одређене као епохе лирике и прозе, такође доносе значајна драмска остварења. Но, и Милован Глишић, Ђура Јакшић, касније Миодраг Булатовић, Михиз, па чак и Црњански, ипак у традицији остају упамћени као прозаисти.

Признат као историчар књижевности, лиричар и надасве прозаиста Милорад Павић спада у ред писаца српске књижевности који су стварали и драме, које су, необјашњено, остале мање проучаване. Уколико не сведемо драмске текстове само на предлошке позоришних представа поставља се питање места савремене драме у историји српске књижевности и књижевне критике. Носећи лесинговски атрибут синкретичне, позоришна уметност овладава и простором и временом. Павићеве драме, чак посматране и само на нивоу текста, испуњавају предочене категорије.

Рошомонским мењањем тачака гледишта Милорад Павић усложњава једносмерну улицу читања у којој се губи традиционални пасивни читалац. Разарањем овешталости читања и приповедања читаоцу се обезбеђује повлашћено, активно место у стварању текста. У духу постмодернизма Павић потцртава да се наспрам уметничке целovitости и јединства поставља пружање отпора једној доминантној интерпретацији или аутору као ограничавајућем ауторитету значења текста, а афирмише критичка самосвест. Фукоовским решењем да не постоји завршено знање, епистема, тако ни монолитна структура, Павић пише драме у знаку романтичарске ироније, перманентне парабазе.

Настављајући брехтовску традицију, Павић својим драмама представља стварност као променљиву категорију која тако конципирана охрабрује на промене и у реалном животу. С тим у вези не може се негирати ангажованост драма које темама које покрећу, па и онеобиченом структуром, која наводи на промишљање, застајкивање при читању и тумачењу, представљају критику националне свести и свести о владајућој културолошкој идеологији. Без драмама српске књижевности својствене митоманије афирмишу се алтернативни модел мишљења и понашања у оквирима такозваног постмодерног стања. Смисаоном елиптичношћу, неодређеношћу, алузијама на увржене културолошке и друштвене обрасце Павићеве драме одговарају на питање постмодерног писања и читања, ослањајући се на феномен фантастичног.

Савремени човек иако радикално констатује смрт бога и даље осећа богобојажљивост, што Павић користи успостављајући метапоетичку игру историјске нужности судбине појединца, фикције и фактографског знања о религији, култури, традицији. Конзументско или не, али свако друштво човека етикетира као пожељно послушно. Павић управо структуром драма и карактерима указује на то да није погубна анархичност, већ апатичност у савременом друштву у којем је сваки дискурс употребљен за потчињавање или маргинализацију.

Својим интерактивним драмама, не напуштајући демијуршку позицију писца, где исход драмског заплета зависи од угла посматрања, чак пола читаоца Павић заобилази високи патос срџбе, љубави, праштања. Без искључивог теоријског утемељења на екоовском постулату отвореног дела Павићеве драме су заправо омаж савременом друштву сувишних људи које само носи епитет отвореног, недовршеног. У пољуљаном систему вредности само се најпроницљивији могу снаћи. Тежећи да се ослободи тоталитаризма разума парадоксално савремено друштво се претвара у привид слободе. Наспрам моралне ортодоксије и квазислободе афирмише се живот у сликама, наизглед доступним колажима информација, при чему човек не схвата да је почео живети у друштву симулакрума, што експлицитно истиче један од Павићевих јунака, Снглф – *све су ово симулакруми, и продавница крзна и све на овом свету.*

Драмама *Стаклени пуж* и *Кревет за троје*, која је у поднаслову означена као кратка историја човечанства, аутор остварује крипто-филозофску намеру по којој најједноставнија питања човека осветљава склапањем мозаика значења. У обема драмама комплексном, а опет њему препознатљивом поетиком слободне игре фантастике и семантичких потенцијала речи, Павић проговара о основним поривима који чине живот у ери актуелног конзумеризма. Како потрошачка култура инструментализује тело, материјалне погодности откупују достојанство и лица у овим драмама су управо продавац крзна, сексуално освешћена Лилит, али и скептични конзервативац какав је Адам, лаковерна, али не и безгрешна Ева, која у драми чак покреће линију трилера.

Динамичном сукобу либида и порива за смрћу полеђина је готово апокрифна прича о постанку човека и прве жене, којој би сада највише одговарао изворни превод – човечица.

Елементе фантастике не можемо одредити као уплив паралелног или могућег света, напротив, фантастика је реалност јунака. Јунаци делају и приповедају о себи, али загонетни и себи и другима ни у једном тренутку не очекују неко самопотврђивање. Они нису људи који желе да завреде поштовање других. Етика није мерило света једне Лилит. Поносна, амбиција изобличених еротичним нијансама, синегдохски приказује жену као самосвест, која себе не кори и бахато собом влада. Порочна Лилит као носећа фигура драме *Кревет за троје* заправо апелује на напуштање хијерархије. Сам апокрифни јунак на то указује. Као алтернативна човекова судбина Лилит је оваплоћење жене особитог кова. Она спада у ред људи који у савременом либералном друштву тражи отворено, гротескно признање, што је свуда око нас, али је прећутно, иронично, подразумевано престиж, благостање, сексуалне погодности. Провоцирајући Еву, Лилит склапа скарадне договоре, провоцира у духу савремене, порнографијом задојене, културе својим нагим телом под бундом. Откривајући алтернативну историју човечанства, Павић кроз Лилит чак нуди афористичне савете *мали проблеми су зато ту да се прескоче*. Проблематизовањем света и знања о њему говорећи *ако откријеш тајну и сам ћеш постати тајна, једно оставио а друго не достигао*, Лилит нас ослобађа мита о божанском уму. Истовремено се покреће питање консензуса о одређеном појму, чак устројству света који је наш и само једини актуализован као најбољи у односу на друге, што потврђује Адам речима *небо је високо а земља тврда*. Дакле, земаљским животом човек је спутан, али и на њега осуђен, те му је небо далеко, као метафора знања, слободног ума, рефлекс гностичког учења.

Запитамо ли се на чему почива жанр фантастичног у дефинисању Цветана Тодорова наћи ћемо могући одговор. Један од могућих одговора је избор читаоца да се одлучи хоће ли прихватити нагприродно објашњење фантастичних збивања. По Тодорову фантастични текст мора читаоца приморати да свет ликова посматра као свет живих људи. Читалац априорно одбацује могућност алегоријског и песничког тумачења конкретног текста. Дату поставку не можемо применити на Павићево дело. Наиме, он поменути неодлучност трасира у смеру одабира између алегоријског и фантастичног читања. Читалац ових драма не трага за природним објашњењем фантастичног света, није неодлучан да ли текст читати у кључу књижевности у којој има елемената фантастике или алегорије. Очигледно је да Павићеве драме представљају алегорију постисторијског, прецизније, постхуманистичког друштва.

Јунакиња драме *Кревет за троје* Лилит симболизује преображај људског у нељудски свет. Човек данашњице је заборавио осећати. Сетимо се песме Симе Пандуровића о дијалогу младих у будућности, а верујемо да ју је еклектик попут Павића могао имати на уму, увидећемо константу по којој је сваки будући свет заборавио речи које означавају етичке премисе, а Павићев чак осећања преиначио у сексуалну жељу која постаје равна економској трансакцији и друштвеној моћи.

Но, фантастика у Павићевом делу ипак почива на једној од основних својстава овога жанра, заснивању на фигуративној језичкој слици која се развија импликацијама које из ње следе. Павић говори на чему се заснива

наше виђење реалности. Он посматра језик, односно његове слике које граде стварност. Ствара се мит, слика стварности коју сами креирамо. Зато су здружена фантастика и позиција постмодерне сумње јер се не верује у владајуће митологије и доступне информације. Манипулација је претпостављена пружању знања.

Поигравајући се темељним својствима жанра фантастике и уобичајеним поступцима аутентизације и самопоништавајућим стратегијама карактеристичним за постмодерну књижевност, Павић драмтизује реалност вертепа, комерцијалног забавног програма.

Лајтмотивски фигура стакленог пужа повезује јунаке истоимене драме. У вертепској атмосфери Бадњег дана сусрећу се јунаци као маске, Давид као клептоман који учествује у комерцијализованој атмосфери корпорацијски диктираних трендова куповине поклона, бадњака, тривијалних разговора у гостионици, пред високом, у продавници веша и безимена девојка, сенка бивших супружника. Преиспитујући суоднос времена и простора, Павић здружује архетипске градитеље и љубавнике уобличене у двадесетовековним обезличеним појединцима који изнова и изнова покрећу питање лаковерности, хоће ли доћи до великог праска ако се испуни претећа порука која провејава репликама и натписима у драми-*кресни ме трипут*.

Полуиронично се Павић поиграва реалношћу света и урушава атмосферу веродостојности својеврсним ауторским коментаром *где то пише, код Павића, шта ти је то Павић*, релативизујући тако однос означеног и означитеља, те аутора као инстанце која је гарант значења текста.

Мешањем планова простора и времена наставља се хазарска призма мешања трију култура, вероисповести када на сцену ступају хришћански, јеврејски и исламски демон у метаравни представе у представи. Тако се тек хотимично оглашава глас свестан негативности и снаге коју она акумулира у религиозно одређеној, инструментализованој спекулацији. Повезивањем временских равни и јунака Павић актуализује поставку о транссветовном идентитету. Ниједан јунак драме *Стаклени пуж* нема свој идентитет, већ је дат као пандан, одређен је по принципу сличности са јединкама из различитих светова, конкретно оних прошлих. Пандани Давида и безимене девојке нису њихови пуки одрази, већ преци, јединке какве би били да су се ствари одвијале друкчије. С тим вези постаје јасно откуд одређење драме *Кревет за троје* као кратка историја човечанства. Идентитет света би био друкчији по овој теорији пандана да је у корену мита о човеку Лилит, а не Ева. Свако читање и тумачење заправо је један вид интерпретације судбине човечанства или појединца, историјске истине. Ниједна истина није коначна.

У очекивању неочекиваног без великог праска и светлости која би означила нови почетак Павић затвара своју драму апострофирајући пажњу и будући из апатичности постпровеститељску културу која сумња у аутентичност мита историје и сваке речи.

Павићеве драме почивају на логици стварног света, али указују колико је он друкчији од света фикције и логике коју он поставља, иако је сам по



себи непотпун, уз референцијални оквир. Креативни читалац повезује ликове и сцене лутајући туђим сновима. Стварајући парадигму архивима и институцијама као културним функцијама који складиште, како објективна, тако и субјективна памћења, ове драме сваком од догађаја који су се десили или који тек треба да се десе подарују временски смисао. Побуђују сумњу која је неопходна као својеврсна победа над непоправивим светом.

### Summary

THE POSTMODERN AND FANTASTIC ASPECTS IN DRAMAS WRITTEN BY M. PAVIC - *THE BED FOR THREE PERSONES* AND *THE GLASS SNAIL*

It is obvious that dramas written by Milorad Pavić, represent an allegory of posthistorical, more precisely, posthumanistic society. The heroine of the drama *The bed for three persones*, Lilith, symbolizes the transformation of the human in an inhuman world. The man of today has forgotten feelings. However, the heroes of the drama *The Glass Snail* are without identity, but is provided as a counterpart, and determined by the principle of similarity with individuals from different worlds, specifically those of the past. The doublets of David and nameless girls are not their reflections, but the ancestors, some individuals which would be that things have turned out differently. In this regard, it becomes clear picture of the drama *Bed for three persones* as a brief history of mankind. The dramas by M. Pavić, was based on the logic of the real world, but it shows how different he is from the world of fiction and logic that it sets, although in itself is incomplete, with a frame of reference.

Keywords: Milorad Pavic, postmodernism, fiction, drama, humanism

\*

**Адријана Крајновић** – рођена је у Смедереву. Објављује радове у више часописа (*Mons Aureus*, *Књижевне новине*, *Књижевни магазин*, *Сент*, *Школски час*, *Међутим*). Учествовала је на више научних скупова: Међународни састанак слависта у Вукове дане, Конгрес Младих филолога Србије: ФИЛУМ, Крагујевац, Конгрес слависта славистичких друштава Србије.

Марија Живковић (Нови Сад)

## ОДНОС СНОВА, РЕЛИГИЈЕ, МУШКОГ И ЖЕНСКОГ ПРИНЦИПА У ХАЗАРСКОМ РЕЧНИКУ И ДРАМАМА *КРЕВЕТ ЗА ТРОЈЕ И СТАКЛЕНИ ПУЖ*

У овом раду ћу се бавити мотивом снова у *Хазарском речнику*, *Кревету за троје* и *Стакленом пужу* – покушаћу да објасним њихову повезаност. Показаћу које се религије и на који начин манифестују у поменутим делима, као и њихову функцију. Пажњу ћу посветити и прожимању мушког и женског принципа, то јест њиховом односу. Циљ ми је да прикажем повезаност наведених мотива у два жанровски различита књижевна текста.

Кључне речи: сан, религија, мушки принцип, женски принцип, смрт

Мотив снова је имао најразличитије функције у српској књижевности и приказивао се на најразличитије начине. Најчешће су снови у књижевним текстовима представљали неко предсказање, визију или су нас враћали традицији, а неретко су снови били пут ка упознавању нових филозофских стремљења и упознавање са новом културом. Сан је у роману *Хазарски речник* и драми *Кревет за троје* приказан “методом шифрирања, одн. сан се доживљава као нека врста тајног писма”, (Фројд, 1984: 103) а тај сан/шифру неопходно је протумачити. Већ је у напоменама у *Хазарском речнику* централно место уступљено сну, јер је он покретач радње читавог романа, али и животна прекретница Хазара:

„[...] Хазарски владар – каган – бележе древне хронике, уснио је један сан и затражио три философа са разних страна да му тај сан протумаче. Ствар је била значајна по државу утолико што је каган одлучио да са својим народом пређе у веру оног мудраца чије тумачење сна буде најприхватљивије [...]” (Павић, 2012: 19).

Свака одредница *Хазарског речника* има своје поимање, тј. значење сна, те када се та значења као пузле саставе добије се слика уређеног космоса у којем је сан заступљен у сваком сегменту бивствујућег што показује „наглашену моћ коју сан поседује” (Делић, 1991: 99). Сан је имао заштитну и емоционалну улогу у овом роману, посебно ако се говори о одредници Атех, јер је принцеза Атех „била заштићена од непријатеља док спава” (Павић, 2012: 31) што показује њену везу са мрачним, оностраним светом, али је важно нагласити да осим заштите принцеза Атех „може да има љубав једино у сну” (Павић, 2012: 121). Сан принцези Атех пружа могућност продирања у други, туђи свет и, чак, манипулисање тим светом, те стога и ствара своју секту ловаца на снеове да би конструисала ирационални свет који би био у равни са рационалним.

Аврам Бранковић је лик који се због својих карактеристика може тумачити из историјског, традиционалног, религијског аспекта, из аспекта реинкарнације, итд. Аспект снова је, такође, веома важан приликом

анализирања Аврамовог лика, јер Аврам „не спава ноћу, него само дању” (Павић, 2012: 37) чиме се предочава да је Аврам Бранковић биће ноћи, тј. оностраног света и самим тим је у супротности са ликом принцезе Атех. Једина сличност им је та што њихови снови представљају потрагу за хазарским списима. Физички изглед Аврама Бранковића се може поистоветити са његовим особинама – својствима оностраног које у себи носи.<sup>387</sup> Сан Аврама Бранковића може бити поистовећен са сном обичног човека утолико што Аврам Бранковић, као и човек, на јави не упамти<sup>388</sup> оно што је сањао. Своје натприродне способности Аврам Бранковић показује и поделом познавања језика у сну и на јави, као да живи у два различита света истовремено. Осим у просторном, Авраму Бранковићу је сан доносио промене и у физичком смислу – у сну се претварао у свог двојника Самуела Коена, лика са, такође, демонским особинама:

„[...] Друго је једна особа коју кир Аврам назива ‘курос’ (што на грчком значи дечак) и њен долазак он очекује овде као Јевреји долазак Месије. Ту особу, колико се могло сазнати, Бранковић не познаје лично, не зна јој чак ни име и виђа је само у сновима. Али у снове му та личност долази редовно и кад Бранковић сања, он сања њу. По опису самог господара Аврама, ‘курос’ је млађи човек, има један брк сед, стаклене ноге и црвеноок је” (Павић, 2012: 48).

Сед брк симболише нечистоту и везу са демонским силама, као и стаклене ноге и црвенило очију. Снивање двојника и покушај сусрета с њим, такође, представља покушај допирања у онострано чији би резултат био досезање апсолутне моћи оличене у поседовању хазарских списа. Снови Аврама Бранковића приказују и једно ништавило<sup>389</sup>, јер му сви драги нестају, умиру, али и покушај продора у доњи свет – када сања ближње своје најчешће сања „покојну сестру” (Павић, 2012: 49) и то у њеним метаморфозама. Снови Аврама Бранковића приказују, на гротескан начин, слику једне изврнуте стварности, слику ишчезнућа човечанства – свет ће се преображавати све до ишчезнућа, али, истовремено, Аврам Бранковић из снова може да побегне једино захваљујући знању, одн. ако открије потпуну истину о Хазарима, а до тог знања може да допре једино приликом сусрета са својим двојником,<sup>390</sup> а тај сусрет је немогућ. Важне елементе сна представљају и глаголи који су у супериорнијем положају у односу на

387 „Аврам Бранковић је човек наочит, крупна грудна коша, колико кавез за веће птице или мању звера, и на њега често насрћу убице, јер има у народу песма да су му кости од злата” (Павић, 2012: 37).

388 „Кажу да у сну говори и шпански, али да му се то знање на јави топи”(Исто).

389 „Из његових снова заувек су ишчезли најпре птице, потом његова браћа, па отац и мати, праштајући се на расанку. Потом су сви ликови и градови из његове околине и сећања нестали нетрагом, најзад је из тог потпуно туђег света снова ишчезао и он сам, као да се ноћу, док сања, претварао у неког сасвим другог човека, чије га је лице сагледано у неком огледалу сна препало као су његова мати или сестра пустиле браду” (Павић, 2012: 49).

390 „Господар Бранковић се бави Хазарима из најсебичнијих разлога. Он се на тај начин покушава излечити од сновиђења у којима је заточен. ‘Курос’ из његових снова такође се бави хазарским питањем и то кир Аврам зна боље него ми. Једини је начин да кир Аврам ослободи ропства своје снове је да нађе тог туђинца, а наћи ће га само преко хазарских исправа, јер оне су траг који води ка оном другом” (Павић, 2012: 52).

именице које симболишу јаву. У глаголима је садржано устројство света, приписује му се „божански слој” (Павић, 2012: 199), док именице представљају овоземаљски живот и пропадљивост, односно именице показују одређену врсту флексибилности и променљивости, стога не могу имати божанска обележја у односу на глаголе. Сан у први план ставља радњу, а не индивидуу, па се из тог разлога „сан и служи глаголима” (Павић, 2012: 200), а не именицама. Самим тим је логично, имајући у виду статус именица и глагола, да и слова такође имају повлашћену улогу у сновима. Слова представљају смерницу ка апсолуту, а тај апсолут је представљен ликом Адама Кадмона,<sup>391</sup> који је оличење апсолутног културног и духовног искуства човечанства. Свака честица земаљске кугле садржана је управо у Адаму Кадмону, зато је и он биће ирационалног, недосегнутог простора.

Хазари негују и “култ сна” (Павић, 2012: 223) који представља простор утопије<sup>392</sup>, простор у коме је могуће све грешке исправити, простор у коме је могуће видети драге људе, сан је за њих место где се све разлике бришу – сан допушта искупљење прецима и потомцима. Као што бинарне опозиције чине сан и јаву, глаголи и именице, тако овој групи припадају и ловци на снове и обични људи. Обичан човек не може допрети до света снова као ловци на снове, јер се ловци на снове „у сну осећају као риба на води” (Павић, 2012: 63), односно свет снова је њихова реалност, свакодневица, а човеку није. Ловци на снове могу допрети до највећих дубина, док то човек није у стању, јер неретко није у могућности да растумачи сопствени сан, а његова свакодневица је умногоме другачија у односу на ловце на снове. Лик Акшани Јабир Ибна је занимљив утолико што он своје виђење сна приказује гномски. Његове гноме: 1) „смрт је презимењак сну, само то презиме није нам познато” и 2) „сан је свакодневни крај живота, мала вежба смрти која му је сестра, али сваки брат није подједнако близак сестри” (Павић, 2012: 113) предочавају везу између сна и смрти по сродности (презимењаци су). У првој гноми презиме симболизује идентитет, припадност, стога можемо рећи да смрт и сан имају исти идентитет, али је он непознат, недоступан, јер је заједница којој припадају ова два феномена простор ирационалног и несазнатљивог. Друга Акшанијева гнома конкретизује сан као малу смрт, те опет доводи у везу смрт и сан не само према идентитету, него и према крвној вези, „сродству” (Делић, 1991: 121).

Јусуф Масуди је лик који има много сличности са ликом Аврама Бранковића – у сну му најближи чланови породице доживљавају

391 „Веровали су да сваком човеку припада по једно слово азбуке и да свако од тих слова представља део тела Адама Кадмона на земљи и да се у сновима људи та слова комбинују и оживљују у Адамово тело” (Павић, 2012: 198).

392 „Они сматрају да особе које насељавају прошлост сваког човека у успоменама леже као засуђене или уклете; не могу да се промене, не могу ниједан други корак да начине до онај који су већ некад начиниле, не могу да се сретну ни са ким другим до с онима с којима су се некада среле, не могу чак ни да остаре. Једина слобода која је дата прецима, читавим изумрлим народима очева и матера садржаним у сећањима, то је повремена одушка у нашим сновима. Ту, у сновима, те личности из успомена стичу мало слабо уновчене слободе, размрдају се, сретну с неким новим лицем, промене партнере у мржњама и љубави и стекну нешто мало привида живота” (Павић, 2012: 223).

најразличитије преображаје<sup>393</sup>, а управо ти снови га уводе у свет ловаца на сневе, јер је потрага за сновима била једини начин да своје сневе протумачи. Поново је видљива сличност Јусуфа Масудија са Аврамом Бранковићем, јер ће се обојица из личних побуда бавити хазарским питањем – обојицу апсолутно знање о свету Хазара ослобађа из снова. Сличан сан сања и др Абу – Кабир Муавија, јер ни он не памти детаље сна, а тај сан, као и снови Аврама Бранковића и Јусуфа Масудија, представља шифру коју је неопходно протумачити, а сном је, такође, на гротескан начин представљена изврнута слика стварности и присуство оностраног.<sup>394</sup> Кључни исход сваког сна је смрт, стога је и време веома важан чинилац овог романа, а које је „текло од краја ка почетку, као и Хазарима” (Павић, 2012: 157), те ово време према начину свог тока подсећа на епоху пре нове ере која је, такође, текла од краја ка почетку.

Самуел Коен, лик кога сања Аврам Бранковић и који се у њега претвара у сновима, је био не само посебног физичког изгледа којим је упућивао на своје демонске особине, већ и крајње необичних снова<sup>395</sup>. Сличност са Аврамом Бранковићем се огледа у језицима које говоре у сну и на јави, путевима којим пролазе у својим сновима, а као што је већ речено Аврам Бранковић се у сновима преображава у Самуела Коена, а и Самуел Коен се, на неки начин, преображава у Аврама Бранковића – „храмао је све док се не расани” (Пијановић, 1998: 162). Честа путовања у сновима представљају немиран дух Самуела Коена и трагање за сопственим постојањем, идентитетом, за откривањем света. Путовања му дају одговор на све недумице којима је преокупиран, те стога „жуди да упозна Јерусалим” (Павић, 2012: 187). Сматрао је да би у Јерусалиму добио одговоре на своја питања, међутим ипак спознаје да му Јерусалим не нуди оно што је желео, већ сматра да би Цариград требало да буде центар у коме ће он досегнути апсолут. Нажалост, пут у Цариград за њега ће значити пут у смрт. Снови Самуела Коена ће бити и пророчки – сањаће своју реинкарнацију, тачније смрт своје реинкарнације, тј. „трећу Бранковићеву смрт” (Павић, 2012: 209) чиме и фатализам, односно веровање да је све записано, одређено, у овом роману има веома значајно место.

У драми *Кревет за троје* је на сличан начин као и у *Хазарском речнику* прожет мотив сна. Наиме, главна јунакиња Лилит, као и Ефросинија Лукаревић<sup>396</sup>

393 „Три ноћи узастопце сањао је да му је умирао по један члан породице. Најпре отац, па жена, па брат. А, потом, четврте ноћи је уснио да му је умрла и друга жена, шарених очију, које су мењале боју на хладноћи као цвеће” (Павић, 2012: 131).

394 „После тридесет седам ноћи, био је завршио посао, стигао до најранијих детињих снова, оних којих се није више могао сетити на јави, и закључио да је мулат Аслан, његов слуга, који је прљаве судове брисао брадом, срао само док плива, а хлеб могао да сече босим ногама, сличнији њему сада но он сам себи пре тридесет седам година” (Павић, 2012: 156).

395 „Према њеним (мајке Кларе) речима, он је ноћу у сну много и далеко путовао, па се отуда понекад будио уморан и каљав, или би храмао на једну ногу све док се не би одморио од снова” (Павић, 2012: 187).

396 Одељак у ком се представља Ефросинија Лукаревић гласи: „Ја сам ђаво, име ми је сан. [...] Ја сам прва жена, зовем се Лилит, знала сам име Јехове и посвађала сам се с Њиме. [...] У садашњем облику, које на мени видиш и волиш, створена сам мешањем Истине и Земље; имам три оца и ниједну матер” (Павић, 2012: 193), а повезан је са одељком у којем се представља Лилит: „Ја сам женско. Име ми је сан. Ја сам прва Ева, зовем се Лилит, знала сам име Бога и посвађала сам се с Њиме.” Снглф: „Створена сам мешањем Истине и Земље, имам три оца и ниједну матер” (Павић, 2002: 21).

представља симбол сна, помоћу кога покушава да промени прошлост, баш као и Хазари, односно жели да јој бар у сновима прошлост изгледа другачије. Своје способности Лилит остварује присуством у области „кревет за троје”, а та област, у ствари, представља моћ Лилит да управља својом породицом, својим домом, али осим породицом Лилит жели да управља и сестром Евом, јер у њој види потенцијалну опасност по своју породицу. Сан је за Лилит и извор страха од пропасти, смрти, јер јој се у сновима јавља „необична светлост која жели да је прогута” (Павић, 2002: 54). Та светлост приказује време апокалипсе и ишчезнућа старог света, света коме и сама Лилит припада. Кћерке Лилит су снове посматрале као један много лепши и уређенији свет. Јава није била оно што их је испуњавало, родитељи нису били неко ко им је био узор, „чак су и сањале да не личе на њих” (Павић, 2002: 59).

Мотиви религије су једни од кључних у роману *Хазарски речник*, јер би требало да представљају животни, а посебно верски пут Хазара. Овај роман чине три књиге: црвена, зелена и жута с обзиром на религије које симболишу, а оне су хришћанство, ислам и јудаизам. У одељку „Начин коришћења речника” (Павић, 2012: 25) објашњено је да већина одредница припада одређеној религији, стога је уз одредницу приказан и симбол који одредницу веже за одређену религију, па је тако крст симбол хришћанства, полумесец са звездом симбол је ислама, а Давидова звезда симболише јудаизам. Овим симболима је приказано порекло извора који тумаче судбину Хазара. Култ који се појављује у све три књиге *Хазарског речника* јесте, између осталог, „култ принцезе Атех” који је исказан “двема неканонизованим молитвама Даубманус поистовећује са молитвама *Оченаш* и *Радуј се Дјеве*.” (Павић, 2012: 32). Прва молитва умногоме и подсећа на *Оченаш* – „брод” који се у молитви помиње алудира на Божији престо и хришћанство уопште, а „посада која мили попут мрава” (Павић, 2012: 33) представља његове вернике, односно поданике царства његовога. Сличност између молитве принцезе Атех и молитве *Оченаш* видљива је на следећем примеру – молба „хлеб наш насушни дај нам данас и опрости нам дугове наше” је у молитви принцезе Атех исказана на следећи начин: “Само ти, мој оче, немаш право на њихову врсту глади” (Павић, 2012: 33), јер Бог је тај који треба да пружи добробит верујућима жртвујући се. Бог својим давањем и жртвовањем искупља грехе својих верника.

На занимљив начин је приказано устројство подземног света чији настанак, према митологији, води у антички свет, тачније до „три реке античког света мртвих – Ахеронт, Пирифлетон и Коцит које и данас представљају пакао ислама, јудаизма и хришћанства” (Павић, 2012: 56) што нам показује да све три религије у себи садрже наносе неких других религија. Подземни свет је уређен као једна целина у којој су улоге подељене.<sup>397</sup> Не само да су улоге унутар тих поземних светова подељене, него је и јасно постављена граница тих светова – ови светови се не смеју мешати, као што се ни ова три света на овоземаљском животу не смеју мешати, или бар није пожељно – само један од ова три света може бити победник. Тумачење религије,

397 „И ту се сучељавају на тој тромеђи три света мртвих: Сотонина огњена држава с девет кругова хришћанског Хада, с Луциферовим престолом и заставама пакленог цара; исламско подземље с Иблисовим царством ледених мука и Гебхурахово подручје с леве стране Храма, где седе хебрејски богови зла, пожуде и глади, Гехена у власти Асмодеја. Та три подземља се не мешају и границе међу њима извучене су гвозденим ралом и неће бити дозвољено никоме да их прелази” (Павић, 2012: 56).

односно *Божје књиге*, проналази се у речничкој одредници „Ал Бекри Спанјард“ и у тесној је вези са четворослојним разумевањем смисла списа Дантеа Алигијерија. Наиме, „први слој значења није ни узиман у разматрање јер је дословни – авам“ (Павић, 2012: 118), као што је и код Дантеа први слој смисла „дословни и који се протеже даље од слова празних ријечи“ (Алигијери, 1976: 288). За разлику од првог, дословног, слоја „други слој је слој алузија и пренесених значења – кавас и представља хришћанску цркву“ (Павић, 2012: 118), а Данте Алигијери други слој смисла такође класификује као алегоријски и сматра га истином скривеном иза лијепе лажи“ (Алигијери, 1976: 288). Трећи слој се у *Хазарском речнику* тумачи и класификује као авлија – симболизује окултна значења и представља јеврејски слој *Божје књиге*, а уједно је и слој мистичке дубине, бројева и писма“ (Павић, 2012: 119), а овај исти слој је на сличан начин појаснио и Данте Алигијери сматрајући га „моралном поуком – то је онај слој до којег читаоци треба да дођу ослањајући се на сопствене способности“ (Алигијери, 1976: 288 - 289) приликом интерпретације одређеног дела. Четврти слој је приказан као „слој пророчких зрачења и сутрашњице и представља исламско учење у његовом најбитнијем значењу и назива се анбија“ (Павић, 2012: 119), а тако и Данте Алигијери последњи слој смисла означава као „анагошки, тј. надсмисао и настаје када се излаже духовни смисао нечега што је истинито“ (Алигијери, 1976: 289). Ова упоредна анализа класификације слојева код Ал Бекри Спанјарда и Дантеа Алигијерија показују сличност у начину класификовања самих слојева, али и у образложењима тих истих слојева. Суштина је иста, али је изречена на другачије начине.

Различито поимање вредности приказује тумачење слике на пари из хришћанског, јеврејског и исламског угла, јер се управо кроз тумачења слике приказују и основна начела сваке од ових религија понаособ. Хришћанско тумачење алудира на слогу унутар породице, јер једино тако могу да опстану.<sup>398</sup> Породица, односно заједница представљају тежиште тумачења ове слике, јер и хришћанство заступа став да је основ постојања јединке заједница, као што се и социолошки посматрано породица сматра основном ћелијом људског друштва. Постоји сличност тумачења слике из хришћанског и јеврејског угла. Наиме, јеврејско тумачење у први план ставља „удове људског тела који само својим напором могу успети“ (Павић, 2012: 127) односно, човек као појединац мора имати вољу за животом и радом да би успео, а удови су симбол његове снаге и упорности. Исламско тумачење је дијаметрално супротно у односу на хришћанско и јеврејско. Слика на пари, из исламске визуре, добија негативно значење.<sup>399</sup> Исламско тумачење ове слике, у ствари, представља позив Хазарима да се одреде у верском смислу, јер је погубно бити неопредељен у било којој сфери, као што

398 „Отац на самртничком одру синовима показује да су јаки само удружени, као несаломиви сноп прућа, док их је раздвојене лако ломити једног по једног“ (Павић, 2012: 127).

399 „Она приказује убицу који је због злочина осуђен да попије отров и већ се налази на за то припремљеном одру. Пред њим се налазе три демона: Асмодеј, демон хебрејске Гехене, Ахриман, шејтан исламског џехенета и Сатана, ђаво хришћанског пакла. Убица држи три прута у руци, што значи да ће бити убијен ако три демона буду заступала убијенога, а спасен ако се демони одрекну одбране његове жртве. [...] Жртва коју не заступа ниједан од три демона, ни исламски, ни хебрејски, ни хришћански демон, остаће неосвећана а њен убица поштеђен. Најопасније је не припадати ни једном од та три света, као што је случај са Хазарима и њиховим каганом“ (Павић, 2012: 127).

је погубно бити равнодушан у сваком смислу, јер неодређеност, неопредељеност резултирају могућношћу манипулације и ситуацијом у којој јединка постаје стални луталац, као што је и Самуел Коен био стални луталац у својим сновима. Важно је истаћи и разлоге које свака од ове три књиге наводи о преласку Хазара у одређену вероисповест. Начини на које је каган са својим народом прелазео у одређену веру приказан је као легенда и најчешће постоји неколико легенди по којима су Хазари преузели другу вероисповест. Са легендама се, такође, преплићу и поједини културно-историјски догађаји који имају функцију уверљивости.<sup>400</sup> Занимљива је и легенда по којој су Хазари примили хришћанство, захваљујући женском принципу, тачније утицају принцезе Атех на кагана (Павић, 2012: 107–108), чиме је показано да је и жена имала доминантну улогу, у овом случају, у решавању питања идентитета, али не само њој него и у убеђивању Константина Философа током полемике. Сматра се да се прелазак Хазара у ислам догодио захваљујући Фараби Ибн Кори, исламском представнику у хазарској полемици и то захваљујући тумачењу слике на пари о којој је већ било речи, док је за прелазак Хазара у јудаизам заслужан рабин Исак Сангари који је умео да одгонетне шифру кагановог сна и да дефинише разлику између намере коју сматра „глаголом или логосом, тј. божанском творевином, а дела сматра именицама, сматра их доменом земаљског” (Павић, 2012: 218), пропадљивог, делима је могуће манипулисати.

Хазари су познати по мноштву својих култова. Као што су постојали култ принцезе Атех и култ сна – о којима се већ писало, тако су постојали и култ рибе, култ слика, култ бога соли, као и саме соли и култ хлеба, а ревносно су бележили и догађаје који су им били важни, односно „бележили су стања и расположења тога тренутка у виду животиња” (Павић, 2012: 167) што показује да су се према животињама опходили као према божанству. Култ рибе је веома важан, јер она, према мишљењу Хазара, управља природом. Важно је напоменути да су Хазари били фаталисти – „сматрали су да је све унапред створено и прошлост и будућност” (Павић, 2012: 167), те је стога немогуће утицати на ток судбине, а једино божанство које може управљати законима природе јесте бог соли.<sup>401</sup> Хазари су неговали и култ слика, тачније неговали су вештину „читања боја” (Павић, 2012: 168) и то су чинили са невероватном лакоћом, као да читају било какав текст. Отац Теоктист Никољски би се могао сматрати потомком Хазара управо због поседовања „вештине читања с икона” (Павић, 2012: 258), а ту вештину је упражњавао из истог разлога из ког су је упражњавали и Хазари<sup>402</sup>. Централна личност Хазара у верском контексту јесте Адам Рухани, јер он

400 Такав приступ огледа се у црвеној књизи у делу у коме се говори о цару Лаву III Исавријском, „који је био умовен да на хазарски двор пошаље посланство које ће тумачити хришћанску веру” (Павић, 2012: 103).

401 „Свака жива твар, на ужас других, могла је у то време саздати сваку другу и тек им је бог соли ограничио самовољу и досудио бићима да само себи слична рађају. Он је раздвојио прошлост од будућности, поставио свој престо у садашњицу, он шета по сутрашњости и надлеће прошлост васкрсавајући је” (Павић, 2012: 167).

402 „У међувремену, научио сам турски са цариградских новчића, јеврејски од трговаца из Дубровника, а да читам с икона. На то чување упамћеног гонило ме је нешто као жеђ, али не жеђ за водом, јер је вода не може угасити, него нека друга другачија жеђ, која пролази и утажи се само глађу. Али, опет, не од глади за храном, него од неке другачије глади и ја сам узалуд трагао, као овца за сланим зидом, да откријем која је то глад што би се могла спасти од жеђи. Јер, бојао сам се памћења; знао сам, наше сећање и успомене су као санте леда” (Павић, 2012: 258).



представља један микрокосмос – сви они у себи садрже делић Адама Руханија. Култ бојеног хлеба је важно споменути, јер се култ хлеба негује и у хришћанској традицији с малим разликама у значењу – за Хазаре бојени хлеб „означава њихов положај у држави” (Павић, 2012: 171), док код хришћана хлеб носи обележја тела Исуса Христоса. Приказ религија, али из јеврејског угла дат је кроз речничку одредницу под називом Халеви Јехуда. Циљ тог сликовитог приказа био је представљање јудаизма као основе свих религија, као кључне тачке из које је све почело, јер „јудаизам представља корен, а хришћанство и ислам представљају гране и лишће” (Павић, 2012: 235) једног дрвета које симболише религију као уређен систем, односно хришћанство и ислам представљају подврсту јудаизма. Прихватање јудаизма и губљење веза са прошлошћу и прецима осликано је у лику Вирциније Атех, која јесте упозната са својим пореклом, али према том пореклу нема никакав однос, те уз оправдање „шта ћу сама на свету?” (Павић, 2012: 278) образлаже свој избор сакралног и профаног идентитета.

Веома је слојевит свет религије у драми *Кревет за троје*, а основни поступци приказивања односа ликова, а самим тим и човечанства према религији јесу гротеска и пародија. Ова драма је испреплетена најразличитијим религијама од хришћанства, преко мита о Атлантиди до египатског мита и начела патријархалног света и огрешења о њега. Присуство првих људи или праљуди, Адама и Лилит, у овој драми представља дозивање оног искомског у јединки, јер је савремено доба симбол дехуманизације. „Математика” (Павић, 2002: 37) коју предаје, а могло би се рећи и проповеда, прачовек Адам представља законе и начела у које су веровали праљуди, а која су данас одбачена или заборављена. Адам ће кроз драму наглашавати да је немогуће досегнути апсолутну истину.<sup>403</sup> Слика изврнутог света је приказана кроз лик Снглфа који је продавац бунди са анђеоским својствима – анђели су, према хришћанству увек била невина бића, а трговина симболише ђавоље присуство. На основу ових чињеница би се могло закључити да је Снглф једна распуљена личност, која у себи, истовремено садржи и хришћанске, али и демонске особине. Једну померену свест, такође, представља продаја бунди у доба првих људи – све то симболише један хаос који стреми ка апокалипси.

Лилит ће, као лик са демонским особинама, проузроковати пропаст целе породице<sup>404</sup>, страдаће јој кћерке зато што неће поштовати морална начела заједнице. Као што је познато свако нарушавање склада у свим сферама у традиционалној култури резултира великом несрећом. Кћерке Лилит и Адама назване су Атлантићанкама, не без разлога. Оне представљају прве потомке праљуди чија је судбина, нажалост, ишчезнуће које се, из визуре традиционалне културе, сматра казном због непоштовања начела које религија и друштво прописују. Сахрањене су у „фараонским сандуцима уз присуство припадника

403 Адам: „[...] Ако откријеш велику Божију тајну, постаћеш мала тајна, јер се то не сабира. Божије и људско се не сабира. Али, пази сад, ако откријеш малу ђавољу тајну, постаћеш двострука тајна јер се мале тајне сабирају” (Павић, 2002: 65).

404 Снглф: „Ако бисте остали са Адамом у браку, по свој прилици би се добили и синови из ваше везе, па би се Адамова лоза могла тако продужити. Међутим, ако се не вратите и не буде синова, могла би се десити несрећа” (Павић, 2002: 41). Овај исказ поново у први план истиче ту потребу патријархалног друштва за рођењем мушког детета, јер оно продужује породичну лозу и традицију.

света мртвих у египатској митологији – Тота и бога Анубиуса уз све обреде које њихова религија налаже” (Павић, 2002: 58) чиме покушавају да укажу на важност повратка вери. Адам и Лилит ће, као и Хазари, ишчезнути зато што нису поштовали религију којој су припадали што показује и крај драме у којем Лилит „док нариче у атмосфери мука и пуцњева врши обред дозивања кише” (Павић, 2002: 86) чиме пародира обичаје и традицију којој припада.

Религијски елементи у „Првом чину првог пута” драме *Стаклени нуж* тек се појављују у обрисима и то кроз „симболично презиме једног момка које гласи Бадњак” (Павић, 2002: 105), те га због презимена чисте гости у кафани за срећу. Управо у даривању или чашћењу се примећују елементи паганске религије – божанству, у овом случају момку са презименом Бадњак, пружају се дарови оличени у пићу, а све зарад плодне и успешне године. Поред везе са паганским сличевима, присутна је и веза са феноменом реинкарнације божанстава из домена египатске митологије – „Давид види девојчину непостојећу кћерку као реинкарнацију Ниферуре” (Павић, 2002: 114). „Први чин други пут” представља топлу, женску, а самим тим и породичну и апсурдну причу у којој су заступљени хришћански, пагански елементи, али и реинкарнације ликова из египатске митологије. Однос према религији се огледа већ у дидаскалијама које приказују једну животну ситуацију током литургије,<sup>405</sup> али не само према њој него и према друштву. Друштво је постало лицемерно, религиозност се мери присуством, те ова ситуација представља свет безнађа, попут света Хазара и света прародитеља Адама и Лилит. Представа „Улаз у пакао” на симболичан начин приказује изгубљеност једног бега, тачније његову верску неопредељеност, али представља и демоне из хебрејског, хришћанског и исламског света који се боре да своју веру учине најдоминантнијом, баш као што су хришћански, хебрејски и исламски свети оци водили полемику и тумачили каганове снове да би га преобратили у своју веру. Вечера којој присуствују Давид и девојка је испреплетена хришћанско-паганско-египатским елементима, чиме се показује човекова слуђеност и несналажење у савременом свету. Савремени човек је у истој дилеми као и каган – коме или чему је могуће веровати. С једне стране присутна је слика мешања чеснице и рецитована народних песама приликом тог светог чина, али је, опет, са друге стране, присутан мотив промене идентитета, па тако Давид и девојка преузимају идентитете владара египатске „18. династије Првог царства која је владала у периоду од 1570 – 1305. год. пре н. е.” (Ајонс, 1990: 141) и постају Давид Сенмут и Хатчепсут. Апсурдност која је присутна у свакој сцени ове драме показује презасићеност савременог друштва, које једино рушење постојеће и стварање нове цивилизације може да оплемени.

Мушки и женски принцип је заступљен у готово свим делима Милорада Павића. Ти принципи понаособ чине нити које је неопходно спојити да би се створио један космос, једна целина, те стога њихова основна карактеристика јесте „прожимање мушке и женске осећајности” (Михајловић, 1994: 25). Те две врсте осећајности које се наизменично преплићу показују да у центру свега

405 „ПЕТА СЦЕНА

Црква.

*Литургија. Девојка у цркви. Осматра, пали свећу, угледа старијег господина – писца кога смо видели у првој сцени мушке верзије и бившу жену Давида Сенмута. Девојка писцу краде новчаник. Прекрсти се и спушта га у џеп бившој жени Давида Сенмута”* (Павић, 2002: 128).

мора бити јединство, да је свет састављен из пажљиво сакупљаних делова, а ти делови добијају на пуноћи и значају тек ако чине целину – сами за себе не значе ништа. Стапање ова два принципа приметно је већ у предговору *Хазарског речника*. Милорад Павић наводи, осим мотива мушког и женског принципа у роману, и чињеницу да и сам роман може да се ишчитава како из мушког, тако и из женског угла,<sup>406</sup> а та ишчитавања ће донети различита тумачења. *Хазарски речник* је, уколико се чита од почетка ка крају или обрнуто, роман цикличне структуре, јер „Предговор” отвара питање мушког и женског принципа, а „Завршна напомена” затвара. Циљ „Завршне напомене” јесте стварање апсолута у физичком и духовном смислу.<sup>407</sup> Колику важност, у друштвеном смислу, имају мушки и женски принцип показатељ је, у случају лика Аврама Бранковића, боја браде која одређује и наследника породице. Наиме, потомци који су наследили физичке особине „женске линије препознатљиви су по риђој бради, док су наследници мушке линије препознатљиви по црној бради, и они, наравно, имају првенство наслеђивања иметка над риђобрадима” (Павић, 2012: 36). Риђа боја браде може да алудира на везу са подземним светом, на нечисто биће. Чак се ни мушка ни женска смрт није иста – о мушкој смрти нам писац оставља темељна објашњења, док женску смрт само спомиње, и као да даје назнаке да ће једном приликом и о њој писати.<sup>408</sup> Мушка смрт као да представља поновно мучење и као да представља свет хаоса у ком је неопходно све разрушити да би се створило један нови живот.

Нови живот се огледа и у стварању *Хазарског речника* и то из мушког и из женског угла, а „оба ова угла се спајају у апсолут који се зове Адам Кадмон” (Павић, 2012: 224 - 225), јер Адам Кадмон може да функционише као једна целина само ако је прожет мушким и женским одликама. *Хазарски речник* је могуће посматрати као апсолут, књигу – савршенство коју чине њени творци принцеза Атех и Мокадаса ал Сафер – ловац на снове и зато што су и самом речнику кроз одреднице подарили особине мушког и женског принципа. Поруке које су једно другом писали као један човек једној жени (Павић, 2012: 216) приказују вредности и опажања која поседује мушки принцип и осећајност коју изражава женски принцип. Важно је напоменути да мушка порука врви од глагола чиме је ближа божанском

406 „Често су ме питали где је суштина разлике између мушког и женског примерка моје књиге. Ствар је у томе што мушкарац свет доживљава ван себе, у свемиру, а жена свемир носи у себи. [...] Ако хоћете, то је слика распада времена, које се поделило на колективно мушко и индивидуално женско време” (Павић, 2012: 15).

407 „Нека с речником под пазухом изађе у подне прве среде у месецу пред посластичарницу на главном тргу своје вароши. Тамо ће је чекати младић који се, управо, као и она, осетио сам страћивши време на читање исте књиге. Нека седну заједно уз кафу и нека упореде мушки и женски примерак своје књиге. Они се разликују. Када, дакле, упореде курзивом исписане реченице последњег писма овог речника у женском примерку’ с оним из ’мушког примерка’, књига ће им се склопити у целину као партија домина и неће им више бити потребна” (Павић, 2012: 282 – 283).

408 „Отац који на самртној постељи позове синове и покаже им како се лако ломи један прут, показује, у ствари, како лако умире онај ко има само једног сина. [...] Показује како је мучно умрети с много деце за собом, када се њихове смрти расplode, јер отац доживљава све агоније унапред... [...] А о женској смрти и женском породу сада да не говоримо – она је сасвим друге врсте, не припада истоме соју којем припадају мушке смрти, па су и њени закони други” (Павић, 2012: 148).

свету, док је женска порука, иако сажетија и осећајнија, саткана већином од именица и тиме усмерена ка сфери земаљској, пропадљивој. „Веридбени уговор Самуела Коена и Лидисије Сарук” показује управо права и обавезе будућих супружника. Види се традиционални контекст уговарања свадбе у ком се тачно наводи шта девојка у мираз носи, када ће бити одређено време свадбе, али је, такође, назначено да, „уколико до венчања не дође, поклоне које је потенцијална невеста добила од будућег супруга не враћа” (Павић, 2012: 181) те овакав спис представља прототип патријархалног друштва у коме се брак склапа не из љубави, већ договором двеју породица.

Један апсолут или космос демонског света чине Ефросинија Лукаревић и Самуел Коен. Демонске карактеристике овог пара огледају се у њиховом физичком изгледу<sup>409</sup>. Спољашње карактеристике Ефросиније Лукаревић предочавају читаоцу поигравање са статусом жене како у патријархалном тако и у социјалном смислу. Сусрет Самуела Коена и Ефросиније Лукаревић умногоме подсећа на петраркистичке сонете и о љубави на први поглед, јер се први пут срећу „испред Госпине цркве, где ће јој Самуел Коен пољубити појас” (Павић, 2012: 191) чиме и почиње њихова љубавна прича. Појас у традиционалној култури представља „учвршћивање везе између свог и туђег простора или се, приликом свадбеног обреда користи зарад учвршћивања везе младенаца” (Толстој, Раденковић, 2001: 434), стога се не појављује случајно, јер појас и треба да учврсти Самуелову и Ефросинијину везу. Ефросинија је, осим што је демонско биће, у верском смислу неопредељена – припада свим вероисповестима, а у бити не припада ниједној. Апсолут у научном, односно интелектуалном смислу чине др Дорота Шулиц и др Абу Кабир Муавија, јер би својим тумачењима и откривањима нових списа из средњовековног периода поставили нови угао посматрања средњег века у књижевном, религијском и историјском контексту. Постигли би неко своје савршенство у научним круговима. Сам писац је истакао да се разлика између мушког и женског примерка *Хазарског речника* (Павић, 1988) огледа у једном од пасуса Доротиног 11. писма. Тај пасус представља два Доротина расположења приликом читања Ђирилове „Хазарске беседе”. У женском примерку Дорота Шулиц читајући, тачније не читајући текст који јој је дао др Абу Кабир Муавија, почиње да, као Хазари, „осећа додир прошлости и будућности, а редовима ‘Ђирилове беседе’ као да путује кроз векове” (Павић, 1988: 257). Приметна је усхићеност због научног открића, а са њом и свест о томе шта са собом то откриће носи. Одељак у мушком примерку је умногоме сведенији – приказана је Доротина жеља „да повуче ороз, али и размишљање о чињеници да што се дубље тоне у науку, тј. што је већа жеђ за апсолутним знањем, то се више тоне у пакао” (Павић, 1988: 257). Расположење из мушког примерка је песимистичко у односу на еуфорично расположење које је заступљено у женском примерку овог романа. Чврсто остаје при ставу да се та разлика мора поштовати и жене ставља у подређен

409 О физичком изгледу Самуела Коена је било речи, а када је реч о Ефросини Лукаревић важно је истаћи да се њена специфичност огледала у чињеници „да је на рукама имала два палца, да јој место малог прста расте још један други палац на том месту, па јој је тако свака од руку могла бити и лева и десна” (Павић, 2012: 190). Чињеница да Лилил не поштује Божије законе доводи до нарушавања једног складног света којем је припадала.

положај у односу на мушкарце.

Мушки и женски принцип се у драми *Кревет за троје* огледа у односима које имају Лилит и Адам, Ева и Адам, Лилит и Бејсли и Ева – неуравнотежена жена која, као и сестра јој Лилит, изнова крши начела која је прописала цивилизација у којој живи и Бејсли – демон, без планова у будућности. Осим односа који су наведени, подељена је публика, тачније за ову драму одређени су и „мушки и женски улаз”, с тим да је „лева страна – женска страна”, а „десна страна – мушка страна” (Павић, 2002: 8). Лева страна је и у традиционалној култури страна жене, јер симболише оно нечисто, демонско обележје жене. Представа за „мушку публику почиње раније у односу на женску” (Павић, 2002: 8) чиме се, опет, мушкарци постављају у надређени положај. Имајући на уму женску физиономију и „седишта су за публику овог пола мања” (Павић, 2002: 8) што показује и однос писца према мушкој и женској публици. Као што је већ речено, Лилит и Адам су праљуди који су због својих грехова ишчезнули<sup>410</sup>, тачније због обостране преваре – Адам због своје везе са Евом, сестром Лилит и Лилит због своје везе са Бејлијем. Основно начело брака у верујућем свету јесте верност, а оно је у овој драми нарушено, а притом је и однос између двеју сестара крајње такмичарски. Казна за нарушавање начела по којима природа функционише јесте смрт њихових кћерки Атлантићанки – Адам ће их „грешком убити” (Павић, 2002: 85), а са њиховом смрћу умире и Лилит, јер као што и очеви поновно преживљавају смрти својих синова, исти је случај са мајкама и кћеркама<sup>411</sup>. Смрт Лилит симболише крах праивилизације и нужност стварања нове и боље цивилизације.

Драма *Стаклени пуж* се практично заснива на мушком и женском принципу. Наиме, ова драма садржи два чина: „Први чин први пут” и он „прати Давидове поступке”, док „Први чин други пут” прати све „поступке девојке” ,тј. сваки од чинова „представља две приче: мушку и женску” (Павић, 2002: 92), а основни предмет који спаја те две приче је стаклени пуж. Уводне реплике приказују необавезан, чак бесмислен, разговор жене, писца и човека у црном који симболизују тему свакодневних разговора савременог човека. Стаклени пуж у мушкој причи, а захваљујући жени, мења своју бит и намену од мирисне свеће ка динамиту<sup>412</sup>. Овим поступком су поново жени приписана негативна својства и поново јој се додељују одлике подземног света. Овим поступком може да се стави знак једнакости између савремене жене и прамајке Лилит, јер ће њихови лоши поступци резултирати апокалипсом. Дијалог између Давида и девојке која ради у радњи се, такође,

410 Снглф: „Ваше две кћери ће бити у смртној опасности ако одбијете споразум који се предлаже и не покорите се своме мужу.

Лилит: - Имајте на уму да моје кћери живе са својим оцем, Адамом. Нека их он чува. За мене је ова ствар завршена” (Павић, 2002: 51).

411 Бејсли: „У твојим кћеркама које су умрле без порода, умрла је и њина мати Лилит, која је још жива и која је једну цркву открила, а другу покрила, па више деце с тобом неће имати” (Павић, 2002: 77).

412 „Жена искључи секретарицу, из стакленог пужа извади чеп у виду свеће. Из пужа избади мирисави ружичасти прах у пепељару. Затим дохвати други пакет и из њега извади бочицу с мртвачком главом на налепници, принесе је очима и прочита: ЕКСПЛОЗИВ ВЕЛИКЕ РАЗОРНЕ МОЋИ! ЗАПАЉИВО!!!” (Павић, 2002: 101).

своди на низ уобичајених и баналних реченица које се у свакодневном животу размењују, с тим да ће Давид „занесен изгледом девојке у спаваћници коју је због њега пробала на тезги заборавити стакленог пужа” (Павић, 2002: 107), што се, такође, неретко дешава појединцу приликом одласка у куповину. Први чин драме се завршава вечером и разговором Давида и девојке из бутика, али и експлозијом стакленог пужа која из себе оставља ништавило. „Први чин други пут” има сличан, готово идентичан почетак као и „Први чин први пут” с тим што Давид приликом доласка у радњу у првој причи изражава захтев: „Купио бих једну спаваћницу број 4, то је број који носи моја жена” (Павић, 2002: 106), док у другој, женској причи, Давидов начин обраћања постаје суптилнији и изражава модалност: „Хтео бих да купим спаваћницу као божићни поклон својој жени. Она носи број 4” (Павић, 2002: 126). Исказ из мушке приче као да алудира на неко искупење и дужност – у њему нема никакве суптилности, док у женској причи постоји емоција у Давидовом говору док моли за услугу девојку која ради у радњи. Поновни Давидов долазак у продавницу и ситуација која се догодила и у мушкој причи разрешена је на један много осећајнији и суптилнији начин. Иначе, дијалози ове драме представљају баналне разговоре из свакодневног живота, а опет, с друге стране, кроз своју баналност исказују однос према ближњем, однос према верском идентитету и, на самом крају, однос према будућности, коју је једино могуће назрети у женској причи.

Иако су жанровски различити роман *Хазарски речник* и драме *Кревет за троје* и *Стаклени пуж* тематиком и поступком у изградњи ликова умногоме су слични, понекад чак и идентични. Снови су у анализираним делима Милорада Павића били свет лепших боја него што је била сама стварност, били су симбол заједништва и важних политичких и верских прекретница, али су садржали и особине оностраног, посебно ако посматрамо у контексту Ефросиније Лукаревић, принцезе Атех, Лилит и бивше жене Давида Сенмута које су у овом раду анализирани. Религијски контекст је веома шаролик и показује несигурност савременог човека у доба у којем живи. Сакрални предмети који се помињу у анализираним делима су: крст, полумесец, звезда, кревет за троје и стаклени пуж – њихова вредност је непроцењива, јер представљају целину, један уређен систем, који, уколико се злоупотреби погрешним тумачењем може стећи погрешно значење. „У ком правцу усмерити своју будућност?”, било је питање о ком су размишљали каган и бег, а да ли је будућност извесна је питање које савремени човек себи поставља. Мушки угао сагледавања живота и женски угао се у делима Милорада Павића разликују по „осећајности” (Михајловић, 1994: 25) коју женска визура стварности у себи носи. Иако су најчешће женски ликови носиоци демонских својстава, оне су, истовремено, и носиоци полности. Свака жена постаје потпуна у делима Милорада Павића тек када упозна своју другу половину, јер једино заједно могу да створе свој свет, свој космос.

## Summary

### THE RELATION BETWEEN DREAMS, RELIGION, THE MALE AND THE FEMALE PRINCIPLE IN DICTIONARY OF THE KHAZARS AND PLAYS BED FOR THREE AND THE GLASS SNAIL

The paper examines the parallel motive of dreams in Dictionary of the Khazars, Bed for Three and The Glass Snail. Manifestations of several religions and their functions are discussed in the paper. In addition, the male and the female principles are examined respectively and combined. The paper's main aim is to point out the connection between the listed motives in literary works that are different in terms of their genre.

Keywords: dream, religion, the male principle, the feminine principle, death

#### Извори:

- Павић, Милорад (1988). *Хазарски речник – женски примерак*. Београд: Просвета.
- Павић, Милорад (1988). *Хазарски речник – мушки примерак*. Београд: Просвета.
- Павић, Милорад (2002). *Две интерактивне драме Кревет за троје – Стаклени пуж*. Београд: Дерета.
- Павић, Милорад (2012). *Хазарски речник*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

#### Цитирана литература:

- Ајонс, Вероника (1990). *Египатска митологија*. Преводац: Звонимир Сушић. Опатија: Отокар Кершовани.
- Алигијери, Данте (1976). *Дјела – књига прва*. Приредили: Франо Чале и Мате Зорић. Загреб: Свеучилишна наклада Либер – Накладни завод Матице хрватске.
- Делић, Јован (1991). *Хазарска призма – тумачење прозе Милорада Павића*. Београд – Титоград – Горњи Милановац: Просвета и Досије – Октоих – Дечје новине.
- Михајловић, Јасмина (1994). “Читање и пол” у: *Савремена српска проза – Павић и постмодерна*. Трстеник: Народни универзитет, зборник бр. 5.
- Пијановић, Петар (1998). *Павић*. Београд: Филип Вишњић
- Толстој, Светлана, Раденковић, Љубинко (2001). *Словенска митологија – енциклопедијски речник*. Београд: Zepher Book World.
- Фројд, Сигмунд (1984). *Тумачење снова I*. Превео: др Албин Вихар. Нови Сад: Матица српска.

\*

**Марија Живковић** – рођена је 1991. године у Сомбору. Студент је мастер студија Српске књижевности и језика Филозофског факултета у Новом Саду. Области интересовања су јој авангарда и постмодерна.

Марина Максимовић (Крагујевац)

## ОДНОС ПРЕМА ЖЕНСКОМ ПРИНЦИПУ У РОМАНИМА *ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ* И *УНУТРАШЊА СТРАНА ВЕТРА* МИЛОРАДА ПАВИЋА

У раду се применом аналитичко-синтетичке методе анализира женски принцип у романима *Предео сликан чајем* и *Унутрашња страна ветра* Милорада Павића. Циљ рада је да се представи утврђивање природе, функције и начина остваривања женског принципа у поменутим Павићевим романима, јер коришћењем традиционалних слика, симбола и мотива, Павић успева да изгради аутентичну причу о жени и њеној егзистенцији у свету у којем живи.

Кључне речи: женски принцип, мушко-женски односи, љубав, мит, фантастика, друга половина душе.

*Мајка, која није била  
жена, добила је славу и част изнад  
ангела, док је жена као жена била  
и остала веза човека са природом.*  
Мисао Св. Владике Николаја

### Увод

#### Опште одлике женског принципа у Павићевом стваралаштву

Када је попуњавао упитник, који је саставио Марсел Пруст (за ревију *Вива*), Павић је одговорио да му је омиљена боја, боја нечијих очију, а на питање ко су његови прави хероји у стварном животу, одговорио је да су једини прави хероји жене.

Павићеве јунакиње имају хладне дубоке очи, које носе тајну у себи, њихове трепавице посуте су пепелом а њихови образи пробадају. Павићеве јунакиње опеване су у Пушкиновом *Евгенију Оњегину*<sup>413</sup>. Једном речју, Витача Милут је знала напамет приче које су се везле о њеним преткињама лепотицама, за којима су лудовали песници (Павић 1988: 86).

Павићеви женски ликови су пример хладне лепоте, са необичним способностима: његова јунакиња се обува са косом уместо кашиком за ципеле, ћути у дуру и молу, нокти јој расту вратоломном брзином и има фино поткресане црне брџиче, што указује на Павићево гротескно обликовање јунакиња, али с друге стране, такве јунакиње имају способност да наслуте праву и идеалну љубав која не живи у њиховом времену и свету.

Читајући Павићеве романима *Предео сликан чајем* и *Унутрашња страна ветра*, питамо се јесу ли Павићеве жене сурове, другачије, страшне,

413 Павић у свом роману *Предео сликан чајем* на 59-ој страни наводи да Пушкинов цртеж Амалије Ризнић може се видети у музеју некадашњег Царскоселског лицеја, данас Пушкину крај Лењинграда. Израђен је на рукопису романа у стиховима *Евгеније Оњегин*.



наружене брковима, длакавим ноктима, провидним обрима или се ипак иза тих монструозних описа крију крхка бића, изгубљене душе у суровом савременом свету без љубави.

## 1. Општи односи мушког и женског принципа у Павићевим романима

Готово све Павићеве књиге темеље се и теже ка прожимању мушког и женског принципа, мушке и женске осећајности, носе у себи тајанственост, мистичност, сензибилитет, љубав, самим тим, враћају другу половину душе.

Однос мушког и женског принципа запажамо у Павићевом роману *Предео сликан чајем* који је оличен кроз Атанасија Свилара и Витачу Милут. Витачу и Атанасија спаја велика љубав, раздвојиће их љубомора и док Атанасије трага за оцем, Витача чезне за Непознатим, који у руци држи књигу њене судбине.

Роман *Унутрашња страна ветра* носи у себи две приче, о мушкарцу и жени, који живе у различитим временима. Он лута и гради манастире у периоду између XVII и XVIII века, а она живи у XX веку. Међутим, њихова прича је још старија и досеже у митска времена, где се темељи на великој љубави и смрти Леандра и Хере. Ова два принципа, мушки и женски спајају се у својој смрти, у које упадају несвесно, јер Леандер умире у 12:05h у експлозији, избегавши смрт од сабљаша, док Хера умире Леандровом смрћу, тако што јој пуковник одруби главу сабљом, чиме се ослобађа од уверења да је њена смрт заказана у 12:05h.

## 2. Анализа женског принципа у роману *Предео сликан чајем*

Роман *Предео сликан чајем* (1988), роман за љубитеље укрштених речи, јесте роман који је заправо метафора укрштања разних животних прича и судбина.

У Сливовници Атанасија Разина открили смо историју јунакиње Витаче Милут. Сазнајемо о њеним преткињама за које је карактеристична необична лепота са одређеном дозом уклетости коју морају да носе на својим леђима и преносе с колена на колена. Витачина прабаба, Амалија Ризнић, имала је сина који је прерано остарио и преминуо у својој седмој години. Оно због чега је њени потомци неће заборавити јесте оглас којим је тражила двојника, свог сина. Двојник је био њен муж.

Витачина баба, Јоланта, такође је још једна од јунакиња за чији живот се везује фантастична прича, њен живот у дому преминулог мужа, као и моћ гледања у тепсију у ноћи пуног месеца.

Витача Милут, главна јунакиња романа, рано је изгубила мајку, од бабе је наследила моћ и способност гледања у тепсију. И овде је Павић на реалну причу надовезао фантастичне елементе. Витача има танку кожу кроз коју могу да се виде зуби и дубоке, мистичне очи.

Свака од Павићевих женских ликова у роману *Предео сликан чајем*, носи у себи необичне детаље портретисања. Женски принцип кроз Витачу

оличен је у чежњи за потрагом свог другог тела, не би ли се остварило савршено биће. Њен божански глас, своју другу половину тела поседује на небу.

Витачи се даје могућност да разговара са читаоцем, обраћа му се, заљубљује се у њега и води љубав са њим. У роману *Предео сликан чајем*, Павић нуди читаоцу могућност да сам разреши тајну. На питање да ли је Витача Милут убијена или није, одговор даје читалац. Закључујемо да пол читалаца одлучује каква ће судбина задесити Витачу, а не писац.

На овоме месту, Витача, Павићева јунакиња, дошла је до срећног краја. Убица је бацио нож и пустио Витачу да иде „куд је очи воде“. Витача лута светом, сама без љубави, деце и савршеног гласа, доживљава судбину своје прабабе Амалије Ризнић и чека своју смрт, а можда и поновно рођење са бољом судбином из „Мачијег блата“.

Дакле, преко читаоца остварује се могућност вечног Витачиног живота, с тога је и јасна њена жеља да изађе напоље у живот који живе њени читаоци, где је женски принцип приказан као тежња жене за егзистенцијом у свету у којем живи, ради, воли и рађа.

### 3. Анализа женског принципа у роману *Унутрашња страна ветра*

Роман *Унутрашња страна ветра* или *Роман о Хери и Леандру* (1991) је роман који је подељен на причу о жени (Хери) и на причу о мушкарцу (Леандру), који не живе у истом времену, већ у различитим временима.

Хера живи у XX веку, а Леандер у периоду између XVII и XVIII века. Али, њихова праприча и љубав су још старије и досежу чак до митских времена и која се твори на античкој легенди о љубави и смрти Хере и Леандра.

Херонеја Букур, оличење женског принципа у роману *Унутрашња страна ветра*, је млада, без новца, има леп дугачак лабуђи врат, нокти јој расту вратоломном брзином, обожава љуту паприку и увек носи ољуђени пољубац на уснама.

Роман *Унутрашња страна ветра* из дела који се односи на женску причу, односно на Херу, почиње следећим реченицама: „ – Жена у првом делу свог живота рађа, а у другом убија и сахрањује себе или оне око себе. Питање је када почиње тај други део?“ (Павић 1988: 9).

Већ на самом почетку Павић указује на значење жене и рађање које свака жена треба да уради у првом делу свог живота. И то је онај лепши део, где жена ствара, рађа, спасава људску расу од изумирања и уништења. Други део или друга половина женског живота је део где жена убија и сахрањује себе, ако не себе, онда оне који је окружују. А када почиње тај други део је питање које нашој јунакињи Херонеји често посеђује мисли.

Посебна вредност Павићевих романа огледа се у томе што се непрестано користи елементима фантастике. У причи о Хери наилазимо на елементе фантастике везане за Херине снове, где Хера улази у зачарани круг у коме више не може да разликује сан од јаве.

Међутим, било је дана када Хери није било до снова. Време у коме живи је сурово, Хера живи од подучавања слабих ђака, држи часове француског језика. Тако је оглас у коме се тражи наставница француског за подучавање двоје деце убацује у чудан сплет догађаја.

У женској причи романа *Унутрашња страна ветра*, Хера први пут сусреће свог Леандра у преводу грчке поеме на часовима француског у кући Симоновић тако што дечаку задаје задатак да преведе десет стихова из лекције о Хери и Леандру.

Немогућност да изађе из затвореног круга и спозна шта се дешава са њеним прошлим и садашњим временом, чини је расејаном и нервозном, а опет спремном да начини нове кораке у животу.

Павић кроз Херу приказује заправо омладину двадесетог века, незадовољну у свету у којем живи, без амбиција за бољу будућност, заробљену у сновима. Херонеја Букур, пренасељена сновима, живи свој живот из прошлости, обзнањујући свима да је њен митолошки Леандер допливао до ње. Хера верује у љубав и додир после смрти и то ће бити једини начин да доживи своју праву љубав.

Посматрајући роман *Унутрашња страна ветра* са становишта психологије, постојање мушког и женског принципа можемо повезати са Јунговом тезом о постојању анимуса и аниме. „Анима је персонификација свих женских психолошких тежњи у мушкој психи“ (Јунг 1996: 209). Дакле, Јунг је мушки принцип назвао анима, који поседује у себи женску страну, женски сензибилитет. Сваки мушкарац може поседовати добру или лошу женску страну, а постоје и примери који показују „аниму као персонификацију човековог несвесног“ (Јунг 1996: 209). Леандер може бити метафора за аниму, јер он несвесно изговара стихове из митолошке, љубавне приче о Хери и Леандру, у исто време, када то исто ради и Хера, док подучава дечака француским језиком.

„Мушка персонификација несвесног у жени – анимус – показује и своје добре и лоше аспекте као што чини и анима у мушкарацу“ (Јунг 1996: 221). Према Јунгу, анима се код мушкараца често јавља у облику еротске фантазије, док се анимус код жене персонификује у облику грубе снаге, без обзира што жена споља изгледа женствено. Херонеја Букур носи у себи мушку персонификацију несвесног, јер њен однос према времену је заправо једно несвесно стање које се пројектује кроз неразумевање сна, заборављање прошлог и садашњег времена.

Херина смрт на крају женске приче омогућила јој је да се сједини са вољеним Леандром, коме је на крају мушке приче у дванаест и пет у страшној експлозији тело нестало. Хера умире Леандровом смрћу а Леандер Херином. Херино уверење да се снови реинкарнирају и после смрти и да је додир могућ доказују управо њихове смрти.

#### 4. Закључак

Анализом Павићевих романа *Предео сликан чајем* и *Унутрашња страна ветра* успели смо препознати нове методе и фантастичне елементе у стварању.

Павићеве јунакиње у романима *Предео сликан чајем* и *Унутрашња страна ветра* су лепе и усамљене, остављане толико пута да умру суровом смрћу или да вечно лутају светом, препуштене себи и својој дубокој самоћи. Павићеве жене воде живот између јаве и сна, воде разговор са читаоцем и заљубљују се у њега, или пак, у митског јунака, заробљеног у свевремену. Павићеве жене су модерне, елоквентне, носе у себи одређену дозу страсти и сензибилитета, жудње и чежње за својом другом недостижном половином,

са којом би доживеле савршено јединство, где женски принцип непрестано тражи свој други део – мушки принцип.

Циљ женских ликова у Павићевим романима, јесте да пронађу свој анимус односно, мушки елемент у жени. Витачином гласу недостајала је та друга половина савршеног небеског гласа, али у потрази за тајанственим напуклим алтом заувек губи свој глас и могућност да достигне савршенство. Витача се заљубила у свог читаоца, који на крају жели да је убије. Њој из укрштених улица нема излаза.

Херина друга половина душе јесте Леандер, душе су се спојиле у смрти, на различитим местима у различитим временским просторима али у исти час. У 12:05, Леандрово тело је разнето у експлозији, у моменту када је Херина одрубљена глава испустила дубоки мушки крик. Прича је пробила опну времена и спојила женски принцип са својим другим делом душе.

Павићеве јунакиње у наведеним романима јесу мистериозне, тајанствене, постмодернистичке, носе у себи и гротескно и лепо. У својим сновима оне вапе за својим љубавима и мушкарцима, који ће им пружити другачији живот.

### Summary

#### RELATIONSHIP TO THE FEMININE PRINCIPLE IN THE NOVELS *LANDSCAPE PAINTED WITH TEA* AND *INNER SIDE OF THE WIND* BY MILORAD PAVIĆ

In this paper, the application of analytical and synthetic methods for analyzing the feminine principle in novels *Landscape Painted with Tea* and *Inner Side of the Wind* by Milorad Pavić. The aim of this paper is to present the determination of the nature, function and manner of exercise of the feminine principle in the above Pavić's novels, because using traditional images, symbols and motifs, Pavić managed to build an authentic story about a woman and her existence in the world in which he lives.

Keywords: female principle, male-female relationships, love, myth, fantasy, the other half of the soul.

#### Литература:

Михајловић 1992: Ј. Михајловић, *Прича о души и телу, Слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Београд: Просвета

Михајловић 1991: Ј. Михајловић, *Биографија и библиографија Милорада Павића*, Београд: САНУ, стр. 401-491.

Јунг 1996: К. Г. Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд: Космос

Павић 1988: М. Павић, *Предео сликан чајем*, Београд: Просвета

Павић 1991: М. Павић, *Унутрашња страна ветра*, Београд: Просвета

\*

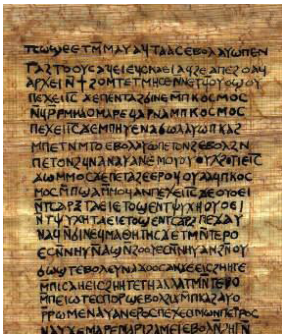
**Марина Максимовић** – завршила је мастер студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, с радом на тему: „Однос према женском принципу у романима ‘Предео сликан чајем’ и ‘Унутрашња страна ветра’“.

Снежана Савкић (Нови Сад)

## ДРУГО ТЕЛО: КЊИГА ОДЛАСКА И ДОЛАСКА

Роман *Друго тело* Милорада Павића, као мистична прича о *постхумној драми душе*, у комплексној полисемантичкој мрежи која се образује око доминантног мотива „другог тела“, развија интертекстуални дијалог са религиозним и идејно-филозофским постулатима „гностичке библиотеке“. Циљ овог рада био би управо указивање на конкретне везе гностичких текстова и Павићевог рукописа, у којем гностички „мит о искупењу“ постаје и сотериолошки и космички, космологија „гностичка и павићевска“, а хришћанска прича о животу након смрти далеко превазилази оквире канонизованог хришћанства, улазећи у просторе мистерија, у гностичку религију „трансценденталног хуманизма и интроспекције“, која као свој фундаментални принцип истиче човекову божанску суштину чија је манифестација душа.

Кључне речи: *друго тело*, душа, Космос, васкрсење, Исус, знање, гностицизам



„За живота моје тело држало је своју мајушину и преплашену душу у себи као сужња. Сада се све изокренуло и посувратило. У мени се, ма ко ја сада био и ма где се налазио, десило неки страховити преокрет, моје време се изврнуло на поставу као рукав. Моја душа се ослободила од тела у које је била засужњена, доживела је нешто као велики прасак. Моја посмртна енергија, моје мајушно друго тело сада путује радосно, младо и срећно по својој огромној звезданој души као кроз свемир.“

М.П.

Т-Е-Л-О као епистофилијски пројекат постаје Лабрис: како то Питер Брукс у тексту „Тело и приповедање“ истиче, оно је за психоанализу архетипски извор и објекат примарног нарцизма, а за религиозну естетику опасан противник духовне хармоније. Наиме, „најчешће заузима нестабилан положај између ових екстрема, бивајући истовремено субјект и објект задовољства, неконтролисани произвођач бола(...), оруђе смртности“.<sup>414</sup> У низу књижевних, стваралачких метаморфоза, Човек као „неизвесност“ и „неупоредива сила бриге“ са егзистенцијалним искуством отуђености, своје духовне вечности и разрешење мистерије смрти покушавао је вековима пронаћи управо у „сусрету“ са самим собом, са Т-Е-Л-О-М којим дефинише себе, или оним „другим телом“ којим ће дефинисати Космос. Зато овај поливалентни мотив увек изнова постаје примамљиви предмет ЗНАТИ-жеље, жудње за тајним, спасоносним

414 Питер Брукс, „Тело и приповедање“ са енглеског превела Брана Миладинов: Видети на: [http://www.b92.net/casopis\\_rec/57.3/pdf/04.pdf](http://www.b92.net/casopis_rec/57.3/pdf/04.pdf), стр. 247.

знањем о смислу и сопственој вечности, за ГНОЗОМ – Повратком, јер има ли већег повратка од оног из незнања?!

*Друго тело* Милорада Павића роман је о *постхумној драми душе* који превазилази хришћанско поимање живота након смрти, приближавајући се притом древним, мистичним књигама попут *Египатске* и *Тибетанске књиге мртвих*, али и *Гностичким јеванђељима* (космогонији прожетеј предхришћанским мистичким кутовима и утицајима далекоисточних религија) и, у вези са тим, јунговском поимању живота као „трансформативног пута индивидуизације“ који се налази у „мистичном срцу“ сваке религије. Као што је Харолд Блум, вођен идејама гностика, 1979. године објавио *Лет ка Луциферу* (или тзв. гностичку фантазију), Милорад Павић пише *Друго тело* – лет ка Златном пресеку, илити гностичку мисао о новом човеку, где се мотив *тела* манифестује као „konačno поље из којег се целокупни симболизам текста екстрахује и опет у њега враћа“.<sup>415</sup> Укрштајући притом, у овом комплексном симболу, теологију и космологију, филозофију и модерну психологију несвесног, езотерију и мистику, са увек присутним егзистенцијално-онтолошким питањима која израћају из људског страха од извесности телесног живота, Павић је отворио могућност тумачења свог романа као постмодерног гностичког *јеванђеља*.

\*\*\*

Ханс Јонас тврдио је да гностицизам може бити идеја за „свако доба“. Како онда започети причу о Гнози и Милораду Павићу? Које су то гностичке *нити* које повезују роман 21. века са мистичним рукописима откривеним 1945. године у Горњем Египту? Можда нас ово питање већ на самом почетку води ка мотиву ВАСКРСЕЊА, а затим, како то и Павић пише, „у Витанију, ка Христовом вазнесењу“.<sup>416</sup> Када се Жил Квиспел први пут сусрео са текстовима тзв. *Тринаестог кодекса*, са „тајним речима које је живи Исус изговорио, а његов брат близанац Тома записао“, једно од најзначајнијих питања које је уздрмало догму канонског хришћанства свакако је питање васкрсења<sup>417</sup>, које постаје комплексно мултисемантичко поље кретања текста и у датом Павићевом роману. Покушају проглашења Христовог васкрснућа стварним историјским догађајем од стране канонске хришћанске доктрине, јасно су се супротстављала гностичка учења у којим нема речи о физичком васкрсењу, него се загонетно виђење Христа тумачи управо у различитим „мистичним“ сусретима са њим. С једне стране, како сведочи гностичко *Јеванђеље истине*, Христ се уистину није утелотворио, него дошавши из божанског праизвора из којег произилазе све еманације живота – Плероме, постао водич људи ка првобитној Светлости, о чему говори и гностички рукопис *Јованова дела* са јасном визијом Исуса као духовног, а не физичког бића (када би га желео додирнути, Јован је каткад осећао чврсто тело и

415 Исто, стр. 251.

416 Милорад Павић, *Друго тело: побожни роман*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, стр. 120. У даљем тексту, сегменте из романа цитираћу из наведеног издања.

417 Васкрсење: симбол или историјски догађај? питање је које указује на опозитне ставове КАНОНА и АПОКРИФА, а којим се у исцрпној анализи гностичких текстова бавила и Елејн Пејгел у својој књизи *Гностичка јеванђеља*.

материју, а каткад бестелесност „као да уопште није ни постојао“). Са друге стране, видљива је и тенденција гностика да се васкрснуће представи као Символ или мистично општење са Христом, као визија из снова или транс екстазе, тј. духовна визија<sup>418</sup>, што је пример и у апокрифном *Јеванђељу по Марији Магдалени*. У роману *Друго тело*, питање Христовог васкрсења почиње ауторовом причом о Светом Граљу и сликом Торинског (некада цариградског) покроба, на којем се појављује отисак особе са четири руке, две главе и четири ноге, као симбол удвостручености Христовог тела. Ова почетна слика, у даљем тексту, развија се у својеврсну парафразу апокрифног *Јеванђеља по Филипу* у којем се износи идеја васкрснућа и у овом животу, а не само након смрти. У датом јеванђељу наилазимо на следеће рећи: „Они који кажу: Господ је прво умро а затим устао, греше (...) Свако ко прво не стекне васкрсење умреће.“<sup>419</sup> Дакле, Милорад Павић се не ослања на учења КАНОНА, него на АПОКРИФ у оквиру којег сам појам васкрснућа постаје симболична слика „прочистићења“ и у овоземаљском животу, тј. визија о „оживотворењу“ духовног – другог тела, а у крајњој инстанци означава буђење свести душе о сопственом божанском пореклу. Он се удаљава од његовог поимања као историјског тренутка, окрећући се притом симболичкој, мистичкој равни, али и докетизму, филозофском учењу о привидности материје и Христу који само привремено преузима „земаљско тело“, што се запажа и у реченици апокрифног рукописа из 4. века, тј. Христовим речима упућеним Јуди, а инкорпорираним и у Павићев роман: „Ти ћеш жртвовати тело човека у којем се налазим...“<sup>420</sup>

Оно што додатно аргументује везу *Другог тела* са гностичким учењима јесте визија Исуса као водича „искупитеља“. Исус није једини Господ и Спаситељ, а спасење човека не произилази искључиво из вере у Исуса, него из тајног знања и самоспознаје до којих људско биће долази пратећи Његов *пут*. Тако, Он постаје „позив светлости“ и гласник у човечијем препознавању правог извора божанске моћи, тј. спознаје суштине сопственог бића. Оваква представа одговарала би Бултмановој исцрпној слици гностичког „мита о искупљењу“, тј. мита о души заточеној на земљи и открочењу о њеном небеском пореклу коју доноси гласник у човечијем облику. Дакле, истовремено се сусрећемо са сотериолошким и космичким митом: „положај гласника изражава положај небеског човека, који се на почетку времена спустио с небеског света у материју...“<sup>421</sup>, а гласник није ништа друго до „представа душе која спознаје себе у њему“. У вези са тим, потребно је напоменути да је и Рихард Рајценштајн, доводећи гностичке текстове у везу са иранским виђењем душе и њеном споном са Прималним човеком, образовао мит по којем је пад прималног човека у материјалност изједначен са положајем душе у овом свету<sup>422</sup> (души је

418 Види: Елејн Пејгелс, *Гностичка јеванђеља*, превео Зоран Миндеровић, Београд: Рад, 2006, стр. 43.

419 *Гностички текстови*, приредио Душан Ђорђевић Милеуснић, Библиотека часописа „Градац“, 1992.

420 Милорад Павић, *Друго тело: побожни роман*, стр. 174.

421 Карен Л. Кинг, *Шта је Гностицизам?*, превео Милан Милетић, Београд: Рад, 2006, стр. 113.

422 Види: Исто, стр. 99.

потребан искушитељ како би постала свесна себе). Пратећи идеје овог гностичког мита приметимо да је у павићевском сложеном мотивском троуглу МАТЕРИЈА (ТЕЛО) – СМРТ – ДУША, свеприсутан дуализам, који није канонски, већ гностички, нарочито у односу на појмове СВЕЛОСТ/ТАМА<sup>423</sup> и МАТЕРИЈА/ДУХ, око којих се образује гностичко учење о заробљењу божанског *остатка*, у помраченој егзистенцији материјалног пакла. Павићевци јунаци осећају сав терет телесности:

„Понекад сам говорио Лизи да своје тело заправо не осећам као своје. У постељи никад не знам куд ћу са рукама. У постељи док спавам, држим ногу спуштenu табаном на под крај кревета. Не може материја да буде удобна. Кад будемо астрални, неће нам више ништа сметати – одговорила је Лиза – тада ће наше тело имати другу густину“<sup>424</sup>, што се јасно експлицира и на крају романа, у постхумном гласу наратора: „За живота моје тело држало је своју мајушну и преплашену душу у себи као сужња (...)“<sup>425</sup>. Идеја душе као „зраке сјајна огња бесмртнога“<sup>426</sup>, или божанске искре у човеку, кореспондира са гностичком догмом. Тако нпр. у апокрифном *Јеванђељу по Томи* наилазимо на семантички снажну синтагму „**светлост** у човеку **светлости**“ која се у тексту Милорада Павића препознаје у мистичној појави благе и хладне светлости током ониричког додира јунака са својим „другим телом“. Овакву визију човека можемо довести у везу са речима Симона Мага који је тврдио да је човек *станиште* и да у њему постоји неограничена моћ, корен свемира, а пошто та моћ постоји у два вида – стварном и потенцијалном, она у СВАКОМЕ живи, у латентном стању. Дакле, у процесу ослобађања од агнозије и истинског примања ГНОЗЕ као ступња у самоспознаји човековог бића, битну улогу игра управо Исус као искушитељ души која треба да постане свесна себе (позив светлости упућен светлости), јер „Христос има у себи све, било човека или анђела, мистерију или Оца“<sup>427</sup>. Слика враћања душе у нарушено јединство Плероме, у којој, у гностицизму, човек добија првобитно обличје „растопивши се са Богом“ у светлости, препознаје се у доживљају смрти наратора, тј. његовом *одласку* (или пак *доласку*):

423 Реч је о учењима гностика да светлост и тама потичу од Истога – нема светлости без таме, ни таме без светлости, која се ишчитава у апокрифном *Јеванђељу по Филипу*, у гностичком дуалитету: „Светлост и тама, живот и смрт, десно и лево, браћа су једно другоме. Немогуће је раздвојити их. Стога, нити су добри, нити су зли, нити је живот живот, нити је смрт, смрт. Зато ће се сви растопити у својим првобитним изворима. Али они, који су узвишени изнад света нераствориви су и вечни.“ (*Гностички текстови*, стр. 67-68)

424 Милорад Павић, *Друго тело:побожни роман*, стр. 99.

425 Исто, стр. 209.

Пре него наставимо причу о постхумној судбини душе, потребно је указати на још једну чињеницу: баш као и у учењима гностика, и у тексту Милорада Павића *терор* материјалне егзистенције не доводи се искључиво у везу са појмом ГРЕХА, а Исус се овде не појављује као спаситељ од греха, него од робовања телесности. Па чак и они сегменти романа који би били маркирани као „алармантна места“ у вези са моралном и религијском категоријом греха, бивају замаскирани и оправдани (било карневалском атмосфером Венеције, било сексуалним чином као тренутком спознаје и сазнања – што је случај са ликом Забете, која у еротском чину са Захаријем остварује мистични обред са стихом, *Госпином сузом* и прстеном, како би сазнала сопствену будућност).

426 Петар Петровић Његош, *Луча микрокозма*, Београд: Рад, 1979, стр.47.

427 *Јеванђеље по Филипу*, у: *Гностички текстови*, стр. 69.



„Капци су некако задебљали, изнутра је почело да навире неко црнило, чуо сам онај звук и затим ствар се десила. Свет се претворио у воду из које сам најзад после седамдесет година изронио у сан као да сам изашао на обалу да удахнем ваздух...“<sup>428</sup>

али и спознаји која долази *после*: „Моја душа се ослободила од тела у које је била засуђена, доживела је нешто као велики прасак. Моја посмртна енергија, моје мајушно друго тело сада путује радосно, младо и срећно по својој огромној звезданој души (...)“<sup>429</sup>

Ове реченице отварају врата различитим интерпретацијама *постхумне драме*. Наиме, у опису доживљаја смрти, ишчитава се прича *Апокрифа Јовановог* о извору духа који је потекао од живе воде и испунио светове и еоне (из које сада изнова *израња* и Павићев јунак), али исто тако, космичка *прича* о путовању душе кроз свемир, Богородичиним сузама и „црним витезовима“, уједно јесте и гностичка тежња душе ка „свету горњих еона“ и „бесмртних небеса“. С друге стране, присуство постхумног гласа и представа „другог тела“ које ОСЕЋА „радост, младост и срећу“ поставља питање постојања свести и након смрти, што и јесте једно од питања гностицизма (душа која постаје свесна себе!), али се, исто тако, доводе у везу са још једном древном, мистичном књигом, а то је *Тибетанска књига мртвих*. Постхумни пут душе јунака подсећа на посмртна искуства у Бардо равни, на тзв. посредно стање свести (међустање између смрти и поновног рођења), док представе мајушног другог тела које „путује радосно по звезданој души“ великој као свемир и тражи златни пресек времена и вечности „да нахрани своје ново сада“, асоцирају на СИДПА БАРДО – „јасно суочавање у посредном стању“ када се трага за новим рођењем.<sup>430</sup> Мотив „посмртне енергије“, који се појављује у роману, и притом везује за ову древну књигу, одговара и гностичком принципу по којем се спасење душе остварује развијањем енергетског тела које надилази смртно физичко тело. То се пројектује у симболичко поље Исусовог „удвостручења“ тј. идеју о његовој моћи (која се може пренети и на човека) да уистодоби своје земаљско тело са оним духовним, а пут до тога јесте душа, која како то наводи Милорад Павић, носи слику физичког тела са собом, и не само да памти своје физичко тело и након смрти, него „док је у њему носи енергију будућег које назире кроз своју жудњу за вечношћу“. Дакле, реч је о телу које постоји у дуалном стању“, оно се састоји од сећања на земаљско и од наде земаљског да ће се уподобити Христу, а пошто душа носи отисак земаљског, она може да га оживотвори. У роману и сама душа добија своје друго тело, а на конкретне примере овакве визије душе наилазимо у тексту. Тако нпр. Ружичка Гаврилу указује на надгробну плочу са представом покојника и његове душе у телу „лепе девојке“, а на фрескама које представљају успење Богородице, Христ у наручју носи душу своје матере у облику детета.

Идеја земаљског тела које је, умирући престало да осећа везу са космичким животом и духовним телом, проширује се у својеврсну причу

428 Милорад Павић, *Друго тело: побожни роман*, стр. 196.

429 Исто, стр. 209.

430 Види: *Тибетанска књига мртвих: посмртна искуства у Бардо Равни*, превео Бранислав Мишковић, Београд: Просвета, 1988, стр. 94-134.

суочавања са самим собом али и космичку драму човека, које се поново идејно инкорпорирају у лик Христа. Наиме, Исус је уписан у Свемир као четврти крак, вишекраког недостајућег слова Shin, а „сваки привидни дефект који можемо видети у Свемиру је тај недостајући сугласник који ће се у будућности појавити...“<sup>431</sup> Дакле, Исус је као изгубљено слово хебрејског алфабета и Ното Махитус део шаблона космичког устројства, разрешење „свемирске грешке“. Идеја гностицизма по којем је Бог присутан у лавиринту људског микрокосмоса, не прави значајну разлику између спознаје космоса и самоспознаје човека, тј. њен централни део јесте човек и његов однос према Космосу. Гностицизам не имплицира онтолошки јаз између човека и Бога, јер Бог постоји у сваком човечијем бићу, а обоготворење се постиже кроз самосвест и самоспознају, па тако Адам у свом идеалном постојању јесте „групна душа или чиста Божја слика (макрокосмос), док је човекова индивидуална душа у свом чистом облику такође Божја слика (микрокосмос)“. Спознаја макро и микрокосмоса, кроз суочавање са самим собом, јесте изузетно тежак трансформативни пут који се истовремено приписује се и Човеку и Исусу, у суочавању „другог тела“ са „првим“. Човек је Исус и Исус је Човек!

\*\*\*

Дефинишући гностицизам као религију интроспекције и дубоке контемплације, Елејн Пејгелс је, као његову специфичност у односу на друга религиозна учења истакла изразити антропоцентризам, заснован на јасној тежњи да се Човек усмери ка унутрашњости сопственог бића, путем ГНОЗЕ.<sup>432</sup> Такво знање је, у речима Д. Ђ. Милеуснића, нешто што припада искључиво човеку. Он уочава разлику између мистичке визије и гностичког знања који (односећи се према Оностраном) имају заједничке конституенте (Бог, Смрт – Човек, Ја), али и то да се код мистика, за разлику од гностика, ради о непосредном искуству, а не о непосредном знању.<sup>433</sup> У роману *Друго тело*, Павићев неименовани наратор, прво доживљава мистично, непосредно искуство смрти, али је оно тек *степенница*, тј. етапа у сазнавању свог новог постхумног идентитета. Смрт, као *окидач*, у процесу самооткривања, одговара учењу гностичког *Јеванђеља истине* по којем процес самоспознаје почиње онда када особа доживљава стрепњу и ужас људског стања. На тај начин, неименовани наратор, *одлазак* замењује *доласком*, првобитно незнање постхумног свести о „другом телу“ и судбини душе као сопственој суштини и обрасцу свемира, дајући одговоре који су, по мишљењу гностичког учитеља Теодота, циљ сваког гностика (одговоре на питања: КО СМО И ШТА СМО ПОСТАЛИ? ГДЕ СМО БИЛИ? КУДА ХИТАМО? ОД ЧЕГА БИВАМО ОСЛОБОЂЕНИ? ШТА ЈЕ РОЂЕЊЕ А ШТА ПРЕПОРОД?).<sup>434</sup> У **вези са тим**, роман поставља и јасно питање (не)доступности ГНОЗЕ свим људима (самим тим и савременом

431 Милорад Павић, *Друго тело:побојни роман*, стр. 118.

432 Елејн Пејгелс, *Гностичка јеванђеља*, превео Зоран Миндеровић, Београд: Рад, 2006, стр. 8.

433 Види: *Гностички текстови*, приредио Душан Ђоређевић Милеуснић, Библиотека часописа „Градац“, 1992, стр. 5.

434 Елејн Пејгелс, *Гностичка јеванђеља*, стр. 23.

човеку 21. века). Један од можда најрелевантнијих гностичких текстова са становишта дефинисања идеје о „духовној елити“, свакако је *Расправа о васкрсењу*, настала крајем 2. века, у којој су искупљење и спасење Човека привилегије *Одабраних*, а Гноза знање које није доступно свима (што је још једна тачка разилажења са канонским хришћанством): „Ми смо, стога, изабрани за спасење и искупљење, пошто је од почетка било предодређено да не паднемо у заблуду оних који су без сазнања, и досегнућемо мудрост оних који су упознали Истину.“<sup>435</sup> Тврдње да ће *Елита* бити спасена „по природи“, сходно свом небеском пореклу, биле су разлог Иренејеве осуде ове „јеретичке“, „синкретичне“, „оријенталистичке“ и „бунтовничке“ мисли. Шири симболика *вечних парова* – мушких и женских посредника између бога и материје – која се назире у литерарном обликовању Павићевих јунака, сада се спушта у домене земаљског постојања (било да говоримо о прошлости, садашњости или будућности, о стварним или фиктивним личностима), у чијим се оквирима приповеда „прича о Одабранима“, као нпр. у поглављу, насловљеном као „Мантра“:

„А шта си ти нашао по архивима?

Да су неке особе у прошлости трагале за тиме имамо ли и ми два тела, као што је имао Исус. Једна жена је то покушала у Венецији око године 1770. И један монах у Сентандреји, у Угарској, око године 1749. (...) забележено је да је неки чембалист, који је у Венецији компоновао музику за сатове и вергле, узалудно покушао да врача на овај начин, са прстеном, светом водицом и изговарањем мантри (...) Све те особе су то чиниле крајње наивно, али мислим да њихови покушаји вреде бар као храбри кораци на неком трновитом путу.“<sup>436</sup>

Исто тако, расправа са Ђаволом у лику девојчице са три носа (у поглављу „Сотона пије сок од јабуке“), открива судбине јунака који су покушали доћи до тајних сазнања о сопственој будућности као *шифри* космичког устројства: Забетино друго тело отиснуло се у бесконачни свемир који би одговарао ЗДРАВЉУ, Гаврил је љубав потражио у свемиру са расположивом вечностју која би одговарала ЉУБАВИ, али ниједно од њих двоје не успева да на „вертикали вечности изабере прави смер“, да спозна суштину. Забета, лутајући бесконачним свемиром који не располаже вечностју, страда од жеђи, а Гаврил доживљава исту судбину у коначности простора и вечности времена, тј. вечности која се не укршта са временом. Дакле, једини лик који, кроз сопствену *драму* душе доноси сазнања о постхумном Путу, јесте „недефинисани“ наратор, који након преласка у нови ступањ бивствовања, постаје симбол истинске спознаје о себи као шаблону Космичког устројства. Међутим, овакав степен знања само је степеница ка новом сазнању. Роман на самом крају ипак отвара питање: А ШТА НАКОН СПОЗНАЈЕ? ШТА НАКОН САЗНАЊА? „Друго тело“ и Тамо још увек тражи (по својој огромној звезданој души) „кап времена и кап воде“. Оно „хоће златни пресек времена и вечности и уз то неки гутљај Богородичиних суза да нахрани своје ново *сада*“. ЛЕТ КА ЗЛАТНОМ ПРЕСЕКУ ЈОШ УВЕК ТРАЈЕ: И ТАМО И ОВДЕ.

435 *Расправа о васкрсењу*, у: *Гностички текстови*, стр. 64.

436 Милорад Павић, *Друго тело:побожни роман*, стр. 29-30.

\*\*\*

Посмодернистичко (мулти)кодирање, које у овом роману, јесте и књижевно и филозофско, теолошко и егзистенцијално-онтолошко, каткад психолошко али свакако космичко, формира се око доминантног мотива *другог тела*<sup>437</sup> у којем аутор тражи мудрости у двоструком овладавању – овладавању макро и микрокосмосом. „Побожни роман“, или „пост-посмодернистички роман о Васкрсењу“<sup>438</sup>, у гностичком „плашту“ као теологији у којој духовна визија и космички мит заузимају место историји, од почетне тачке – мита о Васкрсењу – формира нови мит о бесмртности, мит савременог човека у 21. веку у којем нам Милорад Павић сугерише да је „потрага за другим телом човека нешто што припада пре свега човеку самом, да је она готово нагонска и да њу, можда човек није усвојио из религије“<sup>439</sup>. И управо из ње израња идеја о ГНОЗИ као мисли „сваког доба“ која проистиче из човековог егзистенцијалног искуства отуђености (отуђености од СЕБЕ и од КОСМИЧКОГ ЖИВОТА), која ће нас, као антропоцентрично учење, можда ипак повести путевима сопственог ВАСКРСЕЊА (ма где се оно дешавало!).

### Литература:

- КИНГ, Л. Карен, *Шта је Гностицизам?*, превео Милан Милетић, Београд: Рад, 2006.
- МИЛЕУСНИЋ, Ђорђевић, Душан, *Гностички текстови*, Библиотека часописа „Градац“, 1992.
- ЊЕГОШ, Петровић Петар, *Луча микрокозма*, Београд: Рад, 1979.

437 Трансформативни пут павићевског „другог тела“ и његова све шира семантичка димензија, на самом крају овог рада вратила ме је МОГУЋНОСТИМА и ПИТАЊИМА. Овај мотив присутан је у многобројним стожерним тачкама романа: као друго тело *Хазарског речника*, друго „САДА“, као Други Исус и Други Адам, друго тело душе и друго тело смрти. Глинена армија и Реч (књига), такође постају манифестације овог мотива, али и сама жена постаје друго тело мушкарца, а мушкарац друго тело жене. У крајњој истанци, говоримо о „другом телу“ неког Д-Р-У-Г-О-Г Т-Е-Л-А, што увек изнова отвара могућност ДРУГОГ (или другачијег) тумачења овог романа. У споменутом тексту Питера Брукса који води полемички дијалог са провокативном студијом о приповедању – *S/Z* – Ролана Барта у којој он поставља помало енигматичан захтев да „символичко поље“ – поље референце симболичког кода, једног од пет кодова структуре и значења у приповедању „заузима самотни објекат од којег оно прибавља јединственост“ (Питер Брукс, „Тело и приповедање“, стр. 251), а тај објекат јесте ТЕЛО. Он констатује да Барт, истичући да се књижевност у својој креацији и употреби симбола увек креће ка ИЗВОРУ (ТЕЛУ) као „коначном пољу из којег се целокупан симболизам екстрахује и опет у њега враћа“, поставља питање „конвертирања“: да ли се значење (схваћено као самопредстављање текста, значење онога што текст јесте и што текст чини) одређује према телу, а да ми само вечно жудимо да тело претворимо у текст? Да ли је то онда Павићева визија, остварена у *Хазарском речнику*, а сада и у роману *Друго тело*? Да ли управо овај роман може бити и „друго тело“ Милорада Павића?

438 Ала Татаренко, „Семантизација форме као ергодики поступак: Друго тело“ у: *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник, 2013, стр. 216.

439 Наташа Половина, „Нека друга бесмртност“, *Летопис Матице српске*, год. 183, књ. 480, св. 3 (септ. 2007), стр. 424.

- ПАВИЋ, Милорад, *Друго тело:побожни роман*, Београд: Завод за уџбенике, 2013.
- ПЕЈГЕЛС, Елејн, *Гностичка јеванђеља*, превео Зоран Миндеровић, Београд: Рад, 2006.
- ПОЛОВИНА, Наташа, „Нека друга бесмртност“, *Летопис Матице српске*, год. 183, књ. 480, св. 3 (септ. 2007), стр. 420-424.
- ТАТАРЕНКО, Ала, „Семантизација форме као ергодички поступак: *Друго тело*“ у: *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник, 2013, стр. 253-264.
- ТИБЕТАНСКА књига мртвих: *посмртна искуства у Бардо Равни*, превео Бранислав Мишковић, Београд: Просвета, 1988.

### Електронски извори:

БРУКС, Питер, „Тело и приповедање“, превела Брана Миладинов  
[http://www.b92.net/casopis\\_rec/57.3/pdf/04.pdf](http://www.b92.net/casopis_rec/57.3/pdf/04.pdf), 247-267. стр.

### Summary

#### THE BOOK OF ARRIVALS AND DEPARTURES

The Milorad Pavić's novel *Second body*, as a mystical tale about *postmortem spiritual drama*, in a complex polisemantic network, forming itself around the chief motif of the “second body”, develops an intertextual dialogue with religious and ideologically-psychological postulates of the “gnostic library”. The goal of this research would be to point to the specific connections of the gnostic texts and Pavić's manuscript, in which gnostic myth about the redemption becomes also soteriological as well as cosmic, cosmogony “gnostic and Pavićian”, as well as Christian story about life after death, overcomes by far the framework of canon of the Christian church, entering thus into the area of mystery, gnostic religion of “Trandescendental humanism and introspection” (by the words of Elen Pagels), which as their fundamental principle takes man's divine essence which for its manifestation takes soul but also divination through self-consciousness and self-awareness.

Key words: *second body*, soul, Cosmos, the resurrection of Jesus, knowledge, Gnosticism

\*

**Снежана Савкић** – рођена је 1990. године у Лозници. Бави се проучавањем авангардних, неоавангардних и постмодернистичких тенденција у српској и светској књижевности, пише кратку прозу, есеје и приказе, објављује у периодичи. На докторским је студијама Српске књижевности и језика Филозофског факултета у Новом Саду.

Далибор Томасовић (Нови Сад)

## ОГЛЕДАЛОМ КРОЗ ПАВИЋЕВ ПОСЛЕДЊИ САН: ДОДИР ХИПНОСА И ТАНАТОСА

(Додатак из Дневника о снимању снова)<sup>440</sup>

„Успела сам да снимим сан. Што није ништа нарочито с обзиром на данашњу технологију. Мој добар пријатељ, Марко, је имао прилику да га „испроба“. Потценила сам сопствени сан. Донео је Марку нешто на шта сам оуглала. Исплио је чашицу ракије и седао замишљен. Време је тог дана протичало само на сатовима. Рекао је – одсањала си моју смрт.“

### ПРВИ ДАН.

*Спавати није исто што и сањати.* Писало је у нотесу Марка Илића који је седео у свом, тишином претрпаном, стану. Већ је живео рутински. Када сат откуца 20:09 h, запали цигарету и почне да пије. Наиме, та сатница је тачно рођење Марка Илића. Он не сања, већ годинама. И први додир са сном, после дуже времена, имао је код своје пријатељице Алексије Секулић. То вече се напио и онесвестио у њеном стану. Још једном, спавао је без снова. Сада је седео и прелиставао запис свог сна. Последњег којег је имао.<sup>441</sup> Посматрао га је сећајући се сваког детаља, сем својих речи на крају. Устао је и прошетало по стану, немир његовог духа увек га је гонио. Без секунде одмора, речи или додира који је То могао умирити. Проклето постојање – помислио је. Попио је још једну ракију, купио јакну и истрчао на улице Новог Сада. Ваздух га је дозвоао себи. Застао је на трен и погледао лево, а затим десно. Запитао се шта ради Алексија. Позвао је, није му се јављала. Издахнуо је у новом налету нервозе. Волео је овај град и није могао да замисли да живи у било ком другом али његова тежина бетона му се качила на кожу попут канцама застале емоције у грудима. Како се звао? И како је она одсањала моју смрт? питао се изнова и изнова. Отишао је до најближег бара и тамо довршио своју рутинску усамљеност за тај дан.

„Видела сам да ме је звао. Нисам могла да се јавим. Уплашена сам. Мислим, одувек је он имао „пророчке моменте“ али овај ме потресао, овај је био у вези са мном

440 Алексија Секулић, *Есеји о сновима*, Ритмика 2040, стр. ???

441 *Градим конструкцију на пучини мора. Знај да морам, од тога зависи моје рођење, моје буђење. Атмосфера је глатка. Осећам да сам расејан и да ме неко тражи. Заборавио сам понети папире. Сећам се тих речи и даље – Спавати није исто што и сањати. Понављам у себи стих, он се формира у хоризонту и укршта. Осећам да ми је испала нит у море, која се губи дубоко у себи. Седим на мору као на земљи и посматрам нит која се враћа. Крај мене је човек маштовитих очију који ме пита – Шта је то? А ја му одговарам да је неко умро. Затим ме упита поново – Ко? А мени јављају да треба да се пробудим и само још да кажем – Неки*

кроз мој сан. Боже, толико често се сударају Хипнос и Танатос кроз снове, али како је он успео да ишчита из мог сна да је то његова смрт. Само сам рекла његово име. Тешки су ми ови дани, не желим контакте са људима. <sup>442</sup>

## ДРУГИ ДАН.

Марка и даље прогања име. Проклето име. Ако успе да сазна чије име је он рекао можда онда неће бити директно умешан у Алексијин сан. Дуго је спавао. Тело га боли. Данас му се не устаје из кревета, али га то не спречава да запали још једну цигарету. Данас ће нарушити своју јутарњу рутину. Човек, после одређеног времена од како остане без посла, почне да губи навике. У чему уме често и алкохол да помогне. Још један дан му је прошао у ништа.

## ТРЕЋИ ДАН.

Киша је дошла. Настанила је Нови Сад као што је Нови Сад Марка. Алексија га је позвала на кафу. Нашли су се у *Ноти*, кафић у једном пасажу на главној улици.

- Изгледаш ужасно.
- Хвала Лекс, тако се и осећам.

Њих двоје су били онај тип пријатеља који је могао да ћути сатима. Међутим, Марко, гоњен њеним сном, и подсећањем свог започиње.

- Види, Лекс, ти си писала те књиге о сновима и често си ми спомињала те ствари, да ли би могла да видиш мој последњи сан, у њему нешто фали.
- Шта фали?
- Име.
- Зато мислиш да сам одсањала твоју смрт?

Алексија се почела смејати. Сада опет мирна духа, прихватила је нову глупост старог пријатеља.

- Алексија, погледај, молим те.

Даје јој запис. <sup>443</sup>

Алексија остаје укупана пар секунди у својој столици. Повезује свој сан са сном који је прочитала. Снимљен и доживљен сан много је јачи од оног на папиру. Фали много тога и све остаје само на читаоцу. Дуго је разматрала да ли ће икада записане снове моћи да сниме и пројектује како је то радила већ годинама. Сан је повезивала са својим само због једне додирне тачке. Прећутала је. Није желела да даје свом саговорнику ситне чињенице које стање његовог ума може даље параноично да развија у својој глави. Међутим, он га је већ „проживео“, неће га лако одвући од његових замисли, добро га је познавала.

442 Лични дневник Алексије Секулић

443 Погледати фусноту бр. 441

- И?
- Шта и? Марко ово нема никакве везе са мојим сном, због чега мислиш да сам одсањала твоју смрт?
- Ти си ми говорила о митовима и Хипносу и Танатосу, сваки пут кад си мало више попила. Зар ти да не верујеш у неку повезаност? Зар постојимо као тренутак? Као одсечени тренутак у овом жебеном космосу, без циља и сврхе? Зар ми само дишемо и жебемо се, размножавамо у недоглед?
- Па знаш да не мислим тако.
- Па онда?
- Ок, овај сан ме подсећа на нешто, морам признати. На нешто што сам прочитала, а једине додирне тачке мог сна и твог су што се у мом сну налазимо у грађевини на мору и ја кажем да си ти умро. Али ја сам више пута сањала да си ти умро, а и сам знаш да има оно народно веровање када сањаш да је неко умро продужиш му живот.
- То су глупости.
- Исто се може рећи и на твој инситурању да пронађеш своју смрт у мом сну.
- Ово је неки осећај, нека тежина још од последњег пута када сам сањао а то је било пре пар година и то ураво тај жебени сан!
- Ок, ок, пробаћу да истражим, али ти ништа не обећавам.

## ПЕТИ ДАН.

„С обзиром да знам да сам прочитала сан који ме подсећа на Марков одлучила сам да занемарим све снимљене. Чудно је да у мом истраживачком послу нисам успела да повежем тај сан са још нечијим. Символи снова се лако дају повезати, међутим, знам да сам негде нешто слично једном прочитала, само не могу да се сетим. Мораћу да ископам из моје старе литературе. Ма колико сам желела да одвучем Марка од ове идеје и ја осећам да ту има нешто. И да ћу се на крају изненадити.“

## ШЕСТИ ДАН.

Марко више не спава. Сада једине снове које може да има су они романтичарски, сновиђе дању, што је презирао. Цео живот је бежао од емоција. Вероватно је зато и остао самац. Умисли човек неке идеје у својој глави и онда их подсвесно зацрта и тако му се и остваре. Бег. Од кад зна за



себе увек је осећао потребу за бегом. Помишљао је да можда од тог сна још бежи и док спава, а сада је отишао корак даље па чак ни не спава. Лоша ствар је што код инсомније стварност успева да бледи и прелази у стање између сна и реалности. Сећа се да му је Алексија помињала да је Новалис рекао да „се свет претвара у сан, а сан у збиљу“. Што га чини још нервознијим. Никада није био човек који чита, али је сматрао да своје духовно стање ипак успешно смирује алкохолом и музиком. Катарза му је била самоћа. У тешким тренутцима тишине, своју усамљеност је, попут уметника, величао и тиме наносио себи жртвену бол света, живота. Доживљавао је прочишћење у сопственој трагичности.

## ПЕТНАЕСТИ ДАН.

Марко и даље не спава. Убија сате гледајући у немилосрдне казаљке које се обијају о његове очи попут еха. Прима позив од Алексије – ПРОНАШЛА САМ САН, САД ЋУ ДА ТИ ГА ПОШАЉЕМ! Кроз Марка пролазе страховни трнци какви ужасавају особе суочене са сопственом смрћу. Стиже му порука.

Порука:

### САН О ВАНЗЕМАЉЦИМА

Сањам да дуго идем кроз ноћ по неком равном простору који не видим. Полако се раздањује и када изгреје Сунце схватам да ходам по морској пучини, која је глатка као огледало и мирна. Средоземно море. Лево и десно од мене ослоњене на воду, налазе се огромне лоптасте творевине за које одмах знам да су НЛО. Има их по неколико са сваке стране, не крећу се и не светле. Изгледају као неправилне лопте од разнобојних трака са великим празнинама између. Мало сам уплашен и не знам шта би требало да учиним, јер претпостављам да ће доћи до сусрета. Решавам да наставим кретање, тј. да продужим у правцу у ком сам ишао. Преда мном је на површини мора једна велика грађевина од разнобојних трака, коју зидају људи. То нису ванземаљци, него људи у њиховој служби. Тада једва опајам да између те две скупине НЛО лево и десно од мене иде попреко једна црта по површини мора као лењиром повучена и ја се решавам да је прекорачим. Чим приђем здању у изградњи схватам, или ми кажу, да ћу морати и ја да им се придружим као градитељ те конструкције и ја се прихватам посла знајући да сам сада унајмљен од стране ванземаљаца из оних тракастих НЛО између којих сам прошао. За време једног одмора, када седимо на води као на земљи и ваљда нешто једемо, опајам да из правца одакле сам дошао по површини мора ка нама иде једна права црта, и она као линија повучена лењиром. У часу када та црта негде испред наших ногу пресече ону раније запажену попречну црту, градећи с њоме крст, њено кретање престаје. Ја питам радника до себе шта је то. Он мирно одговара: То је неко умро. - Ко? питам га. - НЕКИ МИЛОРАД ПАВИЋ.

Марку зуји у ушима. Ишчитава сан, поново и поново. Поново. Грче му се мишићи. Затим тишина. Дубока, морем затрпана тишина у његовој глави. Из тишине се рађа име Милорад Павић, Милорад Павић, Милорад Павић, Милорад Павић, Милорад Павић. Да ли је могуће, помишља и наставља да понавља сада већ на глас Милорад Павић. Звони му телефон Алексија га зове. Не јавља се први пут. Ни други. Потом, упорној Алексији, јавља се и понавља – Наш велики писац, Милорад Павић. Алексија запрепашћена покушава да му објасни да се нађу код ње у стану. Марко једно време не регуге али се полако као кроз хрпу разбијеног стакла просеца до свести и одговара да стиже у скоро.

## ШЕСНАЕСТИ ДАН.

Када Марко стиже код Алексије у стан, већ је прошла поноћ. Са врата Алексија еуфорично почиње да му прича. „Када сам пронашла сан био је 29-ти Новембар, сада је 30-ти, дан на који је умро писац *Хазарског речника*.“ Марко остаје нем, она наставља. „Погледала сам твој сан изнова.<sup>444</sup> А затим сам прочитала Павићев поново.<sup>445</sup> Пронашла сам стару *Антологију снова* од Бојана Јовановића.<sup>446</sup> Фатастична књига, узгред. Наиме, имао си право, све је повезано, мислим бар и мени тако делује, мислим коме не би деловало када сте практично сањали идентичне снове, или сте се сусрели у сновима као у роману *Опсада цркве Светог Спаса* или тако нешто. Мислим, шта тако нешто, па то је скроз, да се тако изразим павићевски. Знаш одмах сам разматрала и његове снове у романима, атмосфера је потпуно другачија, чак и стил писања некако не делује карактеристично. Одступа од његове, да кажем, дивље маште која прожима његов креативни рад, што ме нагони да промислим мало о писању и машти, о машти и сновиђу писаца. Ово је просто фасцинантно. Какав постмодернистички текст, поступак! Све је написано, све(т) се судара, преплиће. Постоји ли разлика између сна, сећања, написаног или прочитаног? Постоји ли разлика у искуству које се учртвава све дубље у наш ум? Манифестује на одређене начине, губи и враћа, понекад, у протицању живота, ко може да каже да неко сећање није далеки сан или прочитано, измишљено од стране сопственог ума?! Видиш ли ти разлику сада између мог сна и свог сна? Сада када си га „доживео“. Постоји ли разлика између измаштаног и осетног? Постоји ли разлика између сна и смрти, постоји ли смрт? Или је све сан, један луди сан?“ Алексија застаје јер Марко остаје укопан и блед а затим му се опет обрати нежнијим тоном. „Види, Марко, доказао си да синхронизитет у овом свету постоји, ово је било једно од оних малих чуда која се дешавају у животу. Међутим, нисам ја сањала твоју смрт. Хоћу рећи и ако јесам, ти ниси одсањао сан у ком ти умиреш. Не смеш заборавити да је Павић одсањао сопствену смрт и чуо сопствено име. Прави додир Хипноса и Танатоса. Мислим, ако је веровати у овако нешто. Мада сам хтела да ти кажем да постоји легенда да је један студент Филозофског факултета пронашао Павићево Огледало у његовом

444 Погледати фусноту бр. 441

445 Погледати „Поруку“

446 Бојан Јовановић, *Антологија снова*, Службени гласник, Београд 2012.

кабинету. Сасвим случајно. Тај исти студент, Нађа Стојић, тврдила је у својим текстовима које је качила по Фејсбуку да је то Огледало, заправо Огледало снова. Ти статуси су чак архивирани online на блоговима неких клинаца, сећам се читала сам их у једном од мојих истраживања. Нажалост, девојка је убрзо умрла, а да ником није показала то чувено Павићево Огледало снова, па сада имамо само статусе и као могуће фиктивне изливе младог креативног ума. Мада, сада кад промислим, све је могуће, човече! Ако се ово десило са твојим и Павићевим сном и довело ме овде, можда то Огледало и постоји.“ Марко је полако долазио к себи и предложио да погледају статусе. Холограм им је брзо листао статусе. Алексија је хитро вратила на један од заиста чудних у низу.

„Видела сам сан једног човека, он је рекао Павићу да је умро“<sup>447</sup>.

Обоје, сада већ излуђени, не трепћу. Настављају да листају.

„Ја сам направила, пуком „случајношћу“ овај профил, не знајући, управо на дан када је Милорад Павић умро 30. новембра 2009.“

„Огледало не смем да показујем свима.“

„Ово нису моје креативне „кратке приче“ за Фејсбук. Ово је СТВАРНОСТ.“

„Човек који је у Павићевом сну рекао Милораду да је умро ће се родити 29. марта 2014. у 20.09 часова.“<sup>448</sup>

- Чекај и ти ниси приметила датум мог рођења? (Шокирано се убаца Марко)
- Када сам прелетела ове „лудости“ нисмо се ни познавали, човече. Мислиш ли да ми је мозак архивирао овакве статусе и приликом прославе твог рођендана рекао „е да има нека лудост, клинка имала статусе на Фејсбуку“. Шта ме питаш глупости?

„Једна жена је сањала да ће тај човек умрети.“

„Све ће ово бити записано 2015. у зборнику.“

„Црњански је једном сањао Милорада Павића, Павић га је видео кроз Огледало снова, зато је Павић написао *Смрт Милоша Црњаског*.“

„Када умрем, Огледало ће остати изгубљено.“

„Видела сам да ћу умрети, рекао ми је то један млади песник. Написаће нешто о мени.“

447 Нађа Стојић, Фејсбук страница, од 2009. до 2018.

448 Датум рођења Марка Илића



Излистали су све статусе рано преминуле Нађе, неки нису били у вези са њима. Али свеједно, читали су целу ноћ. Алексија је чак и плакала, а Марко је тешио. И немиран, у тачно 11:30, 30. новембра 2041. умро у Алексијином стану. На сахрани је била само она. Касније је причала о целој причи, чак је 2045. и написала e-book<sup>449</sup> али сви су сматрали да су то само креативни изливи намученог ума.

\*

**Далибор Томасовић** – рођен је 1989. године у Сомбору. Пише под псеудонимом В. Р. Студент је Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду. Објавио је збирку поезије 29 (2015): <http://www.dalibortomasovic.com/>

---

449 Адреса странице - непозната.





УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ: ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студентска асоцијација Филозофског факултета

Др Зорана Ђинђића 2,  
21000 Нови Сад  
[www.ff.uns.ac.rs](http://www.ff.uns.ac.rs)

*Рецензенти:*

Проф. др Сава Дамјанов  
Ванр. др Слободан Владушић

*Уредила:*

мср Јелена Марићевић

*Лектура:*

Редакција часописа *Међутим*

*Корице:*

Милица Поповић

*Прелом:*

Ивана Кнежевић