

ХАЗАРСКИ РЕЧНИК МИЛОРАДА ПАВИЋА КАО ИСТОРИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА**

Апстракт: У раду се преиспитује смисао историје као научне дисциплине и њена поетичка функционалност у постмодернистичком роману *Хазарски речник* Милорада Павића. Доводећи у везу историографију са механизмима моћи, упоређујући историјске аспекте приповедања и приповедне аспекте историје, стичемо уверење да историја и фикција посежу за сличним наративним техникама које нам на парадоксалан начин разоткривају фикционалност историјског дискурса. Историографска метафикција издваја се као подесан жанр за реализацију дестабилизације историјског наратива. Иронизацијом и пародијом историјског бележења чињеница, те документарном техником, истражним поступцима и различитим фокализацијама историје, *Хазарски речник* профилсао се као роман у којем је поткрепљена сумња у стабилност и веродостојност званичне историје.

Кључне речи: историја, фикција, стварно, фантастично, историографска метафикција, документарност, полифонија.

Како је, према мишљењу Линде Хачион, потребно „критички испитивати друштвене и идеолошке импликације које делују у институцијама наших дисциплина“ (1996: 306), покушаћемо да одредимо место и значај историје не само у литератури већ и целокупној духовној култури, зависност историјске речи и знања од друштвених механизма моћи, те поетичку функционалност историјских догађаја, личности и представа у роману Милорада Павића *Хазарски речник*, где се научна фактуалност проблематизује и доводи у питање путем свести о „стратегиијама производње значења у нашој култури“ (Хачион 1996: 304). Постмодернистичка фикција конфигурише идеју нестабилности историјског дискурса, подложног променама и варијабилности форме и значења, одређеног институционалним контекстом, позицијом моћи и њеним носиоцима, те можемо казати „*историјско* се појављује на постмодерном хоризонту – који оспорава фигуре јединства, реда, идентитета, сигурности, консензуса и ауторитета – као онтолошки и епистемолошки проблематично“ (Ломпар 2004: 49). Као последица таквог статуса историје појавио се нови књижевни жанр – историографска метафикција. *Хазарски речник* бисмо могли жанровски опреде-

* ja.zanita@yahoo.com

** Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178025 *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

лити на тај начин, будући да наведени хибридни жанр не подразумева позитивистичко приповедање о прошлости, није идентичан ни са „класичном“ историјском фикцијом, већ се профилише као специфични укрштај фикције и историје, као фиктивна нарација која употребљава механизме историографског бележења података. Историографска метафикција наглашеном приповедном свешћу о блискости и сличности историјског и литерарног приповедања успоставља критички однос према историји, те је преиспитује, реконструира и реинтерпретира, док са друге стране књижевно приповедање обогаћује новим значењима показујући да, упркос томе што се историјском знању више не може веровати, прича о минулим догађајима заслужује нашу пажњу јер је изузетно значајна њена способност да исприповеда оно што се догодило на начин сродан самој фикцији.

Хазарски речник од првих страница привлачи читаоце услед нарушавања границе која дели фикционалне и могуће светове од реалности, због искорачења из старих и строго дефинисаних поетика које су инсистирале на теми „о фикционалном свету као другом, о његовој одвојености од стварног, искуственог света“ (Мекхејл 1996: 108), те Павићев роман јасно можемо одвојити од ранијих историјских романа који су испуњавали захтеве званичне историје, руководили се њеним описима догађаја, поентирали помоћу сведочанстава и сачуваних докумената. Приповедач се поиграва истовремено и историјом као научном дисциплином и претходном традицијом историјске фикције, те се обилно служи иронијом говорећи о наводном првом издању *Хазарског речника*, Даубманусовом издању из 17. века, те наводи: „На основу тих одломака, навођених у списима који полемишу с аутором или ауторима *Хазарског речника*, поуздано је утврђено (како је већ напоменуто) да је Даубманусово издање било нека врста хазарске енциклопедије, зборник биографије или житија личности који су на било који начин пролетеле, као птица кроз собу, преко неба хазарског царства“ (Павић 2004: 20) (подвукла А. Ж.).¹ Приповедач подмеће читаоцима лажне наративне знаке² позивајући се на чињенице и доказе, уверавајући нас да је поуздано утврдио истину о пореклу лексикона, при чему заправо

¹ Број у загради уз годину издања односиће се на број странице издања романа које је коришћено у раду (Милорад Павић, *Хазарски речник*, Београд, Децета, 2004).

² Можемо говорити о Даубманусовом издању речника као о лажном наративном знаку на основу резултата истраживања Јасмине Михајловић, изнетих у есеју „Неки историјски извори о Хазарима и њихова транспозиција у *Хазарски речник* Милорада Павића“, где се наводи да је Даубманусов *Lexicon cosri* заправо псеудопреложак. Даубманус јесте заиста постојао и објавио је један пољско-латински речник, али не и овај на који се приповедач романа позива. Михајловићева истиче да су главни предлошци *Хазарског речника* дело под насловом *Историја Хазара* и *Liber cosri* хебрејског писца Јехуде Халевија. Из Халевијеве књиге потиче прича о кагановом сну и лајтмотивска реченица: „Творцу су драге твоје намере, али твоја дела нису“.

разобличава изразе и модусе историјског приповедања које посеже за поузданошћу и веродостојношћу испричаног. Павић нам иронијским приступом грађи и симулирањем научног стила дискретно сугерише недостатке и празнине историјског дискурса, немогућност сазнања и немоћ фактуалитета. На тај начин налазимо се на лабилној подлози стварног и фантазмагоричног, у недоумици која се односи не само на порекло речника већ и на порекло Хазара, њихову судбину, језик, религију, потомке. Отвара се питање удела стварности у романескном ткиву јер, чини се, оно што једино можемо тврдити јесте да су Хазари заиста постојали, док све друге појединости могу бити доведене у питање. *Хазарски речник* успоставља историју као трагање за изгубљеним светом, несталим народом, историју као опомену савременом човеку који није заштићен од субверзивности, те „зато за прачовеком Адамом трагају хазарски ловци снова и састављају своје речнике, глосаре или алфабетиконе“ (2004: 369) чинећи да индивидуална историја прерасте у колективну. Приповедач упозорава да ће тешко бити онима који буду отпали од Адамовог тела, које не лежи у простору него у времену, будући да неће поделити смрт са њим, те ће се преметнути у нешто друго и удаљити од своје људске природе. Међутим, до тајне живота и смрти не може се стићи прикупљањем података, систематизовањем догађајности, нити путем памћења јер је оно варљиво и непостојано, не може утолити онтолошку жеђ, „наше сећање и успомене су као санте леда“ (2004: 352), при чему свест види само врхове, док подводна копна остају невиђена и недосежна. Један од приређивача првог издања *Хазарског речника*, отац Теоктист Никољски, у предсмртној исповести послатој пећком патријарху Арсенију III Чарнојевићу, драматично исписује своје искуство памћења, свој страх од памћења, те ситуацију у којој га је сећање изневерило до непрепознавања познатог лика. Теоктист је дошао до невероватног и изненађујућег сазнања – „оно што није од овога света не може се упамтити“ (2004: 354), тј. не може историја записати нити нам пренети, зато је нужно неопходна литература која ће надоместити историјску недостатност и празнину. Нашавши се у улози средњовековног преписивача различитих књига и житија, Никољски ће се суочити са вишком истинитости скривеним у себи, са субјективном истином коју мора саопштити другима, те зато оправдава поступке казујући: „Узех преписивати књиге као раније, али у једном тренутку осетих да имам више речи у плувачки но онај који је писао књигу. Тако почех преписиваном штиву придавати овде реч – тамо две, реченицу за реченицом. Био је уторак и моје речи те прве вечери биле су накисле и тврде под зубима, али следећих вечери опазих да ми речи како је одмицала јесен сазревају из дана у дан, као неко воће, и да бивају сваки пут сочније, језгровитије и слађе, пуне садржаја који је колико пријатан толико оснажује“ (2004: 355). Павић описима попут наведеног реализује своју деконструктивну намеру, успоставља другачију фокализацију историје, врши преобликовање званичне историје, разлистава начин приповедања или преписивања старих хроничара. Приповедач алудира и на при-

јемчивост таквог надограђеног и исконструисаног приповедања, будући да су се књиге са новим пустињацима и придодатим чудима продавале боље од верно преписиваних књига. Историја може заменити место са фикцијом у једном моменту, историја успева, као и књижевна нарација, да подчини реалност својим законитостима, тј. да „убије“ стварног читаоца, увуче га из света реалема у фикционални круг, стратегијом завођења и претварања читаоца за један тренутак у књижевног јунака или историјску личност.

Међутим, *Хазарски речник* и на другачији начин укључује читаоца и ствара једну нову текстуалност и иновирану поетику читања која је мотивисана постмодерним схватањем истине која се добија укрштањем различитих гласова и многобројних истина. Интересантна је у том смислу напомена приповедача о постојању клепсидре, тј. пешчаног сата у корицама речника који има ту функцију да преусмери начин читања онда кад песак почне да смета и цури. Књижевно дело задобија лепоту уношењем друкчијих значења, а читалац више није само пасивни актер уметничког стварања, већ коаутор фикције, јер „ако је уметност схваћена као историјска производња и као друштвена пракса, онда се положај произвођача не може заобилазити, пошто постоји скуп друштвених односа између произвођача и публике који потенцијално могу бити револуционисани променом у производним снагама, која би читаоца могла преобратити из потрошача у сарадника“ (Хачион 1996: 142–143). У историографској метафикцији ниједан глас више нема превагу, није доминирајући нити владајући, нема ауторитета ни привилегованих идеја, нема повлашћених ни надјачаних гласова, приповедање се приближава бахтиновској хипотези о постојању полифонијске структуре где сви гласови равноправно учествују у креирању, како прошлих тако и савремених догађаја. Павић јасно даје широк спектар могућности читања *Хазарског речника*: по одредницама на „новелистички“ начин, по распореду ликова или кроз три временска слоја (средњи век, седамнаести век и савремено доба), комбиновањем вертикалног и хоризонталног читања, чак се може читати и „дијагонално да би се добио пресек кроз сва три именика – исламски, хришћански и хебрејски“ (Павић 2004: 24). Централни историјски догађај романа, прелазак хазарског народа у једну од три најутицајније религије, сагледава се са различитих страна и из неистоветних углова, градећи ротиране, искривљене и неподударне представе прошлости. Ако се роман може читати на безброј начина, онда се и историја може преустројавати и преметати без поштовања и потребе за икаквом хронологијом. Павић поносно раскрива семантичке потенцијале свог романа, те напомиње: „Тако 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“ (2004: 25).

На основу свега изреченог, чини се, не морамо ни прочитати цео роман, можемо узети само половину или један део, читати роман-лексикон

повремено и према нахођењу, као било који речник. У том смислу, важно је осврнути се и на мотив огледала, на представљање историје у огледалу. Слика која се добија одговара постмодернистичкој релативизацији историјске епистемологије. Наиме, огледало би требало да пружи верни и тачни одраз стварности, те би фикција руковођена њиме требало да буде у потпуности миметичка и подражавалачка, међутим, механизам огледала сам може преузети иницијативу измичући својеглаво руководству писца који је „желео“ да остане веран историји. Такође, у зависности од начина држања огледала и позиције субјекта, зависи и слика коју ћемо добити. Из тог разлога су у постмодерни развијени појмови паралелна и алтернативна историја, условљени психологијом, идеологијом и политичким опредељењима појединца.

Не би ли произвео сумњу у стабилност историјског приповедања, Павић укључује поступке историјске фикције и покушава да задобије поверење – извештајима сведока, напоменама, фуснотама, цитатношћу, истражним поступком, документарном техником. Доказни апарат проширује и другим уметничким средствима – графикама и сликама иницијала, печата, грбова. Уноси слике некадашњих страница Даубманусовог издања речника, наводна писма, литерарне текстове, али и предања и легенде које се увек сучељавају са званичним историјским изворима, будући да „спајање мита и легенде с историјом јесте један од поступака офантастичења историје, њеног претварања у поезију“ (Делић 1991: 72), те тако сазнајемо и читамо да „према другом предању, Јабир Ибн Акшани уопште није умро“ (Павић 2004: 152). Смеховно преобликовање историје и сведочења присутно је и у парадоксалним и ироничним секвенцама попут наредног: „*Очевиди бележе* да сенке кућа хазарске престонице још дуго нису хтеле да се сруше пошто су саме зграде већ давно биле уништене“ (2004: 13) (подвукла А. Ж.). Од почетка романа приповедач наводи датуме и топониме, историјске личности за које се зна да су постојале, изграђује референтни романескни свет говорећи о ономе што се догодило, о томе ко је све учествовао и које су последице минулих дешавања. Међутим, испоставља се да је исприповедани свет заправо свет огледала и да јунаке затичемо у наративном штиву као што је „Бранковић понекад Петкутина затицао у огледалима простране куће, зазиданог у зелену тишину“ (2004: 49), будући да су мотиви и теме распоређени тако да се одражавају једни у другима или бескрајно умножавају. Игра са огледалима омогућава упоређивање различитих визија и виђења једне исте приче. „Дакле, постмодернистичка фикција ипак ставља огледало пред стварност, али је та стварност, сада више но икад, вишеструка“ (Мекхејл 1996: 111). У том смислу можемо дешифровати и мотив пешчаног сата који, такође, представља фигуру одраза и варке, посуду чији облик бива прожет жудњом за потврдом идентичности, на чијем месту постоје једино празнина и обмана. Пешчаник навешћује и неминовност нестајања и протицања живота, те зато роман тежи савладавању узалудности и бесмисла.

Треба узети у обзир и напомене приповедача да је принцеза Атех једна од састављача и писаца *Хазарског речника*, јер се на основу њеног приповедања историје може говорити о Павићевој антипозитивистичкој побуни. О догађајима на кагановом двору током осмог или деветог века и хазарској полемици, која треба да одговори зашто је каган прихватио нову веру одричући се старе, Атех песнички приповеда, замагљује делимично стварност својим тешко прозирним фигурама, али даје и женску верзију историје, песничку и лирску историју, из маргинализоване позиције: „Атех је писала песме и оне су очуване у хазарским књигама које је користио Јуда Халеви, хебрејски хроничар хазарске полемике. Према другим изворима, Атех је прва и саставила речник или енциклопедију Хазара с опширним обавештењима о њиховој историји, вери, читачима снова. Све је то било срочено у циклусу песама поређаних азбучним редом, па је ту и полемика на двору хазарског владара била описана у песничком облику“ (Павић 2004: 238–239). Докази се сада формирају лирским изразима и Атех се више позива на своју осећајност и интуитивно сазнање него на неке спољашње околности. У том смислу значајна је и техника сна у коју Павић инвестира своју комуникативну и наративну енергију, као и улога читача снова и секте ловаца на снова. Атех је имала способност да уђе у туђе снова, да пошаље поруке, своје и туђе мисли, па чак и предмете. Важно је управити пажњу и на фантастични мотив путовања кроз време, јер каже се да је принцеза могла доћи на сан и човеку хиљаду година млађем од ње. Такође, у *Хазарском речнику* наилазимо и на друге јунаке који знају шта ће се догодити у будућности, код кога ће се појавити неки предмет, ко ће се и где сусрести у 20. веку, те тако роман препознајемо и као анахронистичну историјску фикцију будући да подразумева темпоралну несагласност којом оно што је прошло и оно што после њега долази нису више чврсто одељени, већ се сада постављају у исту временску и фабуларну раван. „Томе заправо теже бројне Павићеве игре простором и временом: постоји релативно и појавно вријеме и један појавни простор, али се, иза те појавности, или кроз ту појавност, бројним обнављањима и понављањима, преображајима јунака и догађаја, та временско-просторна појавност сугерира као привид“ (Делић 1991: 67). Реч је о ситуацији када се у приповедање намерно уводе различите временске перспективе. Од фигура „свакидашњих“ јунака стварају се тако ликови способни за пророчке визије, који владају знањем оног времена које дели њихово властито време и време самога аутора. Јунаци добијају знања о сопственој будућности, а приповедач је онај који држи све конце у рукама, онај који им омогућава да знање буде досегнуто. Последица таквог приповедања, које Мекхејл назива креативним анахронизмом јесте „нека врста двоструког виђења, или ефекат подељеног екрана, где су прошлост и садашњост истовремено у жижи“ (Мекхејл 1996: 110). Уколико узмемо у обзир да се стратегија употребе анахронизама не односи само на систем реалема који сачињава једну историјску културу, већ и на интелектуалну културу неког периода из прошлости, на

стилове мишљења, ставове и укусе, можемо све песме принцезе Атех, тј. целокупну историју из њеног угла, одредити, такође, као анахронистичну, јер изгледа нам као да се средњовековна принцеза и конобарица Вирцинија Атех из 20. века сустижу од почетка романа, све песме као да пише савремена жена обременена својом модерном психолошком мотивацијом. Антисцијентистичка слика света поспешује се сновима наспрам реалности, сновима који су парадоксални и вишезначни, којима се сада описује једна сновидна и сањана историја. У роману се сан и јава укрштају, јер док је један јунак будан, други сања његову јаву, те се сан профилише као сличан са животом. Постмодернистичка историја или историје имају чак нешто заједничко са сновима – немогућност прецизног временског и просторног одређења, непоузданост хронологије, лабилност јединства места, времена и радње, све оно што принцеза Атех поетично исказује.

Хазарски речник као историографска метафикција сачињава и једно поље интертекстуалности будући да се цитати из *Библије* и *Курана*, у зависности од тога да ли су посредни хришћански, исламски или хебрејски извори о хазарском питању, уплићу у приповедно ткиво. Тиме се усложњава и иманентна и трансцендентна природа текста, додају се нови звуци историјском вишегласју, показује се да историјска истина не може бити јединствена и целовита, савршена и доказива. Кад је посредни питање историје, Фредрик Џејмсон оштро разграничава средњовековну стратегију идеолошког улагања, према којој појединачни субјекат себи може да представи везу са надличним, са колективном историјом, путем библијских представа, за разлику од савремених теорија које презентују формулацију да „историја није текст, да она није приповетка“ (Џејмсон 1984: 38), те се интертекстуалне везе са *Старим заветом* могу разумети и као полемика са схватањем *Библије* као историјске чињенице. Дакле, Павићев роман се супротставља тези да је „историја Божја књига коју можемо проучавати и коментарисати тражећи знакове и трагове пророчких порука које је Творац, наводно, у њу уписао“ (Џејмсон 1984: 31). Историја човечанству није (за)дата, није текст исписан од Бога, то је оно што се романом поручује. *Хазарски речник* конфигурише се као нова *Библија*, другачија од претходне, као модификована и комплексна историја догађања и људске патње, будући да приповедач у оквиру једне одреднице из „Жуте књиге“ читаоце обавештава о хазарској култури: „Тај речник је нека врста њиховог *Светог писма* – *Библије*. Пун биографија различитих особа мушког и женског пола *Хазарски речник* представља мозаички портрет једне једине личности – оне коју ми називамо Адам Кадмон“ (Павић 2004: 261). Наратор на једном месту Адама опредељује и као Христовог брата, на другом описује да га је Творац створио, удахнуо му душу, али да је његово тело ђавоља креација. Таквим начином приповедања, фикција се приближава појму апокрифне историје која противречи званичној историји на два начина: „или *допуњава* забележену историју, тврдећи да враћа оно што је било заборављено или потиснуто, или у потпуности ту историју *замене*ује“ (Мекхејл 1996:

115), као што је, чини нам се, случај са Павићевим романом који претендује на место светих списа. „У оба случаја имамо јукстапозирање званично прихваћене верзије прошлих догађаја и једне друге верзије, која се често од ње радикално разликује. Напетост између ових двеју верзија индукује неку врсту онтолошког треперења међу овим световима: у једном тренутку, као да је апокрифна верзија помрачила званичну, а у следећем званична верзија изгледа чврста и неоспорна, а апокрифна личи на фатаморгану“ (Мекхејл 1996: 115).

Хазарски речник, упркос својој реалистичкој илузорности коју покушава да стекне инвестирањем у елементе и поступке научног метода, о чему је већ било речи, конструише један међупростор у којем читалац никад не зна да ли је у домену рационалних законитости или у оквирима натприродног, зачудног, невероватног, необичног деловања. Владари, дипломате, уметници и демони објављују се на различитим нивоима књиге и у различитим облицима. Аврам Бранковић, војсковођа и полихистор који прикупља податке о Хазарима, представља једно фантазмагорично биће, обележен је хромошћу, а својим вештинама, попут успешног сновића од краја ка почетку, читања у сну сдесна улево, као и чудним склоностима да прикупља „збирке косе, брада и бркова најразличитијих боја и кројева живих и мртвих особа свих раса“ (Павић 2004: 60), пројектује нам се као човек-демон. Бранковићев двојник је Самуел Коен, човек-демон са црвеним очима, једним седим брком и стакленим ноктима. Бранковић сања Коенову јаву, док Коен живи Бранковићев сан. Трећи који се прикључује јесте Масуди Јусуф, још један од писаца *Хазарског речника*, који покушава да допуни речник сазнањима о Адаму претечи, тумачећи знаке који се крију у наизменичним сновима Бранковића и Коена, међу особама које се узајамно сањају, јер „зато је крајњи циљ сваког ловца на снове да дође до таквог пара људи и да га што боље упозна. Јер, такве две особе увек представљају делиће Адамовог тела из различитих фаза и налазе се на различитим ступњевима лествице разума. Према томе, чим наиђеш на двојицу који се узајамно сањају, на циљу си! И после не заборави да своје извештаје и допуне хазарском речнику оставиш тамо где их остављају сви успешни ловци на снове“ (2004: 191–192). Оно што ову тројицу јунака повезује јесте њихова заједничка припадност не само демонском свету већ и свету историографије. Уколико потражимо узроке трагања за Адамом и разлоге инкорпорираних повести о њему, неопходно је загледати се у савремену егзистенцијалну драму која наговештава поништавање и губитак хуманитета. Задатак историје, али и литературе, упућују нас Аврам, Масуди и Коен, јесте да врате човека човечанству и људскости, не би ли се поново изградио један адамовски или антропоцентрични свет. Међутим, с обзиром на позамашни удео фантастике у њиховој историји, *Хазарски речник* можемо означити и као фантастичну историјску фикцију или као „аномалију“, како би то дефинисао Брајен Мекхејл, јер се сусрећемо са одступањима од реалистичке фикције. Павићево дело не поштује најтемељније од свих ограничења, не

поковава се нормама стварносног света јер „логика и физика фикционалног света морају бити компатибилне са логиком и физиком стварности, ако хоћемо да историјске реалеме пренесмо из једног света у други“ (Мекхејл 1996: 114). Ипак, чини се, аутор је имао намеру да упливом фантастичних бића, предмета и догађаја оствари једно инвентивно поигравање са историјом, да формира једну благонаклону, хумористичну и смешовну пародију историјске нарације која негује мноштво прича у себи. Свака од прича стекла је свој глас у знатној мери захваљујући фантазији којом је онеозбиљавала језик и изглед наоко строгих и озбиљних појава. Гротеска је зато задобила доминантну позицију у Павићевој текстуализацији, те је својим ефектом настраног, претераног и неприродног понајбоље указивала на смешну и искривљену слику историје. Атрибутизација вештице Ефросиније Лукаревић начињена је сугестивном гротеском: „Испод косе виделе су се обнажене груди госпође Ефросиније које су имале, као да су очи, *трепавице и обрве* и из њих је капало некакво тамно млеко, као црни погледи. *Рукама с по два палца* ломила је комаде хлеба и спуштала их у крило. Када би се расквасили од суза и млека, бацала их је на под пред своје ноге, а те ноге уместо ноктију имале су *на прстима зубе*“ (Павић 2004: 281) (подвукла А. Ж.). Историјска фантазија или фантастична историја *Хазарског речника* претпоставља, дакле, спрегу природног и нестварног, очуђујућег и логичног. Павић на тај начин слободно фикционализује историјску збиљу, врши замену места између историје и фикције, роман добија аргументе истинитости и историчности, али истовремено нарушава фантастиком то поље чињеничности, и то отвореним детектовањем проблема истине о протеклим временима. „Павићева фантастична прича има, дакле, два мотивацијска нивоа: један реалистичко-психолошки – који инсистира на конкретним детаљима, на „објективности“, а све зарад уверљивости и привида описа стварног, конкретног, „историјског“ догађаја – и други, митско-фантастични, који је оном првом надређен, показујући га недовољним“ (Делић 1991: 112). Фантазијско пародирање историјског приповедања усложњава се мотивским понављањима кроз лексиконске одреднице и креативним потенцирањем да су у једном моменту само папагаји знали песме принцезе Атех, тј. историју Хазара и хазарски језик. Аврам Бранковић је у седамнаестом веку тврдио да је папагај ухваћен на обалама Црног мора хазарски, те је наредио да један од писара стално бележи све што папагај изрекне не би ли дошао до „папагајских песама“, заправо до принцезине поезије. Упитна, критичка и конструктивно-деконструктивна пародија наставља се речима: „Чини се да су тим путем папагајске песме дошле до Даубманусовог издања *Хазарског речника*“ (Павић 2004: 240). Иронизовање је ефектно постигнуто разигравањем научног поступка који тежи да забележи и сачува податке, јер наместо веродостојних трагова прошлости обелодањена је Павићева постмодернистичка папагајска историја.

Сходно модерним теоријама о дискурсу моћи, отварају нам се и аспекти интерпретирања историје као позорнице на којој људи глуме изве-

сно време своју улогу, а затим се према директивама и упутствима невидљивих центара моћи, тајних позоришних инсписијената који организују целокупну представу, недодирљивих ауторитета, склањају са сцене и препуштају место другима. Историја се тако семантизује као трагички јунак, као жртва дискурса моћи који управља њоме, овладава и усмерава је према идеолошким или империјалистичким потребама. Театрализацију историје запажамо у Павићевом роману на основу исказа јунака, њиховог понашања, мисли које се јављају, покрета и надамце одеће коју носе, заправо костима. Такође, чини се као да сви јунаци поседују позоришне маске, на глави перике, лажне бркове или браде, огртаче различитих боја. Принцеза Атех се чак отворено разоткрива као глумица, будући да у једној од својих песама она пева о томе како је напамет научила живот своје мајке, те сваког јутра један час глуми мајку пред огледалима. То чини одевена у мајчине хаљине, носећи њену лепезу, с тим што признаје да је не глуми само тада, већ и у неким ситуацијама пред другим људима или у постели свог драгог. Принцеза објашњава и узроке толике глуме у животу, те казује: „Покушавам да родим себе још једном, али на бољи начин“ (2004: 36). Наведене речи смемо приписати и званичној историји која се театрализацијом труди да буде боља, тачнија и искренија од невидљиве историје која се испуњава самим људским битисањем. Модел историјског света који подразумева драматизацију, слутимо, постоји од најранијих времена, сродан ритуалним и митским осмишљавањима живота, те нас не изненађује ни у *Хазарском речнику* одломак попут наредног: „Кад увече уснимо, ми се заправо сви претварамо у глумце и одлазимо увек на другу позорницу да одиграмо своју улогу. А дању? Дању на јави ту улогу учимо. Понекад, не научимо је како ваља и онда не смемо да се на позорници појавимо и кријемо се иза других глумаца који боље знају своје речи и кораке за тај пут“ (2004: 241). Отвара се питање шта се крије иза позоришне завесе и зашто се јунаци не смеју појавити неприпремљени. Откуда и од чега струји људски страх због ненаучене улоге? Ко злоупотребљава историју? „Можемо ли ми данас наставити с организирањем гомиле догађаја што се збивају у свијету, оному хуманом или не, сврставајући их под Идеју универзалне историје човјечанства?“ (Лиотар 1990: 38). Постмодернизам нам не дозвољава да игноришемо друштвене праксе, нити историјске услове значења и околности у којима се званична историја (про)изводи. Дискурс историје представља у исто време инструмент и последицу моћи, није сталан и непроменљив текст, већ зависан од институционалног контекста. У *Хазарском речнику* детектујемо стога принципе својствене историографској метафикцији која је увек „опрезна приликом сопственог „смештања“ у дискурзивни контекст, а потом то смештање користи да проблематизује саму представу (подвукла А. Ж.) о знању – историјском, друштвеном и идеолошким“ (Хачион 1996: 308). Павић, као и хроничари ранијих периода, поново пише историјске догађаје, опетује дешавања из хазарске историје, испитујући на тај начин значења и сопственог и туђег историјског приповеда-

ња. Личностима, за које се зна да су постојале, разбија сваки илузионистички оквир и саморефлексивношћу разоткрива конвенције. Сви романескни јунаци извајани су као склоп противречности, као нецеловити, нејединствени и некохерентни, што је у складу са постмодернистичком уметношћу која оспорава низ претпоставки подразумеваних у оквиру хуманистичког концепта субјективности. Историографска метафикција и модерни театар у свом центру садрже особито историјско поље људских односа, не заснивају се на линеарности, нити се њихова фабулација компоује по начелима каузалности. „На пример, и историографска метафикција и епски театар примаоца доводе у парадоксалан положај, и изнутра и споља, и саучеснички и критички: треба да будемо замишљени и аналитични, пре него пасивни или непромишљено емфатични. Обоје су подједнако приступачни и забавни, и подједнако дидактични“ (Хачион 1996: 362–363). Тако осмишљена потмодернистичка уметност, која је блиска са историјом, дешифрира нам енкодирану поруку да су естетско и историјско увек у спрези са механизмима власти и идеологијом, те како идеолошка свест тежи театрализацији, произвођењу јунака какви су друштву потребни, ни литература ни историографија не успевају да искораче са позорнице.

Неопходно је начинити осврт и на одређене формалне карактеристике приповедања које литерарни и историјски дискурси позајмљују један од другог. Ролан Барт издваја два устаљена типа деиксе за која је изгледало да су својствени само историјском дискурсу, међутим, испоставило се да су те деиксе саставни део разговора или одређених вештина излагања у роману. Први тип деикса обухвата све што би се могло назвати деиксама слушања, а Барт их детаљније објашњава као све оно што упућује на помињање извора, на сведочење и историчарево слушање, те деиксе су „оно што историчара приближава етнологу, када овај помиње носиоца информације“ (Барт 2005: 163), а форме тих деикса су различите: „од уметнутих исказа попут *како сам чуо, по нашем сазнању*, преко историчареве употребе садашњег времена које потврђује интервенцију исказивача, до сваког помињања историчаревог личног искуства“ (Барт 2005: 163). Говорећи о првом издању *Хазарског речника*, Павић не употребљава формулације попут наведених, али упућује на ситуацију слушања, јер Даубманус је до текста речника дошао слушањем Никољског који је знао цео речник напамет. Понуду да изда књигу са чудним садржајем коју нико други највероватније неће хтети да штампа, Даубманус је прихватио и „Никољски је почео из главе да *диктира* речник док није после седам дана издиктирао целу књигу, једући купус секутићима дугим као да из носа расту. Када је Даубманус добио рукопис, дао га је на слагање непрочитан, с речима: *Знање је покварљива роба, зачас убуђа. Као будућност*“ (Павић 2004: 246) (подвукла А. Ж.). Други тип деиксе обухвата све што организује историјски дискурс, што упућује на догађаје, простор или време, што распоређује важне наративне знаке. „Ово је значајна деикса, а „организатори“ дискурса могу да поприме различите изразе; сви они, међутим, могу да се подведу

под показатеље кретања дискурса у односу на његов предмет, помало попут временских или месних деикса *ето/ево*“ (Барт 2005: 164). У том смислу, може се јавити непокретност приликом исказивања када се наратор не одмиче од једног приповедног центра, указивање на раније место у тексту или најава догађаја о којима ће се тек говорити. Проблем који се јавља приликом појаве ових деикса организације јесте проблем сустицања два времена: времена чији је носилац актуелни приповедач и времена исказаног предмета. Последице приповедања помоћу деиксе односе се најчешће на појаву убрзавања или успоравања историје, на цик-цак нарацију или деструкцију хронолошког времена историје. У *Хазарском речнику* сусрећемо се са уводним напоменама приповедача који најављује историјски дискурс, те се цело прво поглавље конфигурише као предговор романа. Наратор се јавља као фигура која поседује знање, као историчар који ће испричати шта се догодило, али ће истовремено читаоца удаљити од хронолошког одмотавања догађаја упућивањем на време свог тренутног исказивања. Такво удаљавање остварује се прилозима *сада* и *овде*, или речима синонимног значења, као у наредном одломку: „Садашњи писац ове књиге уверава читаоца да неће морати да умре ако ју прочита, као што је био случај с његовим претходником, корисником издања *Хазарског речника* из 1691. године када је ова књига још имала свог првог списатеља. У вези с тим издањем овде ће морати да се пруже нека образложења, али да то не би предуго трајало лексикограф предлаже читаоцима једну нагодбу“ (Павић 2004: 11). Такође, и у следственом одељку: „Хазари су се објавили историји ушавши у ратове с Арапима, и склопивши савез са византијским царем Хераклијем 627. године, али је њихово порекло остало непознато, као што су ишчезли и сви трагови који би говорили под којим именом и народом Хазаре треба *данас* тражити“ (Павић 2004: 12) (подвукла А. Ж.). Када је посреди питање позиције историчара, тј. пошилаоца поруке, чини се, објективна нарација својствена историјском дискурсу, у коме као да се историја сама прича, будући да је нужно задржати дистанцирану тачку гледишта, не недостаје ни роману о Хазарима. Поред таквог приповедања препознајемо и другу ситуацију, такође посуђену из историчног исказа, у којој се наратор обелодањује као учесник процеса о коме говори. На основу свега изреченог, можемо се сложити са Бартом који историјско наративовање догађаја одређује као имагинарно излагање будући да самом својом структуром и језиком, чак и без призивања суштине, функционише као једно идеолошко приповедање.

Желећи да нагласи да материјалних и археолошких трагова о постојању Хазара нема, приповедач уводи мотив тетовиране историје. Наиме, тајну порекла и ток важних дешавања открива текст насловљен као „Велики пергамент“ који је настао захваљујући прочитаном историјском извору, тј. тетовираној кожи једног хазарског посланика. Тако налазимо необично обавештење: „Византијском цару Теофилу било је, према том извору, упућено посланство из Хазарије и један од посланика имао је на телу

тетовирану хазарску историју и топографију обележену на хазарском језику, али хебрејским писменима“ (2004: 85). Циљ и сврха приче о тетовираној људској кожи јесте замисао да су корени хронолошке историје и њени почети замагљени, несазнатљиви и невидљиви, што закључујемо на основу наративне алузије да је почетак пергамента изгубљен, да се не зна поуздано шта се одвијало током првих година хазарске историје. Губитак уводног дела и окрњеност пергамента иронично се оправдавају недостатком главе, која је била одрубљена, на тетовираном телу. Међутим, према другој верзији приче, посланик је морао неколико пута да се враћа у хазарску престоницу не би ли био подвргнут исправкама историјских или других података које носи, што све усмерава нашу пажњу поново ка постмодернистичким преиспитивањима званичне историје која се на сличан начин формирала: преправкама, допунама, ревизијама. Зато нас и не изненађује што Павићев тетовирани јунак говори ствари супротне од оних исписаних на својој кожи. Занимљиво је прокоментарисати и смрт хазарског посланика, будући да њоме стичемо увид у Павићево песимистичко разумевање историје као непотребног и сувишног терета који људски живот суспреже и спутава, јер историје се, а истовремено и политике, моћи, институција и идеологија, човек једино може спасити умирањем, о чему нас извештава у следећем одломку: „Умро је зато што је кожа исписана хазарском историјом почела страховито да га сврби. Тај свраб био је неподношљив и он је преминуо с олакшањем и срећан што ће *најзад бити чист од историје*“ (2004: 91) (подвукла А. Ж.).

Оно што се у историографској метафикцији, издваја није само сумња у историју проузрокована мноштвом трагова, већ и слутња излишности и бесмислености историје, јер како можемо маркирати њену телеологију када се непрестано и симултано задржавамо на ивицама пукотина, око рубова празнина које настају анулирањем и међусобним поништавањем гласова. У *Хазарском речнику* постоји знатан број уклопљених приповести у којима се прошлост, садашњост и будућност сливају у једно митско и кружно време, навешћујући нам да не само да нисмо у стању да спознамо будућност већ нам и прошлост, за коју мислимо да је савладива и савладана, паралелно са садашњошћу измиче. Зато једна од две хазарске године тече из будућности ка прошлости, а друга из прошлости у будућност. Павић верује у универзалну људску историју која подразумева да се догађаји после извесног времена понављају у васељени. Из тог разлога његови јунаци се након готово триста година поново састају на Дунаву, а научни скуп, коме присуствују истраживачи хазарског питања у двадесетом веку, одраз је средњовековних трагања за Хазарима. Време, простор и историја у Павићевом свету раскривају нам се у наративним секвенцама попут наредне: „Тада сам схватио: нема више склањања очију пред истином, нема спаса у жмурењу, нема ни сна ни јаве, ни буђења ни уснућа. Све је један исти спојени *вечити дан* и свет који се скотурао око тебе као змија. Тада сам видео велику удаљену срећу као малу, али блиску, велику ствар схватио као пра-

зну, а малу као своју љубав...“ (2004: 272), (подвукла А. Ж.). Свет и историја, фокализовани из постмодернистичког угла, не састоје се само од великих историјских догађаја и наратија већ и скрајнутих и маргинализованих појава, као што је један ишчезли народ са обала Црног мора и његова култура, којима је остварен приповедни циљ и хотимична дестабилизација историјског наратива.

Литература

- Барт 2005: R. Bart, Diskurs istorije, prevela s francuskog Marija Panić, Beograd: *Txt: studentski časopis za književnost i teoriju*, 9/10, Beograd, 38–44.
- Делић 1991: Ј. Делић, *Хазарска призма*, Београд – Титоград – Горњи Милановац, Просвета, Досије – Октоих – Дечје новине.
- Лиотар 1990: Ž. Liotar, *Postmoderna protumačena djeci: pisma 1982–1985*, Zagreb: Avgust Cesarec.
- Ломпар 2004: М. Ломпар, *Аполонови путокази: есеји о Црњанском*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Мекхејл 1996: В. Mekhejl, *Postmoderna proza*, preveo s engleskog Ivan Radosavljević, Beograd: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 3, br. 28, 105–119.
- Михајловић 1992: Ј. Михајловић, Неки историјски извори о Хазарима и њихова транспозиција у *Хазарски речник* Милорада Павића, у: М. Матицки (ред.), *Историјски роман*, књ. 14, Београд – Сарајево, Институт за књижевност и уметност – Институт за књижевност, 467–476.
- Павић 2004: М. Павић, *Хазарски речник*, Београд: Дерета.
- Хачион 1996: L. Načion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Џејмсон 1984: Ф. Џејмсон, *Политичко несвесно: приповедање као друштвено-симболички чин*, превео Душан Пухало, Београд: Рад.

Ana S. Živković

HAZARSKI REČNIK BY MILORAD PAVIĆ
AS A HISTORIOGRAPHIC METAFICTION

Summary

The paper discusses the meaning of history as a scientific discipline and its poetical functionality in postmodernist novel *Hazarski rečnik* by Milorad Pavić. By connecting historiography and mechanism of powers and by comparing historical aspects of narration and narrative aspects of history, we believe that both history and fiction reach similar narrative techniques which paradoxically unveil fictionality of historical discourse. Historiographic metafiction is singled out as a suitable genre for realisation of destabilisation of the historical narrative. By ironization and parody of the historical recording of facts, by documentary technique and research procedures, and by focalisation of history, *Hazarski rečnik* has been proved to be a novel with a suspicion in stability and credibility of the official history.