

# ПАВИЋЕВИ ПАЛИМПСЕСТИ





# ПАВИЋЕВИ ПАЛИМПСЕСТИ

ЗБОРНИК РАДОВА



# ПАВИЋЕВИ ПАЛИМПСЕСТИ

*Издавач*

ФОНДАЦИЈА РАЧАНСКА БАШТИНА БАЈИНА БАШТА

*Уредник*

Слободан Рогоћ

*Приређивач*

Сава Дамјанов

*Уредничкӣво*

Сава Дамјанов, Динко Давидов, Миросав Тешић, Радован Поповић,  
Часлав Ђорђевић, Радивоје Јовић, Гојко Тешић, Слободан Рогоћ

*Лектӣура и коректӣура*

Милица Шаренац

*Ликовно-графичка ојрема*

Радивоје Јовић

*Слој и ѿрелом*

Стеван Ћатић-Ћато

*Штампа*

„Графичар” Ужице

*Тираж*

500 примерака

2010. година

ISBN 978-86-907347-2-6

Ја се осећам поштомком Рачана у књижевности  
Јуриј Милић

Фондација *Рачанска башићина* је на Петнаестим духовним свечаностима Дани Раче крај Дрине (1–4. октобар 2009), на предлог Гојка Тешића, одлуком Програмског савета, под председништвом Милосава Тешића, организовала округли сто под називом *ПАВИЋЕВ ЛАВИРИНТ*, поводом осамдесет година живота писца и двадесет и пет година од појаве *Хазарској речника*.

Непуна два месеца касније, 30. новембра 2009. године, Павић је умро.

У знак захвалности за дело којим је обогатио српску књижевност и културу, за дуготрајно истраживање и рукописа монаха Рачана, чијим се наследником у књижевности осећао, доприноса угледу Дана Раче и саме Фондације, чији је председник Програмског савета био дванаест година, настала је ова књига.

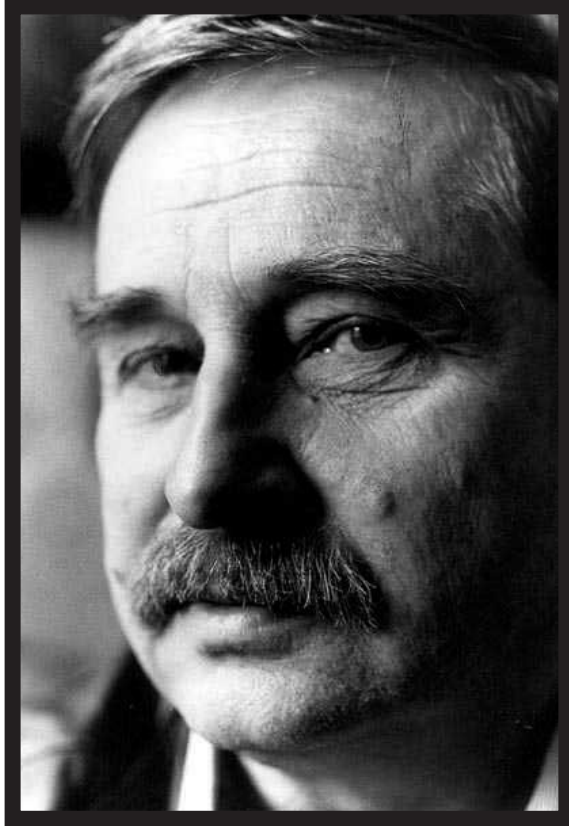
Одлучили смо се за назив *палимпсест*, не само зато што је прва Павићева књига, збирка песама (1967), носила назив *Палимпсест*, већ, што се чини да је његово дело, и цео живот, био један велики – палимпсест.

Захваљујем се приређивачу Сави Дамјанову, учесницима округлог стола, као и иним ауторима који накнадно приложише своје радове. Посебна захвалност Павићевој супрузи Јасмини Михајловић на њеном прилогу-сведочењу о мајсторској радионици писца, и дозволи да објавимо фасцинантан *Сан о ванземаљцима*.

Можда је први писац ХХИ века, и први писац – ванземаљац.

Слободан Рогић





**МИЛОРАД ПАВИЋ**  
**1929-2009**





# САДРЖАЈ

Радован Бели Марковић МИЛОРАДУ ПАВИЋУ РАЧАНСКО УДИВЛЕНИЈЕ ······	9
Сава Дамјанов ПАВИЋЕВ ЛАВИРИНТ ······	13
Владета Јеротић У ПОТРАЗИ ЗА „ДРУГИМ ТЕЛОМ” И ДРУГИМ ВРЕМЕНОМ ······	17
Јован Делић ПРИЧА И ПОЕНТА. О поенти у причама Милорада Павића ··	21
Светозар Кољевић ХОДОЧАШЋЕ АТАНАСИЈА СВИЛАРА ······	40
Силвија Новак-Бајцар, Јагелонски универзитет ЗНАЦИ ПИТАЊА. ПРОЗА МИЛОРАДА ПАВИЋА У СВЕТЛУ ЊЕНЕ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ РЕЦЕПЦИЈЕ ····	47
Ала Таратенко У ПОТРАЗИ ЗА „ДРУГИМ ТЕЛОМ” РОМАНА: <i>ДРУГО ТЕЛО</i> М. ПАВИЋА – ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ АРХЕОЛОГИЈЕ И ЕРГОДИЧКИХ СТРАТЕГИЈА ······	59
Љубомир Симовић КЊИГА <i>ГВОЗДЕНА ЗАВЕСА</i> МИЛОРАДА ПАВИЋА ······	73
Иван Негришорац ПРОЗОРЉИВО ОКО МИЛОРАДА ПАВИЋА ······	75
Петар Пијановић МИЛОРАД ПАВИЋ У ЕВОЛУТИВНОМ ЛУКУ СРПСКЕ ПРОЗЕ ······	85
Радован Поповић МАЛА ПРИЧА О ВЕЛИКОМ ПИСЦУ ······	97
Миленко Пајић ЗИДАРИ ВРЕМЕНА И ЛОВЦИ СНОВА: О ПРИПОВЕДАЧКОЈ УМЕТНОСТИ МИЛОРАДА ПАВИЋА ······	101

Сава Бабић	
ПРЕПЛЕТ, УКРШТАЈ И КОМПЛЕМЕНТАРНОСТ (80 година Милорада Павића) ······	113
Горан Петровић	
ЗАПИС НА МАРГИНИ ЈЕДНОГ ПРИМЕРКА „ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА” ······	119
Петар Милошевић	
О <i>ТРИК-РОМАНУ</i> – ЕСЕЈ И БЕЛЕШКЕ ······	125
Александар Јерков	
ХАЗАРСКИ ВИЛАЈЕТ ······	139
Радослав Ераковић	
МИЛОРАД ПАВИЋ КАО ЧИТАЛАЦ МИЛОВАНА ВИДАКОВИЋА ······	155
Јасмина Михајловић	
ЖИВЕТИ ЗА КЊИЖЕВНОСТ ДО ПОСЛЕДЊЕ СТРУНЕ СВОГ ДНК ······	165
Милор ад Павић	
МОЈ ПОРТРЕТ У ХХІ ВЕКУ ······	171
Милорад Павић	
САН О ВАНЗЕМАЉЦИМА ······	175

РАДОВАН БЕЛИ МАРКОВИЋ

## МИЛОРАДУ ПАВИЋУ РАЧАНСКО УДИВЛЕНИЈЕ

*Веома поштована јосићо академици, одлични скује  
јриврженика књижевном делу Милорада Павића и  
јоклоника духовној озарја намасијира Раче украј Дрине*

**М**инулог века српско књижество, у погледу наративне фантастике, гомилало је дугове које је Милорад Павић галантно исплатио, поринувши у нама крепку надежду да ће, унапредак и са занавек стеченом тапијом, српски писатељи, јуни поготово, и по најудаљенијим душевним покрајинама барјаке своје чешће побадати, потирући умља и заумља формалне границе - што је, право ако се узме, за сваке руке уметност, а и за дубоко самосазнавање, један од првих услова.

Елем, пред нама је Милорада Павића дело, највишег реда књижество, које се, без навођења појединачних наслова, као планински кавкав венац уцело може примити, то јест: као темељно заумљени али из једног даха обајни спис, на краљевском језику српском, којим су се, „между прочим”, и Хазари обратили Свету.

О крају књижевства тужна мисао сваком до ума кадшто долази, поготово оном ко је књижеством иоле осењен, али Милорада Павића књиге таквим наслутима не дају махове, не што новином својом на трен прелешћују, поричући подоста од оног отпре што се затекло, но што нам старину као надмоћну новину износе, добро одмереном реченицом и срезаним стихом, пуштајући да се обичне речи саме онеобичују.

Код Павића реч је, прво и најпосле, о свести да свако књижество, па и књижество малог језика, само својим сјајем исијава, по сопственом закону које га чини друкчијим од осталих – у грамотној Екумени видимог света, гдено се, и у поменуте Екумене српској части, вероватно у невероватно у маху претвара, нестварно у стварно, чудесне ствари обичне постају, а обичност се у огледалима чудесности многолико одзерцава.

Неким се може учинити да је географска локација Павићевих прича и романа споредна ствар, поготово ако је реч о великом писцу чије су се књиге оказале Свету, готово без изузетака и такорећи на свим језицима одједном, али на павићевској инстанцији сâм Балкан, и на Балкану сваки у Бога ubiqum, осећањем свеприпадности пресењен је, самим собом симболишући свих душа сажижиште; престајући да постоји, у регионалном смислу и иначе, онако како смо га видели – да би постојао онако како нам га је Милорад Павић описао.

Такозвана стварност се, пред Павићевом визијом, препануто и унатрашке повлачи, али не у привид, већ у једину реалност која на дуги рок може опстајати – у песничку слику, у сажетак Вечитости, уз јемствено знање да напретек је и за овакав живот јаким разлога, ако се грешни човек понадати може да оно што у себи носи, он сâм и све око њега што је, за добру причу може бити ваљано градиво.

Покадшто се, од понеког писца, може чути како му се надеждна прича, у непредвидимом правцу, напросто „отела” и при том се наскроз „упустила”, као у недоличном друштву каква гимназисткиња, дочим се нама чини да је Милорад Павић, многу „упуштену” причу осентао, правим током наврнуо, а и многу, наоко „стару” и помало „прежвакану” повест уподобио као „нова” да прозвучи.

Ми, нажалост, нисмо такве спреме, књижевне науке што би се тицала, е да бисмо „одбранили тезу”, акуратно нижући наводе, и ерудитне блискавице у фуснотама, али ни правично није књижевни наш осећај да прећутимо, само због страха да, у стицају могућне погрешке, часни излаз нисмо обезбедили.

Најпосле, Милорад Павић се, већ у коментарима поводом прве књиге песама Палимпсести, одредио према првобитном и новом тексту, то јест: текстовима различитих старина, као Јасновидац који је (... са једног од четири звоника у Сентандреји, можебити!) внутеним оком назрео све оно што било је већ и оно чему смо усудно наредни: једно време које долази/ Из црног огледала будућности - да би му тзв. лирски субјект (са свим и свачим, „у помјатенију временах”, резигнисано

помирен), у цигло пет речи, доконтчао песан: Нек виђено већ једном почне!

Разабирати се у Милорада Павића лиричном и прозном плетиву, филистарским умом и начином, чини нам се послом узалудним, па и немогућним, каоноти у оној Лазе Костића чувеној песми, а и нисмо поуздани да за тако штогод „рецепис” ико икад може понукати. Уосталом, обајаном штиоцу тако штогод чему би и послужило? Помало је, према нашем мњењу, и неукусно (да и не помињемо разочаравајуће колико би било!) публично наводити од чега се чисти снег заправо састоји. А и овако се иста ствар може поставити: Између љувене сузе и сузе из љутим димом накађеног ока сличности никакве нема, писац неки ако би се питао, али ни разлике, зајамачно – хемичар какав поменуте текућице буде ли поредио...

Павићеве књиге, стога, поискавају својеглавог и на трепетност своју пуно гордог читаоца, почем поустоловину оне понуђавају, меште сузбијања досаде кроз забавно штиво, „за три гроша некакав роман”, у којем свака реченица неупоредимо мање постиже од оног што у правом роману иначе би могла... „Каоноти већ љубљена девојана”, како би се, „гледе књижевног овог примеченија”, и некоји помињаног Писца доскочљиви јунак отпрве исказао, тобож: недужно и „народски”, а на ствари: кинично и с до зла Бога opakим преднаумом...

Али, и читање је ствар маште и књижевног умећа... И те како! – рекао би Милорад Павић, писац над чијим световима заборав нема, нити ће, како нам се чини, икакве власти икада имати.

Удивленије ово исказујући, овом згодом и пред достојнима, не забрављамо да је Милорад Павић, самопознањем и делом, потомак Рачана, тиме и рачанске духовне баштине пуноважни наследник, који је наследство своје веком увећао, уз знање да се рачанска баштина дели, као и међу децом мајка – тако што сваком остаје цела!

Молимо Творца да се прими маленкости наше горљива жеља: Милорад Павић, грандсењор и чарни српски писатељ, новим књигама читалачке душе у године нека озарује! Подај, Господе...

Хвала Вам што сте нас пажљиво саслушали!

Дано у Бајиној Башти, петак 2. октобар 2009.



## ПАВИЋЕВ ЛАВИРИНТ

Када се данас, након четврт века, осврнемо на судбину *Хазарског речника* (прво издање: „Просвета”, Београд 1984), можемо најпре уочити две ствари. Прво, **брзина** којом је готово „преко ноћи” овај роман-лексикон стекао светску славу, феномен је не само у историји српске књижевности, него и у књижевности уопште: за само неколико година, он је постао планетарни бестселер о чијој рецепцији се већ тада могла написати књига која би више пута превазилазила његов обим. Још необичнији је други моменат: наиме, овде се није радило о популарној, тзв. тривијалној литератури, већ о делу огромног иновацијско-поетичког потенцијала, које је мењало векови-ма владајуће (линеарне) моделе читања, дакле, тражило је, пре појаве интернета, управо **интерактивну рецепцију**, карактеристичну за тај медиј. Наравно, домаћа и светска критика приметиле су да је реч о битно другачијој форми романа (лексикографско-енциклопедијској), истичале њен лудистички карактер и фрагментарност, те специфичност Павићеве фантастике. Структура лавиринта на којој почива *Хазарски речник*, његови значењски лавиринти и небројене лавиринтске стазе на које ступа читалац, у почетку су, интерпретацијски, тек дискретно наговештени.

Данас је очито: Павићев Лавиринт најдубље је укорен у барокном лавиринту (чије је нијансе аутор научно изванредно интерпретирао!), али га је својим потенцијалима превазишао, у чему је одлучујући улогу имала до тад невиђена рецепцијска слобода, коју је управо *Хазарски речник* понудио. Не заборавимо, пре тачно двадесет година (1989) швајцарски научник Тим Бернерс Ли програмирао је интернет као глобалну светску мрежу и од тада се о Павићу почиње говорити као о ро-

доначелнику хипертекста, тј. новог вида књижевности која је дата концептуално: као низ могућности чије повезивање зависи превасходно од читаоца (а овај је, опет, у том контексту нека врста коаутора!). Да ли је Милорад Павић, пишући крајем седамдесетих и почетком осамдесетих свој роман-лексикон, могао и сањати да ће се све то збити?! И да ли су први читаоци рукописа били у праву када су тврдили да то тешко може бити роман, подразумевајући несумњиво роман какав су познавали из дотадашње историје књижевности? Да ли је само чудо или неки културолошки каузалитет последњих деценија 20. века довео до чаролије зване *Хазарски речник* и готово бајколике судбине коју он још увек живи?! Јер ипак је реч о делу које је дубоко променило темељне каноне српске (а умногоме и светске) књижевности, толико дубоко, да је пре двадесет и пет година било немогуће претпоставити како ће један – тада мало познат, „полупостојећи” – прозаиста, тако брзо постати (уз Андрића, Црњанског, Киша, Пекића...) класик српске књижевности, чији је третман у иностранству потврдила чињеница да му је недавно (а за живота!) у Москви подигнут споменик поред Џојсовог.

Данас је, после такве рецепције и такве судбине, „лако” ишчитати Павићево дело као бриљантну књижевну и културолошку синтезу, јер свако велико дело светске традиције почиње једном да функционише на начин бајке чија је аура архетипска и универзална. Али, како бисмо га читали да се та бајка није испричала и збила на позорници светске Историје?! Да ли као још један преседан, необични генијални „случај” попут Кодера, Драгутина Илића, Винавера, Растка и међуратних авангардиста?! Или би га накнадно неки будући истраживач прошлости, духовни праунук Милорада Павића, реактуализовао и ревалоризовао, као што је Павић учинио са Венцловићем?! Колико је та изненадна, а радикална промена канона изазвана *Хазарским речником* и лавиринтима његове судбине, утицала да свест и подсвест српске културе релативизују каноне уопште и коначно постану отворене за ново, различито, Друго?! Данашња ситуација говори да се ипак - без обзира на Павићев лавиринт! – у тој сфери **суштински** није променило ништа, тако да *Хазарски речник* остаје парадоксалан управо у језичко-уметничкој стварности која је његов биотоп: усамљено генијално остварење, које као да више припада европској и светској књижевности, него самом бићу српске! Срећом, највећа дела и живе свој живот у преводима, за нека се чак не може поуздано утврдити језички и културни контекст настанка, али она опстају, јер перманентно добијају нове значењске ауре у новим цивилизацијским контекстима. Случај „узбучавања” *Хазарској речника* на хебрејском, корејском, јапанском или кинеском, само су неки од примера.



Поменуо сам интернет у вези са Павићевим лавиринтом не само зато што је тек интернет омогућио и конкретизовао мрежу читања какву је заправо захтевао *Хазарски речник*, него зато што је свет интернета, у ствари, један циновски, рекао бих, виртуелно-божански Лавиринт. Ако је барокни дух епохе метафором Лавиринта тумачио биће и судбину (не само човека и његове уметности), ако је структура лавиринта – структура мистичних иницијација, ако лавиринт и јесте и није без излаза (а улаза најчешће има више), онда је **лавиринт** кључна ознака целокупног Павићевог стваралаштва, његове рецепције и чудесног четвртвековног живота. Борхес би рекао: врт са стазама што се рачвају, а ја бих рекао: писац који је у тајној одаји свог лавиринта, и његов господар и његов заробљеник у исти мах, можда демијург тог лавиринта, а можда и његово чедо; да ли сам тиме описао позицију Милорада Павића у компликованој, блиставој судбини његове прозе? Нећу погрешити ако кажем да бројна досадашња тумачења *Хазарској речника* и осталих дела такође представљају замршени лавиринт, коме се прикључују позоришне представе, стрип, филм, хипертекстуална CD-издања и многа друга чуда везана за дигиталну техносферу... Најзад, зар није чудо над чудима и то што је Павићев култни роман током највећег успеха на Западу (осамдесетих) на Истоку био забрањен, а након пада Берлинског зида и гвоздене завесе, постао још већи бестселер управо тамо (повукавши за собом и сва друга белетристичка остварења истог писца): само тиражи његових дела у Русији гарантују бесмртну славу аутору. А онда, на крају, када на том истом истоку Европе Павићево дело добија нову популарност на сцени, дешава се још једно чудо: Кина, где *Хазарски речник* има свог близанца, са којим заједно крчи пут новој (постмодерној) поетици највеће и најстарије књижевности на свету! Шта је следећи корак? Можда да се судбина хомеровски поигра са писцем, чији се компјутер управо тако звао (Хомер), и једном му подари славу усменог преношења, у којем ауторство постаје неважно, а текст важан, али варијабилан?...



## У ПОТРАЗИ ЗА „ДРУГИМ ТЕЛОМ” И ДРУГИМ ВРЕМЕНОМ

Како је необично створење човек, који као да је у сталној потрази за неким својим „другим телом”, другим временом и простором. Зашто је тако незадовољан својим „првим телом”, временом и местом, земљом и народом у коме се родио? Шта човек, заправо, тражи, јурећи за својом Сенком, својим *Анимусом* и *Анимом*, својим другим *Ја*, (назовимо га са Јунгом, Сопство)?

Међу оваквим људима - а можда су сви људи на овој тужној, загонетној, прелепој планети Земљи, такви трагаоци за изгубљеним временом и телом, за нечим што и не знају када су и зашто изгубили – ствараоци у разним областима културе (останимо у уметности), постају неки смешни, тужни, опасни Дон Кихоти, Минхаузени, Фаусти, Холанђани луталице. Није ли наш Милорад Павић један од њих!

Као да је све почело од Павића, у потрази за временом. „Хазарски речник” истражује необичан народ Хазара – сви смо помало Хазари, мешавина Монгола, Јевреја, хришћана и мухамеданаца – а могао је узети наш писац и народ Бербера или Баска, са њиховим необичним покретом и језиком. У роману „Предео сликан чајем” (писао сам о томе), као да смо Алиса у земљи чуда. Оригинална, словенска фантастика у романима и причама Милорада Павића (изврсна је прича „Руски хрт”) не зна за време, и када тако пише Павић, он није у потрази за временом. Добра фантастика у свима народима света увек је била ванвременска, ванпросторна, алогично-хиперлогична, аморално-хиперморална; све, као у ретком, а богатом сну, кога нису могли ни Сумерци, а ни К. Г. Јунг да до краја, гатањем одбајају. Милораду Павићу није ни потребно

да сања, када он будан сања; сличан би у томе могао да буде мистичару (*homo mysticos* је, по Ериху Нојману, још један човеков архетип), па и несвакодневном психотичару. Али, за разлику од свих, њему сличних побратима, Милорад Павић, као сви велики ствараоци, у стању је да пренесе свој свет фантастике у слова, у писану реч.

Постепено, уз неминовна понављања у својим новим романима, Милорад Павић, да ли то зна или само слути, претвара вештином најбољих средњовековних алхемичара, и слово и реч у *Λοῖος* (са почетка Јовановог Јеванђеља), па тако и реч и слово морају да се пишу, када говоримо о Павићевом стварању, великим знаком.

Павићево писање – време је у безвремену или ритам смењивања времена и оног познатог: нема више времена! Или, то је време, пише Павић, за које је потребно Време.

Да се осврнемо кратко на Павићеву књигу „Последња љубав у Цариграду”. Да је Милорад Павић неки осредњи писац, могао је да пронађе у аналима оног времена или да измисли, неку „последњу љубав” лепе Византинке из Цариграда и лепог Византинца, уочи пропаст Цариграда, чак и нешто бизарнију љубав лепог Турчина са лепом, последњом цариградском хришћанком. Уместо тако привлачне осредњости казивања, Павић трчи за Тајном гатања<sup>1</sup> (ето, опет гатање!) из шпила од 22 карте, названих *шарош*, још од времена старог Египта. У картама из Павићевог чаробног шпила, дефилију пред нашим отвореним очима – обично су нам очи затворене, а и када су отворене, ми гледамо, а не видимо – све што је у нама људско (збиља, *одвећ људско*, како рече генијални Ниче). Све су праслике вечно људског у нама, око нас, (да ли и ван нас) стално присутне, са свима њима смо блиски, како и не би, када су ту, у тајанственим картама и *Цар*, и *Жрец*, и *Пусишњак*, и *Љубавник*, и *Баво*, и *Правда*, и *Смрт*, и *Месечина*.

Узгред, све је више доказа да је пре патријархата постојао матријархат, јер су откривени култови Месеца – чудо невиђено – пре култа Сунцу (а можда су постојали истовремено?!), а онда, са Месецом и култ жене, изгледа, старије од мушкарца, насупротив Библији; није ли то онда Адам изашао из Еве, као што свако ново-рођенче излази из велике материце Живота, из *Велике Мајке*?

Мада велики ствараоци немају узоре, још мање талентоване подражаваоце – откуд се неко може угледати на Достојевског (чак и збиља обдарени Леонид Леонов у „Лопову”), или на Чехова, од сликара – на Ван Гога... Усудио сам се, у ранијим приказима Павићевих књига, да га

<sup>1</sup> Близу му је магија, овој митологија а и религија

ставим близу Гогоља и Булгакова, философа Бергсона (због појма времена), а ево, када говорим о роману „Последња љубав у Цариграду”, сетио сам се засигурно најбољег романа Хермана Хесеа „Игра стаклених перли”.

И када су неки књижевни критичари помислили да Павићев радознао дух почиње да слаби (ја нисам био међу оваквим предвиђачима) распаљила се, у Павићевој стваралачкој реторци, страсно ојачана потреба, за „другим телом” (какав је наслов Павићеве новије књиге). Подсећам да философски геније Серена Кјеркегора, очајање није сматрао једним од седам хришћанских грехова, већ је сâм, страсно-очајно узвикивао: Очајавајте! Наравно да је то препоручивао аристократији хришћанског духа, да би се, очајавајући, приближили Христу. Ова потреба је, самтрам, најважнији задатак човека, ако је он дете Божије, а не само „природан човек”.

Шта је „друго тело”, каква је то нова-стара загонетка? Можда је то „астрално тело” које се, за човека невидљиво, одваја од њега у изузетним животним приликама: у сну, или, када смо тик пред вратима смрти, у мистичким стањима, у екстази стваралачког чина? И да, и не! Да, ако је такво астрално тело привид оног правог Другог тела. За доживљајне опитне хришћане – то је Христово Друго тело.

Милорад Павић је на својој Месецом посребљеној стваралачкој стази, која почиње пребогатим паганством, преко иронично-духовитих путања фантастике средњег периода стварања, забраздио (у смислу да је при орању плугом захватио туђу њиву – овога пута њиву хришћанске мистике) у хришћанску Тајну Другог Христовог Тела.

Ако још и нисмо овладали „мистеријом Христа”, још једном нас Милорад Павић (или, само његов јунак из романа?) запрепашћује поруком: „Христос нас својим примером учи: Погледајте, можете то и ви, ако идете мојим путем, можете имати оба тела у истоме тренутку”.



## ПРИЧА И ПОЕНТА

### О поенти у причама Милорада Павића

**М**илорад Павић је своје прозно мајсторство (из)брусио на приповијеткама и новелама – на прозним „фрагментима”. Његови романи су почесто склопљени од фрагмената, као мозаици. Каткад те мозаике мора комбиновати и склапати читалац, који ће препознавати у дјеловима романа уграђене раније приповијетке, сада прилагођене и подређене новом контексту.

Неке Павићеве приповијетке су настале из лирских пјесама; неке од њих су објављиване као пјесме, у пјесничким књигама. На почетку Павићевог прозног стваралаштва налази се пјесничка књига *Месечев камен* (1971): „приче” су тада биле „песме” које су касније свој живот настављале у прозним књигама. Границу између поезије и прозе, односно прозе и стиха, биће тешко успоставити и у збирци приповиједака *Душе се кујају њоследњи њуји* (1982), па и у роману *Хазарски речник* (1984). Као да је у погледу поетизације прозе и прозаизације стиха Павић баштинио тековине авангарде. Уосталом, њему је био веома драг писац Милош Црњански, а управо је он тај процес у нашој књижевности разиграо. Та лирска и поетска природа Павићеве прозе, а понекад и њено поетско поријекло, остаће једна од доминантних особина овога писца. Таквој прози је иманентна поента, као сонету. Павић је био и мајстор приповијетке, и мајстор поенте. Поред *Хазарској речника* и *Малој ноћној романа* (1981), двадесетак приповиједака је најбоље што је Павић написао. То никако не значи да потцјењујемо остале његове књиге, поготово не романе *Унуишаиња сирана вейра* (1991) и *Друио њело* (2006, 2008), Павићеву „лабудову пјесму”. У нај-

бољим приповијеткама, Павић је мајстор вишеструких обрта, а каткад и двоструке поенте. Павићеве поенте се памте као „универзалне истине“; „одвајају“ се од основног текста и живе као сентенце, пословице, лирске мудрости, афоризми. Али, најбоље и најфункционалније су у самим приповијеткама. Некада су и фрагменти у роману носиоци поенте, што показује колико је новелистичког искуства уграђено у Павићеве романе.

Циљ овога рада је да укаже на значај поенте у Павићевим приповијеткама, на вођење приче према поенти, на лирску и симболичку функцију поенте, на њено накнадно и изненадно обасјање сижеа и догађаја, односно судбине јунака, и на својеврсно откривање „тајне“, одгонетање „загонетке“. Зато смо одабрали неколико Павићевих репрезентативних прича на којима се могу показати технике поентирања и различити типови поенте. Несумњиво је једно: Павићу је до поенте било веома стало, поготово када је збијена у густ гномски, често парадоксалан или алогичан исказ. Зато је у неким причама поента и графички издвојена, штампана другим типом слова од основног текста, најчешће италиком, тако да је она истовремено и графостилем. Тиме се указује не само на њено присуство, већ и на изузетан значај и повлашћену позицију у тексту.

Овај рад је настао управо из увјерења да је поента једно од најзначајнијих својстава иманентне поетике Павићевих приповиједача, а да је о њој релативно мало, или сасвим узгред, писано. Писан је с надом да, говорећи о једном старом и општем проблему – старом колико и прича – можемо препознати нешто од Павићеве специфичности у поентирању приповијетке. Зато он није без општијих теоријских амбиција, али је ослоњен на конкретну грађу, на приповијетке савременог ултрамодерног приповједача. Настојали смо, дакле, да спојимо интересовање за општији поетички проблем – поенту у причи – са критичком анализом и оцјеном. Шаховски речено, интересовало нас је оно што би се могло звати „теоријска иновација“. Немамо илузија да ћемо овим радом питање поенте у Павићевим приповијеткама исцрпсти, али ћемо га барем поставити и отворити, истина – на ограниченом корпусу. Наиме, за ову прилику морали смо се ограничити на свега осам приповиједача, водећи рачуна о томе да у одабраном корпусу буду и најраније, али и најновије Павићеве приче: „Веџвудов‘ прибор за чај“, „Икона која кија“, „Прича о души и телу“, „Коњи светога Марка или Роман о Троји“, „Вечера у Дубровнику“, „Борба петлова“, „Плава ца-мија“ и „Две лепезе из Галате“.



## 1. Прича као загонетка, поента као одгонетка

У жанровски амбивалентној књизи *Месечев камен*, са жанровском ознаком *Иесме*, Милорад Павић је објавио пет изврских фантастичних прича, од којих ће чак четири прештампати у својој првој приповједачкој књизи – *Гвоздена завеса*. Једна од њих је „’Веџвудов‘ прибор за чај”, прича која се не може на исти начин двапут прочитати нити доживјети, као што се не може на исти начин нова и позната, односно неогонетнута и одгонетнута иста загонетка. Наиме, у неким од својих приповиједака Павић користи технику загонетке, слично Васку Попи у пјесништву. Тај поступак „загонетања” и „одгонетања” у овој причи је најизразитији: „одгонетка” је у поенти и други пут се другачије мора неминовно читати одгонетнута прича-загонетка. У другом читању читалац више неће моћи да осјети у причи ону драгоцјену илузију реалности која је у првом читању, све до „одгонетке”, успостављена. Именовање јунака је преокрет у читању и значењу цјелине; преображај необичне приче „из студентског живота” у алегорију и параболу. На сродност ове приче са загонетком указао је сам писац:

„У сваком случају, читалац је сигурно приметио да већ први међу текстовима ове књиге личи на малу загонетку.”

Основно стилско средство, које је постало и основни стилски поступак, па и принцип структурирања, јесте алегорија. Прича је испричана у првом лицу, из перспективе студента који је на престоичком Грађевинском факултету упознао дјевојку са тог факултета. Студенткиња је тражила колегу с којим би заједно спремала испите. Дјевојка је била добростојећа, марљива и уредно је пријављивала и полагала испите, радећи с неуморном вољом и систематичношћу. Младић је њена супротност: учио би пажљиво до доручка, али би већ од једанаест сати прекидао учење, а на испитима се уопште није појављивао нити их је пријављивао. Пратио је, међутим, дјевојку у припремању испита све до њенога дипломирања.

Прегледавши једном његов заборављени индекс, дјевојка је са чуђењем констатовала да младић уопште не студира грађевину, већ један други факултет који са техником нема никакве везе. То ју је изазвало да га потражи у изнајмљеној соби, гдје је нашла неколико младићевих вршњака из Азије и Африке и била шокирана оскудицом коју је видјела и у којој је њен колега живио. Младић је већ био отпутовао кући, у неко мало мјесто близу Солуна. Сјела је у свој „Buffalo” и упутила се ка егејској обали.

Тек ту се осјећа разлика између дјевојчиног и младићевог свијета. Дјевојку, која је приспјела у сумрак, дочекују широм отворена врата. Вечерали су пасуљ, орах и рибу из тањира који је на дну имао огледало и нахранили и душу и тијело. Младић је протумачио дјевојци икону као „телевизор”, односно „прозор у један свет који се служи математиком” сасвим различитом од дјевојчине. Младић изражава сумњу у дјевојчине „квантитативне науке” које не могу објаснити свијет чијој природи је туђ сваки квантитативни приступ. Машине направљене по мјери „квантитативних заблуда” имају кратак вијек. Младићев бијели „буфало” је бик супериоран дјевојчином ауту. На леђима бика младић је разоткрио, обнажио дјевојку и водио с њом љубав, тако што је бик једним паром ногу ишао морем, а другим копном. Младић је имао разлога да сматра да припада ако не супериорном, оно барем једнако вриједном свијету као и дјевојка.

Дјевојка ће на крају схватити да је младић са њом мјесецима губио вријеме и енергију да би добио топао доручак, једини оброк који је тих година себи могао приуштити. Тако је разумјела да су и осјећања проблематична међу њима, да ју је младић у ствари мрзио, иако је са њом водио тјелесну љубав на леђима бијелог бика.

Загонетка се овако разрешава:

„На крају, остаје још једна обавеза: да се, како је у почетку обећано, јунацима ове повести поделе имена. Ако се читалац већ није сетио, ево и те одгонетке. Моје је Балкан. Њено – Европа.”

Ако би се прича насловила одгонетком, изгубила би на тајанствености и на илузији стварности. Али Павић је прихватио и такав ризик насловивши једну причу одгонетком и поновивши на крају наслов као поенту, опет исписану великим словима: „Прича о души и телу” из књиге *Коњи светиога Марка* (1976). Она је у првој варијанти била насловљена као „Прича с два наслова”, да би касније „одгонетка” постала и наслов приче. Павић је неке своје приче-параболе правио као „приче на двије воде”, као што су ове двије које смо управо коментарисали. Поента би, дакле, могла бити други и стварнији наслов приче.

## 2. „Нек виђено једном већ њочне” – поента као митски парадокс

Најтврђи доказ да су се неке Павићеве приче развиле из његових пјесама јесте поређење циклуса пјесама „Роман о Троји” из збирке *Месецев камен* са причом „Коњи светога Марка или Роман о Троји”. Функ-

цију приповједача у првом лицу има Париж Пастиревић Александар, а у средишту приче је мотив видовитости Парижевог брата Јелена:

„Имао је свету болест, постао је видовит и сви су говорили да ће прорицати будућност.”

Јелен Приамужевић је могао прогледати кроз своју болест у будућност једино кад би се уздржавао од спавања и од утољења огромне жеђи, и то на води која тече недалеко од планине Иде, у часу кад ту воду пије Инорог, бистрећи је очима. Ту је Јелен прочитао будућност све до времена када је Павић писао своју причу, па ће у италијанским новинама „*Corriere della sera*” прочитати:

„Један од четири чувена бронзана коња, који вековима красе pročелје Базилике светога Марка у Венецији, уклоњен је прекјуче са свога постоља, јер га је напао рак бронзе. Пуна 23 века ови су коњи одолевали успешно налетима ветрова с мора и кишама, али се нису могли отети погубном утицају затрованог ваздуха нашега доба. И тако коњи плаћају високу цену коју човечанство и иначе плаћа за свој технички напредак, јер разорне честице су опасно оштетиле хиљадугодишње тело ових лепих споменика. Уклањање једног од коња са pročелја Базилике светога Марка, подсетило је многе Венецијанце на стару изреку: ‘Када се коњи светога Марка покрену, пропада једна од две царевине’. Ко ће то бити овога пута?”

Загонетка која је у облику питања постављена на крају овога навода из новинског чланка кључна је загонетка историје хришћанства и наше савремене историје: Запад или Исток? Павић је пронашао литерарно рјешење које ће искористити у роману *Предео сликан чајем*: у игру је уведен читалац.

Чије ће царство пропасти зависи, наима, од тога да ли је у води одражен мушки или женски лик, баш као што ће од тога зависити и судбина јунакиње романа *Предео сликан чајем*. Питање: Ко ће пропасти? – преобразжено је у питање: Кога је угледао у води Јелен Приамужевић? А он је „спазио на дну воде тебе, што читаш ове редове и мислиш у својој скамији или наслоњачи да си у безбедности и ван игре”.

На тај начин је успостављена могућност амбивалентног епилога: од тога да ли је читалац жена или мушкарац зависи судбина царства. Читалац је у овој Павићевој причи добио моћ самога Бога, моћ много већу од кључних личности Истока и Запада. Иза радикалне ироничне игре, која омогућава двоструки епилог, сугерише се ситуација савременог човјека пред судбинским питањем свијета, које није само питање Ис-

тока и Запада, већ и питање људског опстанка. А с таквим питањем се може живјети само уз амбивалентну иронију и креативну игру.

Завршна реченица је поента истакнута другачијим слогом и стегнута као стих, који би могао бити и алтернативни наслов приче. То је Парижов исказ, коме је дојадило „од свих тих смицалица и трабуњања”, од братовог болесног читања будућности и од глупости историје које слиједе, па је отишао у Спарту да изјави љубав Јелени Василеуси:

*Нек виђено једном већ њочне!*

*Виђено* овдје може значити оно што је Јелен Приамужевић видио у сну и што треба да се догоди у историји, али може значити – и овдје је то његово примарно значење – митско понављање историјских трагедија: ратова, разарања градова, нестајања свјетова. Тројански рат је овдје архетип. Тројански рат је значио смак једног свијета, крај једног, за тадашње представе великог царства. У Павићевој мијешалици времена поента се једнако односи на грчко-тројански рат, као и на понављање већ виђеног, понављање ратова и нестанак цијелих свјетова послје Тројанског рата, па на вријеме послје 1975. године. У поенти је сугерисано понављање виђеног и одсуство разума у историји: све су то старе приче у много ужаснијим верзијама и већим размјерама. И мушки и женски читалац имају право на свој епилог, па и историјску шансу: историја је довољно сурова и цинична. Кад се помјере коњи светога Марка, љуљају се Исток и Запад, шкрипе кости континената, а патетику морају замијенити хумор и иронија да би се страх од виђеног што би могло да почне могао поднијети. Поента је, дакле, ефектан и духовит митски парадокс којим се сугерише трагично осјећање историје као понављања катаклизматичних ратова.

### **3. Поента као нумеричка загонетка и одгонетка**

Бројне су Павићеве приче, нарочито у збирци *Гвоздена завеса*, у којима налазимо релативно самосталне сижејне рукавце. Прича је, наиме, састављена из двије или више краћих прича, које су, најчешће, из веома удаљених времена, а доведене су у мотивацијску везу. У причи „Сувише добро урађен посао” сижејни рукавац о Станиславу Спуду (из 15. стољећа) и његовом лијечењу сновима, доведен је у везу са сном једног египатског подофицира из 1967. године. У причи „Аеродром у Конављу” догађаји из 1944. године (грађење аеродрома) доведени су у везу с преписком између браће Бошковић из 1473/74. године. У причи

„Чувар ветрова” загонетка из 1275. године (зазидано благо Јелене Анжујске у манастиру Градац) биће коначно разријешена 1968. „Икона која кија” спаја почетак тринаестог са двадесетим стољећем. Тој групи би припадала и прича „Крчма код седам сиса”. У сваком случају игра (с) временом у Павићевој фантастици има велику улогу, нарочито када је повезана са сновима и литерарним асоцијацијама („Силазак у Лимб”) или са митским обнављањем јунака и догађаја.

Својим необичним завршетком пажњу читаоца мора привући прича „Вечера у Дубровнику”: она се не завршава вербалним већ нумеричким знацима, односно неким необичним рачуном који би требало да разријеша загонетку и добије функцију поенте:

$$\begin{array}{r} 1617 \\ + 333 \\ \hline = 1950. \end{array}$$

И ова прича има двије сижејне линије из два различита времена: прву из 17, а другу из 20. стољећа.

Прва сижејна линија највећма припада 1617. години и плете се око Радича Чихорића, младога фратра фрањевачког самостана, који је помоћу воска направио кључеве свих дубровачких брава. Посљедњим од тих кључева отворио је, ноћу, једну магазу у којој је „виленица” изводила своје чини. Стража је изоловала нечисто мјесто, фратра предала Малој браћи, а вјештицу Великом вијећу Републике, које ју је прослиједило суду *Sanctae Mariae Maioris*. Вјештица није порицала своју припадност „доњем свијету”, већ је инсистирала на ненадлежности суда Западне цркве за њен случај, будући да је она припадница Источног „подземља”.

Баш тада је у Дубровнику боравио калуђер Светогорац, допутовао да прими „свијећу” – финансијску обавезу коју су Дубровчани још од цара Душана плаћали Хиландару – а био је замољен да учествује у суђењу. Када је калуђер стигао на суђење, вјештица је била већ малаксала, пошто је читав дан провела везана за Орландов стуб. На измаку снаге, замолила је да постави Светогорцу само једно питање, из чега се развио кратак дијалог.

„– Верујете ли Ви, свети оче, да ће ваша црква постојати и моћи да суди и кроз 333 године као што може данас?”

– Наравно да верујем – одговорио је Светогорац.

– Онда то докажете: кроз 333 године састаћемо се сви поново у исто доба дана на вечери и тада ми судите како бисте ме осудили данас.”

Свештеник је пристао; вјештица је ослобођена; Радич је протјеран у један самостан у Апулији (у Апулију је једном била протјерана и вјештица), а његови кључеви су се могли наћи у употреби све до 1944. године.

Друга, двадесетовјековна сижејна линија почиње управо том годином, када су Њемци у повлачењу оставили изнад Дубровника једно велико инжењеријско возило. Сељаци са Срђа су га разорили и разнијели, тако да је остао само један огроман жути точак, гломазан и неупотребљив.

Прича о точку се наставља и завршава шест година касније. У Дубровник је 1950. приспио један провинцијски учитељ послвије тек завршених студија и запослио се у граду као наставник угоститељске школе. Не нашавши стан у граду, настанио се у изнајмљеној соби у селу иза Срђа, сат хода од Дубровника, гдје се један број породица држао источног календара. На путу се одмарао управо на великом жутом точку на којем су се љуљала дјеца. Пожелевши да се и сам једном прољуља, помјерио је точак из лежишта и он се с тутњем сурвао према граду, па у море. Учитељ није примјетио никакав траг од точка нити је дуго шта чуо ни прочитао о некој сличној несрећи. Тек послвије неколико недеља чуо је од неке жене, која је живјела „на крају града, под Плочама, у малој кући која је имала у дворишту летњу кухињу”, како јој је „пре неколико недеља ђаво украо вечеру заједно са штедњаком”.

Учитељ је кришом провјерио женину причу и видио трагове чуда које је изазвао точак на крову и зиду куће, али је точак угледао у мору читавих пет километара даље. Све се слагало, осим мјеста гдје је точак пао у море. Као објашњење, стара газдарица је потегла књигу – Ајнштајнову *Теорију релативности* – на чијим корицама, „међу пијачним рачунима за салату и лук била је невештом оловком изведена једна кратка рачунска радња:

$$\begin{array}{r} 1617 \\ + 333 \\ \hline = 1950. \end{array}$$

Тим рачуном се прича завршава и поентира. Рачун је истовремено и загонетка и одгонетка. Читаоцу је неопходно да загонетку протумачи и одгонетне. Наслов књиге сугерише релативност времена и физичког мјерења, а бројеви доводе у везу двије сижејне линије: прва је смјеште-

на у 1617, а друга у 1950. Дубровачка вјештица је 1617. године заказала ново рочиште у Дубровнику кроз 333 године. Суд је стигао; стигла је и казна. Промијенила су се лица, обличја и вријеме, али неке функције, као матрице, остају. Читалац је, између осталог, научио да се добра прича може поентирати и цифрама, односно „рачунском радњом”.

Овај поступак поентирања рачуном и сугерисања митског обнављања јунака и догађаја у различитим временима, искоришћен је и у *Хазарском речнику*, односно у његовом двадесетовјековном слоју. У цариградском хотелу „Кингстон” састала су се 2. X 1982. године три научника: госпођа др Дорота Шулиц, Јеврејка из Пољске, удата у Израел, слависта по струци; др Исајло Сук, археолог, арабист и професор универзитета у Новом Саду и др Абу Кабир Муавија, арапски хебреист, професор каирског универзитета. Научни скуп, на коме су се срели једна Јеврејка, један муслиман и један Србин, сви истраживачи хазарског питања из различитих перспектива, представља својеврсну митску обнову оног трочланог састанка на Дунаву 1689, у којем су нестали Бранковић, Коен и Масуди.

У хотелу истовремено борави необична белгијска породица Ван дер Спак. Ако се пажљиво упореди крај одреднице „Акшани, Јабир Ибн” са оцем породице Ван дер Спак, онда је лако закључити да је господин Ван дер Спак, који одлично свира на шејтанском инструменту, заправо митска обнова шејтана, што потврђује и загонетни рачун остављен у хотелу:  $1689 + 293 = 1982$ . Прва цифра је година шејтанове привидне смрти, односно заспивања; посљедња – година његовога буђења и поновне појаве у обличју оца породице Ван дер Спак. У средини је број преспаваних година, једнак временском размаку између „барокне” и двадесетовјековне хазарске приче. Бројеви су истовремено и загонетка и одгонетка: ваља их, прво, прочитати и истумачити, па ће бљеснути као поента и просвјетљење.

Тако функционише и нумеричка, рачунска поента у причи „Вечера у Дубровнику”. Читалац је, прво, зачуђен да је прича завршена једним рачуном и цифрама, а не словима. Потом је стављен пред питање: шта тај рачун значи? Затим је принуђен да одгонетне рачун и повлашћен да му се тај рачун укаже и отвори као поента. Писац, дакле, рачуна са читаочевом енергијом у поенти.



#### 4. Кад космички пијевци истовремено закукуричу?

Једна од бољих и мајсторски компонованих Павићевих прича је „Борба петлова”. То је прича о турском освајању београдске тврђаве 1739. године. Историјски догађај је, међутим, подређен фантастичној причи, а та се прича грана у више рукаваца.

Фантастика се темељи на одгонетању необичних загонетки на предмету који те загонетке скрива: ваља прочитати цртеже с унутрашње и спољашње стране богато украшене тепсије. Са спољашње стране је уцртана карта свемира са четири космичка града, а са унутрашње Београд са својим двијема кулама.

Добар дио приче је читање знакова с тепсије, односно „извештај о тепсији”, што асоцира на барокну хералдику и на несумњиву чврсту Павићеву везу с бароком. „Извештај о тепсији” је прича о грађењу београдских кула, о двојци различитих градитеља и различитих принципа грађења: Сандаљу Красимирићу и Кузми Левачу. Омиљена Павићева тема неимарства опет је дошла до израза, а с њом је нераздвојна аутопоетичка димензија приче.

То је прича о два различита човјека, градитеља, о два опречна свијета и принципа грађења. Сандаљев принцип је заснован на искуству, школи, разуму, практичној користи и сврсисходности, стеченом гласу, поузданим сарадницима, савезом са моћницима који обезбеђују средства, на удобном животу, сигурном успјеху, дипломатској вјештини којом се скривају грешке и промашаји. Успјех је готово загарантован, иако је привремен и овозамалски, праћен овозамалским наградама које покривају крупне грешке космичких размјера. Сандаљ ће знатно скратити своју кулу у односу на пројекат како би она могла поднијети у темеље узидане грешке, али ће и то одступање од пројекта бити слављено као завршетак послова прије рока.

Сандаљ је градио споља, Левач изнутра, стварајући на јединству свог цјелокупног знања и животног искуства, уграђујући у кулу и Цицеронове цитате, и мистерију бројева, и своје патње, и надахнуће, снове и прорачуне, и своје сиромаштво. Кузма Левач је пловио „непогрешиво кроз ноћ” отимајући „своју кулу од мрака”. Без подршке струке и критике, јавности и власти, мецена или било којих моћника, Кузма Левач је подигао кулу које је продерала облак и није могла довољно служити земаљским сврхама надгледања, стражарења и чувања; остварио је градитељско чудо које је могло послужити више за космичка него за



земаљска осматрања. Левачев принцип градње јесте и Павићев поетички принцип.

Борба двају градитеља, двају стваралачких принципа, двају енергија и грађевина траје и последице њиховог завршетка, све док трају саме грађевине. Пијетлови, који су постављени на њиховим врховима да показују вјетар и вријеме, такође ће наставити ту борбу:

„И испостави се да петлови на њима не показују исто време. Петао на малој Сандаљевој кули вртео се непрекидно и сваки час поскакивао показујући нови ветар, осетљив на било који, ма и најмањи ћух и промену. Петао на великој Левачевој кули показивао је неко друго, своје време, време везано очигледно за широке просторе његових видика и за ветрове насилнике који не дувају доле при земљи.”

Само један једини пут су пијетлови који се међусобно боре, као два принципа међу којима нема сагласности, показали исто вријеме; само једном су се усагласили: у часу пропасти – минирања кула. Тај час пропасти грађевина и пада Београда био је једнак и на космичком и на приземном вјетроказу. Пијетлови су заједно кукурикнули само у тренутку нестајања и смрти. Само рушење и пропаст измирују завађене принципе градитељства.

Прича је, дакле, вођена на два плана: као аутопоетичка прича о два различита градитеља, умјетника, и као прича о паду Београда. Поента, као у жижи, уједињује и спаја не само ова два тематска плана, већ и два принципа стваралаштва, измирива само у пропасти.

##### **5. „Месѿо оној који се сели никад не осѿаје ѿразно”: поента као вишестрано огледало и тумачење тајног знака**

Један број Павићевих прича заснован је на одгонетању тајног знака, при чему тај знак може бити *слово* или га главни јунак памти као слово. Овај култ *слова, ѿисмена, ријечи*, долази из српско-византијске традиције, гдје су писменост и писмена, књижевност и књиге имали атрибут светости и били носиоци светих тајни и светих моћи. Уосталом, била је то света књижевност.

*Тајна слова* најизразитија је у причи „Запис у знаку Девине”, такође једној од бољих Павићевих прича. Прича има два дијела, оба у знаку грчкога слова „тета” (Θ). У првом дијелу ријеч је о љубави Миљка или Радаче Чихорића и дјевојке Деспине, међу којима додир није био

могућ. Први дио се завршава сахраном једне старе иконе Богородице која доји Младенца. Поред њих је стајао човјек са брадом који је покушавао да дјетету намјести сандалу. Однос међу ликовима на икони је био такав да је Радача угледао линију која их спаја и та линија је била у облику слова „тета”. Потом је отишао у манастир и закалуђерио се.

Постао је монах Иринеј Захумски, али ни дана није провео у манастирском животу. Истога дана кад се замонашио зазвонила су звона на узбуну описавши опет око језера исто слово „тета”. Упутили су се у бјекство он и његов пријатељ Диомидије Суботар крећући се непрестано између двије моћне војске, турске и аустријске. Радача Чихорић је одлучио да се рушењу супротстави грађењем цркава. Био је осуђен да бјежи и да гради; да гради и да бјежи.

Прича се завршава ауторским коментаром из 1970. године: писац је утврдио да још увијек постоје цркве или црквице које је подигао Радача Чихорић и да би замишљена линија која би спојила њихове грађевине исписала грчко писмено „тета” (Θ), једино које је Радача Чихорић научио на свом првом часу писања и препознао на икони из Пелагоније чијој је сахрани присуствовао. На крају приче исписано је слово „тета”, а дуж његовог обода уписане су цркве које је Радача подигао. Живот и стваралаштво Радаче Чихорића одвијао се у знаку тога слова. А слово „тета” почетно је слово имена „Теотокос”, односно Богородица. Отуда су наслов и поента у пуном сагласју и дозивању: прича је, доиста, „запис у знаку Девнице”. Слово, тајни знак, поента је и лајтмотив ове приче.

Опомињућа прича „Икона која кија” састављена је из две међусобно повезана и преплетена сижејна тока који воде ка заједничкој поенти. Први сижејни ток је везан за чудесни живот хиландарског оца Мануила, а други за волшебне моћи иконе Богородице Тројеручице. Отац Мануил је био припадник јединице каталонских најамника „који су 1307. године за рачун Запада нападали Свету гору”, па, изгубљени у „хиљаду магли” српског манастира Хиландара, заблудом се међусобно сукобили и уништили, а тројица преживјелих приступила су манастирској братији и српској православној вјери. Манастир је био спасен, а непријатељ преведен под манастирски кров захваљујући светим чудима.

Иста митолошка мотивација досљедно је примијењена у причи о древној икони Богородици Тројеручици и њеним чудесним сеобама из Палестине на Свету гору, са Свете горе у Србију, а одатле, послје пропасти Српског Царства, опет у Хиландар, одакле се није дала преселити ни пошто су Срби 1912. ослободили Косово, ни када су 1950. године подигли споменик косовским јунацима.

Истом митолошком мотивацијом доведен је отац Мануил у 20. стољеће, премостивши тако, по омиљеном Павићевом поступку, временско расторање од шест стољећа. На тај начин је омогућено да се окружи прича о Тројеручици и да се одгонетне загонетка зашто икона чудотворка одбија да се врати у постојбину Светога Саве, јер се само у Хиландару осјећа као у својој кући.

Истовремено је то и пут за решење друге, комплементарне загонетке: отац Мануил покушава да се сјети једног заборављеног знака и његовога значења; знака који у његовом магловитом сјећању има значај и висину првог и тајног светог слова:

„Тим знаком као опоменом испраћале су ме некада њихове жене из Барцелоне на походе, упозоравајући их дигнутих руку, а смисао гесла углавном је био следећи:

*Месѿо оної који се сели никад не осѿаје ѿразно.*”

Одгонетка Мануиловог знака истовремено је и поента приче, која се једнако односи на Мануила и његове бивше саборце, на сеобе српског народа и на Богородицу Тројеручицу. Поента се понаша као *ѿпросиру-ко чаробно оїледало* у којем свако може видјети решење своје тајне.

Комбиновање митолошке мотивације са историјским збивањима, спајање по шест стољећа удаљених временских тренутака и одгонетање загонетака поентом која има форму афоризма – све су то поступци које ће Павић касније вјешто разрађивати и комбиновати у својој фантастичној прози, а нарочито успјешно у *Хазарском речнику*.

И ово је једна о Павићевих прича које имају лирско, пјесничко поријекло; које долазе из пјесничке књиге *Месечев камен*. Управо те приче најбоље показују како су се Павићеве пјесме преображавале у фантастичне приче, и како се искуство прича уграђивало у романе. Поента је изразито лирска и вишезначна.

## 6. Двострука поента

Павић има и приче са двоструком поентом каква је једна од новијих и онајбољих – „Две лезе из Галате”. Њен јунак је Хасан – летач, у чијем подтексту је архетип летећег човјека, односно Икара. Управо на Икара упућују поједине реченице из приче. Будући да су му као дјечаку насилници поломили ноге, отевши му уловљену рибу, Хасан се унајмио у послу у којем су руке значајније – као веслач код неког Грка.

Добио је чун са црвеним једром, које му за посао неће бити потребно, а које ће се показати судбинским изазовом за младића.

Хасан је данима веслао по тајној подземној цистијерни испод Свете Софије и Цариграда, која је појила Цариград у кризним временима. Он је постао човјек доњег, тајног, подземног и воденог свијета. Тај доњи свијет будиће у њему жељу за горњим, за врхом куле у Галати. Тако ће се симболиком простора сугерисати двострукост Хасанове природе: припадност подземљу и води, односно доњем свијету мртвих, и чежња за висинама и летењем, за горњим свијетом.

Веслајући по подземљу, Хасан ће угледати у води „огромну женску главу исклесану у камену, која је држала на себи стуб, јер је тај био краћи него други стубови”. Значење те женске главе истумачиће Хасану његов послодавац Грк:

„– То је Медуза – рекао му је Грк – она може да отрује човека својим погледом. Њене очи убијају. Погледа те и разложи ти живот на срећне и несрећне тренутке. Десно око запажа само зло у животу онога кога види, сажима сву његову несрећу, а лево само добро. Зато су главу Медузе Јустинијанови неимари окренули попреко. Као што видиш, она стуб над собом држи на увету. Десно око (оно које убија) увек јој је у води цистерне, а лево, оно које види само лепо у животу човека, увек је над водом. Тако кроз воду отров њеног десног ока не може да делује и не усмрћује... За сваки случај, чувај је се. Она стално гледа у истом правцу, ка острву и азијској обали које Грци зову Леандрово острво, а ви Турци 'Киз'.”

Грк ће још додати да је Медуза понекад жива, а понекад није:

„– (...) Кад изађе из грчке приче, отрује те погледом, па се опет врати у причу.”

Овај Грков исказ прима се, прво, као алогизам, да би га развој сижеа потврдио као истину и да би се, на крају, поновио као једна од двију поенти. Наиме, Хасан ће проводити слободно вријеме на кули код Галате водећи љубав са Грковом ћерком. Дјевојка ће се једном приликом држати за крај Хасанове чалме, док је други крај тежио да одлети пут Мале Азије и острва „Киз”, у правцу у којем је гледала Медуза. Тада се Хасану јавила идеја о летењу са континента на континент. Гркиња га је упозорила на смртну опасност његове авантуре, подсећајући га на једног Грка који се већ тако убио. Хасан је био отрован погледом Медузе, која је изашла из грчке приче о Икару и вратила се у њу.

„Непотребно” црвено једро, које је Хасан добио као дио веслачке оп-

реме, најзад је показало своју употребљивост: Хасан је од њега искројио себи крила и виноу се у лет до Азије изазвавши одушевљење посматрача. На пријему код султана, одговарајући на питање како се осјећа човјек који лети, изјавиће оно што ће постати друга поента приче:

„– (...) Осјећа да је радост једина вечна ствар у свемиру.”

Власт, међутим, не воли људе изузетних способности, ако их не може контролисати и подредити себи. Видећи у Хасану летачу опасност, султан га је смјестио у кулу „Киз”, даровао му кесу дуката и послао му скупоцјену чинију са царске трпезе што поплави ако се у њу успе отровна храна. Чинија је Хасану служена празна, како би био уморен глађу. Хасан је, међутим, умро кад су му „огорчење, бес и очај навршили празну чинију”, тако да је она поплавила, а летач „пукао као кад пукне празно весло”.

Прича би на овом мјесту могла бити завршена: Хасанова сижејна линија завршена је његовом смрћу. Ту, међутим, почиње „додатак”, графички одвојен од основног сижеа, о двјема лепезама из Галате које је наручила код најбољих ткаља жена заљубљена у Хасана летача, док је он био заточен у кули. На тим лепезама је био извезен летачев животопис и кључни предмети његовога живота. Као што је Медуза имала способност да разложи човјеков живот на срећне и несрећне тренутке, тако је и Хасанов живот разложен на двије лепезе. На бијелој лепези су били извезени предмети који су означавали срећне летачеве тренутке: чешаљ од козјег рога (којим му је мајка чешљала златне увојке), зелена чалма (чији је један крој показивао правац лета, а други био у руци вољене дјевојке), црвена крила од једра и кеса дуката добијена на дар од султана као признање за летачки подвиг. на дршки је био приказ куле у Галати, куле Хасанове љубавне среће, а дуж цијеле лепезе извезен је натпис као поента срећних тренутака Хасановог живота и његовога летачког подвига:

*„Радосћ је једина вечна ствар у свемиру.”*

На плавој лепези су били осликани предмети који означавају несрећне тренутке Хасановог живота: штап (који подсјећа на Хасаново осакаћење), Медуза (која је разложила Хасанов живот и одредила му судбину), кључ са дршком од марјаша (којим је грешком закључана кула у Галати) и плава чинија. На дршци је била приказана „Киз кула” у којој је Хасан скончао. Испод Медузине главе извезен је натпис:

*„Каг изађе из њрчке њриче оџрује ње њољедом, ња се оџеџ враџи у њричу.”*

Овај исказ је поента у знаку „грчке приче”, односно Икаровог архетипа, и Медузине моћи.

Амбивалентност Хасанове судбине и Медузино разлагање летачевога живота на срећне и несрећне дане огледају се у двјема поентама приче. Те поенте су поновљени искази двају јунака – самога Хасана и његовога послодавца Грка – али су дате у „додатку” који тематизује управо двије лепезе из Галате и на свој начин згушњава и резимира причу. Амбивалентној судбини, дакле, одговарају двије парадоксално опречне, а заправо комплементарне поенте, чији је лирски и симболички учинак изразито наглашен.

### **7. Поента као лирска епифанија: „Ко се од себе излечи, њојашће”**

По нашем осјећању, најљепша Павићева прича је „Плава џамија”, једна од његових бројних прича о неимарима. Поента у њој долази као обрт и изненадно откриће; као својеврсна лирска епифанија и самоспознаја главнога јунака о својој природи и губљењу свога идентитета, упркос чињеници да је тај исказ на крају приче већ био казан при самом њеном почетку – да је својеврсно понављање. Очито, значење истог исказа на почетку и на крају приче није исто значење. Понављањем поента добија тежину и функцију лајтмотива, а прича – поред тога што је о неимарству и генијалном, самоуком, неписменом мајстору – постаје и прича о проблему идентитета, односно о сумњивом, проблематичном и по себе разорном, двоструком идентитету. Захваљујући поенти, прича добија нагло и неслућено тематско и значењско проширење; доживљава својеврсну значењску „експлозију”, упркос просторној стегнутости и уобручености. Иако се поента у овој причи пажљиво припрема, чак од почетка наговјештава, иако развој сижеа ка њој води, она на крају бљесне као обрт, изненађење, откриће тајне и нагло, експлозивно проширење значења. И овдје је поента неодвојива од цјелине сижеа, иако се памти као афоризам, па зато морамо подсјетити на развој сижејне линије.

Султан Ахмед је послао на Исток и Запад свога царства по једног повјерљивог гласника да би му довели најбоље неимаре за изградњу Џамије над џамијама – Плаве џамије. Онај на Истоку имао је несрећу да се утопи, а оном са Запада подметнут је неписмени Србин из Босне, „чија је породица, додуше, већ у петом колелу исповедала ислам”. Неписмени неимар ишао је у кошуљи „на којој је место оковратника био

пришивен конопац”. Конопчићи су дио његовога алата, једина справа за мјерење и рачунање; ознака дара и позива, али и симбол опасности и близине смрти. У случају неуспјеха и промашаја у грађењу Плаве џамије, конопац би могао пресудити неимару. Конопац око неимаровог врата је, дакле, симбол градитељског дара и близине смрти: дар и проклетство су неодвојиви.

Прије одласка на пут неимар је једино разговарао с муфтијом, очекујући од њега најмудрији савјет. Муфтија му је упутио упозорење које је неимар оцијенио бескорисним:

„Ко се од себе излечи, пропашће.”

А управо ће се у знаку тога упозорења одвијати неимарова судбина. Наиме, он је од султана добио задатак да направи Плаву џамију према Светој Софији, Цркви над црквама. Да би тај задатак испунио, неимар је свако јутро, пуних десет година, улазио у Свету Софију и у њене тајне, преносећи је у Плаву џамију. За тих десет година промијенио се толико и он и његови снови, да више није био исти човјек. Процес понирања у дјело-узор и превладавање свих понора који су дијелили Цркву над црквама од Плаве џамије из основа је промијенио даровитог неимара: он више није био онај од прије грађења Плаве џамије. Његова болест није била тјелесна, па му љекари нијесу могли помоћи. У часу највећег стваралачког тријумфа долази до унутарњег расцјепачности.

Тако се неимар поново обрео пред истим муфтијом с којим је разговарао прије одласка у Цариград и који му је објаснио да је постао хришћанин, поновивши му, овога пута као судбинско откриће и истину, оно што му је већ био рекао прије више од десет година испраћајући га на пут султану:

„Али, онај ко се од себе излечи, пропашће.”

Оно што се неимару први пут учинило као некорисна реторичка фигура, сада му се открива као коначна судбинска истина у којој се сажима и његов живот, и његов градитељски подвиг, и његова промјена идентитета, односно његова болест. Поента обасјава и сложени систем односа на линији: умјетник (неимар) – узорно дјело (Света Софија) – дјело које се ствара (Плава џамија), као и сву провалију између дјела узора (највеће хришћанске цркве) и дјела које по узору настаје (Плава џамија, Џамија над џамијама). А у први мах, при почетку приче, будућа поента је личила на бесмислен, алогичан исказ. Зато она, на крају, јесте епифанијски тренутак, нагло освјетљење, изненађење и за самог

главног јунака. Када је схватио да је десет година свакодневно био у највећој хришћанској цркви, неимар се толико „засркнуо” да није могао завршити реченицу. Његов дар је, ипак, био и његово проклетство. Уживљавање и десетогодишње проницање у тајне Свете Софије резултирало је „лечењем” од себе, односно „пропашћу”, још једном промјеном идентитета, својеврсним расцјепом личности, лудилом.

Ово истраживање, иако обављено на ограниченом, али репрезентативном узорку, показује Милорада Павића као мајстора поенте. Павићеве поенте су веома разноврсне: на релативно малом броју приповиједка показали смо седам типова поенте. Поента се јавља као ефектан парадоксални афоризам, као посебан пасус или као „додатак” основном тексту, као рачун, слово, географска карта или саобраћајни знак. Увијек је пажљиво припремана, некад два или више пута поновљена у причи, тако да је постала лајтмотив. Увијек је, међутим, изненађење, обрт и нагло освјетљење сижеа. Каткад је у дослуху с насловом чак толико да постаје алтернативни наслов приче. За Павићеве приче сиже је од изузетног значаја. Да би се поента разумјела, сиже се мора веома пажљиво пратити. Отуда и стара болест парафразе у овом раду: једино тако је могла бити очевидна веза између поенте и сижеа. Циљ нам је био да покажемо облик, технику, природу, значење и функцију поенте у Павићевој прози; да проблем отворимо, јер знамо да га на ограниченом простору нијесмо могли исцрпсти. Вредносне судове и лични став према писцу и његовим појединачним причама нијесмо скривали.



## СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ

(У раду НИН-овог жирија за најбољи роман 1981. године, залагао сам се да награду добије Павићев *Мали ноћни роман*, али нисам успео да убедим неке чланове жирија ни да је то роман, па сам у шали наводио Форстерову дефиницију да је роман „свако приповедачко прозно дело које има више од 50.000 речи”. Тада нисам ни слутио да да ће поднаслов *Хазарској речника* (1984) бити „роман-лексикон у 100.000 речи”. Можда би ми убеђивање колега у жирију ишло лакше да се *Мали ноћни роман* није тада појавио у збирци приповедачких проза *Београдске приче*, односно, да је уместо тога објављен у засебном тому, као што ће бити у четвртом тому *Изабраних дела* Милорада Павића у издању „Просвете” 1985. У извештају о раду овог НИН-овог жирија ипак се назире да је Павић написао роман: на почетку жиријевог рада, како се ту каже, „Павићев роман” је добио само „једно прво место”, јер га је „Светозар Кољевић, непрестаним образлагањима, држао на свом високом првом месту”.<sup>1</sup> На крају, у избору између Оклопцићевог романа *Калифорнија блуз* и Павличичевог *Вечерњи акти*, Кољевић је „гласао, тешка срца” за *Вечерњи акти*, „јер је за њега Павићев роман остао ‘књижевни акт’ првога реда”.<sup>2</sup> НИН-ову награду је тада добио *Вечерњи акти*, а сећам се како је колега Миливој Солар ту одлуку саопштио свом колеги Павличичу: „Нећеш ми вјеровати, али готово сви смо се сложили да је твоје дјело наш најбољи роман објављен прошле године!” Убрзо после доделе награде, г. Јовица Аћин, „представник радикално нових погледа на прозу”, како се за њега каже у једној енциклопедијској белешци, обратио ми се писмом да напишем нешто о Павићевом роману, а последица те понуде био је управо овај текст.)

---

1 Тако је моје мишљење интерпретирано у у чланку објављеном под насловом „Како је радио жири”, НИН, 24. јануар 1981, стр. 26.

2 Видети *истио*

# ХОДОЧАШЋЕ АТАНАСИЈА СВИЛАРА<sup>3</sup>

Милорад Павић: *Мали ноћни роман - Београдске њриче -  
Ноћии - Београд 1981.*

Све врлине Павићевог приповедања, па и понека мана његових врлина, овде су на окупу. Ту је, прво, широка обавештеност, као и маштовита проницљивост: тако далека острва балканског живота и историје постају апокалиптични архипелаг који нам открива своју јединствену тектонику тамо где је нисмо могли ни сањати. Али, зар је чудно ако се у таквој обавештености причање покаткад леђи у дискурзивни научни текст, а проницљивост уметничке маште води у оно што, по старинским мерилима, не бисмо могли назвати другачије до конструкцијом? Ту је, затим, и изванредно развијен смисао за безбројне појединости, за оно од чега велика проза одувек живи, чак и када последице таквог дара превазилазе читаочево стрпљење. Ту је, даље, и опсенарски спој реализма и фантастике - нешто од оног што показују Пикасови деформисани ликови, који ипак сведоче да је маестро умео и да црта, нешто од оног што се обелодањује у тренуцима продора магије и фолклора у историјско ткиво Маркесове прозе, нешто од оног што се виђа у Антонионијевим филмовима, у којима свеколики провијант из једног фрижидера, укључујући и перад, показује да уме не само да лети него и да лебди. Виђане су такве ствари, истини за вољу, одувек у литератури и другим уметностима - само што су нам нека од најприроднијих, потпуно ирационалних својстава људског ума, почела однедавно изгледати као пука фантастика захваљујући читалачким навикама и очекивањима која је створила европска реалистичка проза 19. века. Укратко, несумњиво је да Павић у *Малом ноћном роману* мајсторски влада целокупним модерним арсеналом којим се толики други прозни авангардисти користе. Али,

---

<sup>3</sup> Овај текст објављен је у часопису *Дело*, књига 28, бр. 11-12 (1982), стр. 275-285.

све би то могао бити, као што често и бива, спој изражајних обележја толико помодних и необичних да изазивају више чуђење него интересовање. Павићева уметничка реч, међутим, носи овде једну истинску, животворну клицу балканске историје и могућности њеног уметничког поимања, тако да се све њене настраности преображавају у једну дубљу људску нормалу.

Чаролија *Малої ноћної романа*, неодољива магија његове уметничке речи, проистиче, пре и после свега, из пишчеве моћи да озари један светогорски, нарочито хиландарски монашки раскол као метафору свелудског смисла и значаја, метафору која чудесно просветљује далека и блиска искуства последњих десетак векова балканске ратничке и духовне историје. Реч је, дакако, о монашком расколу између општежитеља и самаца. Општежитељи једу, посте и моле се заједно; за њих је храм у душама сабраће, а за тај и такав храм може се и мора жртвовати свака земна црква и манастир. Самци се називају још и идиоритмици – а ово је име, не заборавимо, изведено од грчке речи која је, у исти мах, и корен за „идиоме” и за „идиоте”, за оно што је најсвежије у језику и оно што је лудо у животу. Самци засебице приправљају своје обеде, они посте у самоћи и шапућу молитве себи у недра. Зар је чудно онда што постављају своју мисао о човеку изван човека, што верују у грађевине, у цркве и манастире, што им ти симболи постају једина стварност и што су спремни да све и сваког жртвују за њих?

У Павићевој иконографији, разлике између ова два монашка реда, ова два облика вере, израстају у два различита осећања живота и света. Тако те разлике постају полазиште у грађењу једног егзистенцијалног симбола, једне слике која говори о супротним и супротстављеним поривима и опредељењима верника и неверника разних векова и времена – вечних припадника једне од двеју темељних фракција унутар неке древне *мајке цркве*. У тој светлости се та мајка црква указује као нека идеолошка авет, која кроз сваки људски живот шапуће исте речи – да човек мора да бира између слободе и смисла, да смисла у себи самом не може наћи, као што не може наћи слободе у другом, а да ипак мора да живи сам или са другима, да верује својој или туђој мисли, да се поузда у своје снаге или ослони на туђу руку. Код Павића, међутим, ово није толико нека интелектуална драма или морална дилема, колико уклето балканско поприште духовне и ратничке историје, у којој општежитељство увек ликује, чак и кад је поражено.

Ова замисао општежитељства рађа се у Павићевој причи заједно с утемељењем Хиландара, с оним хиландарским калуђерима који су јој склони и који су „од првог часа постали и остали нека врста странке Не-

мањића, националне странке у оквиру манастира”. Но превласт општежитеља смењује се с повременом премоћи странаца не само у Хиландару, него и у разним другим историјским и легендарним пределима балканског живота. А то смењивање драматизује се у причи, на широкој историјској позадини, пре свега у оквиру новије повести и савременог живота. У тој повести и животу главни је јунак, или антијунак, Атанасије Свилар, самац-монах у световном амбијенту, даровити београдски архитекта, који никад не успева ниједну своју мисао да проведе у дело, јер ниједан његов велкики план не може да постане ни мала кућа. И то управо зато што је он, као самац, подједнако далеко од новог, партизанског општежитељства поратног Београда, као и од старинског општежитељства свог побожног оца, мајора бивше југословенске војске.

У чамотињи свог старења и сивом дотрајавању своје интелектуалне самоће, Атанасије Свилар одлучује се да крене у Грчку и испита где је и како нестао његов отац у последњем рату. На том ходочашћу, које ће га довести и до неких других, крајњих истина о његовом животу, он дознаје да је његов отац кренуо 1941. године, по ратном плану, у напад на Албанију и да је морао да плати цену оних који побеђују у поразу. Касније, у повлачењу ка Хиландару, стари мајор је застао у неком грчком селу, али пред магијом грчког богослужења није могао да одоли да не запева на српском у једној грчкој црквици. Стога што је у срцу био општежитељ, што је морао да придружи свој изванредни глас гласовима сабраће и верника, он ће у свом бегу оставити траг по коме ће га Немци открити. Али, колика је само разлика између те општежитељске, херојске грешке која озарује пораз, и самобитног интелектуалног скапавања његовог сина у поратном Београду! И како је изванредно сплетена ова прича у којој ће мајор Свилар стићи да се сакрије у Хиландару - али ће бити издан Немцима управо зато што се у то време, на челу манастира налазио један самац, човек који је морао да устукне пред немачком претњом да ће манастир бити срушен, ако не изда официре који се у њему скривају. Да је којим случајем на челу манастира тада био неки општежитељ, један од оних за које светиња није храм него вера у души сабраће, Свилар не би био издан, а и ова примисао – поред Свиларевог појања у црквици – само је озарење једног достојанственог пораза. Пораза који говори да је ипак боље изгубити главу...

Тај потмули одјек једног од највећих стихова наше народне поезије у самом срцу Павићеве приче наговештава и неку дубљу сродност, неку понорничку везу Павићевог приповедања са једном од традиционалних жила куцавица наше литературе. Јер и *Мали ноћни роман* је, заправо, опседнут историјом – сав је он у знаку имагинативног изазова разно-

ликих догађаја и далеких времена, који траже неки заједнички духовни простор у уметности речи. А то значи да је он у традицији онога што је заправо заједничко тако различитим уметничким исказима, као што су они које налазимо у народном усменом песништву, или код Његоша, а у новије време код Андрића и Ћосића. Али, док се у овим знаменитим пределима наше литературе, у којима се историја очовечује у уметности речи, у којима крв тражи макар и неки трагични људски смисао, прича држи на окупу, пре свега, у јединству своје моралне, епске перспективе и логичкој повезаности своје нарације, догле се код Павића јединство приповедања гради заправо на метафоричкој основи, на крајње узбудљивој и проблематичној основи једне песничке слике, на основи свега онога што зрачи из темељног симбола општежитеља и самаца као двају суштинских порива и облика људског духовног жиота. Али, и ово је, дакако, тек полазна тачка оне фантастике која даје основну боју Павићевом приповедању, често у необичном раскораку са његовом синтаксом.

У најсрећнијим тренуцима, ова фантастика се огледа у описима у којима се немогуће представља, па и делује, као нешто сасвим блиско. Такав је рецимо, да пођемо од најприземнијег примера, опис оног типичног модерног „нашијенца”, великог сналажљивца на општинском нивоу, Обрена Опсенице који је још у младости „носио... осмех који му је затварао очи”, да би се касније у животу толико „избиракао”, да се за њега говорило „да уме језиком у устима да замени коштице у вишњама”. Има нечег толико елементарно србијанског у овим сликама – да заборављамо да се осмех не може „носити” нити „затварати очи”, као што се, уосталом, језиком у устима не могу замењивати коштице ни у бресквама, а камоли у вишњама! Али сва обележја карактера су ту. На сличан, невероватан начин, иако у сасвим различитом тоналитету, дат је и расхлађени опис оних страшних тегоба и невоља које су у давна времена натерала испоснике да крену Петровим стопама и дођу на Свету Гору - невоља „пред којима се хлеб заборавља у устима, а по влас у коси оседи кад год се трепне оком”. Зашто је Павић тако убедљив када говори оно што је сасвим немогуће? Да ли стога што поред духовитости очигледно има и духа? Или зато што нас овакви описи затичу неспремне, што бисмо их пре очекивали у *Алиси у земљи чуда* него у тзв. „озбиљној” модерној прози? Но игра маште у *Малом ноћном роману*, као, уосталом и у *Алиси*, почива не толико на интелектуалној конструкцији (које, дакако, има) колико на слободи, на унутрашњој слободи фолклорног уметничког исказа, на паратакси маште коју откривамо и признајемо пре свега у бајкама.

Занимљиво је, међутим, уочити, да у ту исту паратаксу Павић успева да „угура” не само једног савременог србијанског вештака и мајстора

друштвених игара какав је Обрен Опсеница (као да му је сами Бог дао име: опсена, оп, поскочица) него и невоље древних калуђера, па чак и пуко, празноверно и немушто осећање милине и радости живљења, у опису, рецимо, једног од оних лепих дана, за које се каже: „Удари штапом трн и ето цвета!” И зар, најзад, тај исти квалитет маште, као одсјај једног осећања живота и могућности игре с њим, не налазимо и у опису оног Грка, Јоана Сиропулоса, бедника који косу продаје тако да му „осмех плића све више, док се једног дана није насукao на зубе”? А зар и цела прича о том Грку није саткана од исте твари, од елемената бајке и фолклорног шеретлука, колико и од елемената једне интелектуалне параболе и парадокса? Јер тај ће Грк од беде прихватити бугарску веру да би живео и умирао за њу, а да би опет остао Грк. Он ће, наиме, као Јован Сиропулов позвати своју децу у бој против Грка, говорећи им да треба да се лаћају сабљи „за балчак”, ако неће „за оштрице” да их хватају. Но смртно рањен у том боју, он ће на крају ипак тражити грчког попа, објашњавајући својим пренераженим синовима да је „боље да умре један од њихових него од наших”? Где је ту истина а где лаж, и да ли заправо постоји граница међу њима у људском животу?

Необичност израза који нас запањује својом чудесном свежином и уверљивошћу, огледа се и у многим рефлексивним тренуцима Павићеве прозе, нарочито у оним кад се и најобичнији опис магнетише неким широким људским смислом и постаје, безмало, и неко гномско назначење. Таква је, на пример, слика оних мука првих хришћанских испосника за које би „мало сна када би наишло на њих било право спасење од ужаса у којем су били принуђени да живе”. Зар то није у исти мах и поглед на безброј других егзистенцијалних ситуација, готово нека сума најразличитијих тегоба људског живота, слика која не губи ништа од своје ширине и дубине због изразитог андрићевског призвука у ритму и боји? Таква су и она размишљања Атанасија Свилара у којима, као на пример пре његовог поласка за Грчку из родитељског дома, препознајемо неке моделе европске прозе 19. века: „Сва рођења су слична, а свака смрт је другачија.” „Све срећне породице личе једна на другу, свака несрећна породица несрећна је на свој начин” (почетак *Ане Каређине*).

Но, поред ових рефлексивних тренутака, поред игре фантастике и реалистичких назначења историје, поред интелектуалних конструкција и фолклорног наслеђа, поред оне велике и средишње метафоре општежителства и самотњаштва, *Мали ноћни роман* се, у свој својој чудесној разуђености, држи изнутра на окупу захваљујући и оним сликама, које попут неких дискретних лајтмотива непрестано израћају у овом делу. Сваки пут препознатљиве, а увек другачије, те слике управо у свом по-

нављању и варирању, представљају стилско отеловљење оног поимања историје, цикличког у метафоричном смислу, које је заправо окосница целе ове књижевне творевине. Тако се, на пример, на самом почетку ове приче општежитељи виде као монаси „везани за Сунце”, а самци, идиоритмици, као они који су „везани за Воду”. Вода је, овде, можда неко Нарцисово огледало у најширем смислу те речи, али ускоро она постаје и знамење неке идеје која има свој живот и своје умирање. Тако се Атанасије Свилар, нешто мало касније, сећа очевих речи, речи оног мајора, општежитеља старинског типа, да и „бунари, као и живо чељаде, имају свој век”, да „и вода, као човек, може да остари и умре”, а када умре да „треба копати нови бунар”. И готово у том истом тренутку њему се, као самцу и идиоритмику модерног кова, човеку који ни од једне своје замисли не успева да направи грађевину, чини „као да зида на води”, не на „песку”, него баш на води. Тако та вода, која на почетку приче извире као древно митолошко знамење, да би касније изронила као неко фолклорно веровање у старост и младост воде, идеја које покрећу људе – на крају постаје назначење једног новијег облика грађевинских осујећења и самавања архитектонских замисли и планова.

Знатно даље у делу, доливајући воду у вино, један хиландарски монах говори како је потребно да се „долије мало дана у ноћ”, а у тој примисли као да вода опет беласа једном новом светлошћу. То је можда и светлост људске мисли, идеје или уметничког причања, јер одмах затим се помиње и нека стара народна песма о бегу који је наменио своје синове манастиру, уз упозорење да људској мисли и уму, неумитно самотним, као ни песми која је њихов продукт, никад не треба баш до краја веровати:

„Песма ко песма: никад не стоји као вода и попут воде иде од уста до уста. Не треба мислити да она увек гаси исту врсту жеђи и исту ватру.”

Да ли ово, заправо, значи да је и уметност у кобном савезу са нарцисоидним самотњаштвом и идиоритмијом? Болесна израслина на здравом животу - како би рекао Томас Ман?

У сваком случају, мало даље, у причи о проверавању Јоана Сиропулоса, који се побугарио и постао Јован Сиропулов, сазнајемо да је он у новом верском руху стекао иметак захваљујући томе што се својим проверавањем укључио у прилике где су „другачије воде текле”, да би се ускоро те Павићеве воде вратиле свом извору, као симбол и слика „самаца у манастиру” који су „на води били рибари”. Али, када нам се управо чини да је круг затворен, он се поново отвара: поткрај приче, када је Атанасије Свилар већ обавио своје ходочашће, када је дошао




до извора истине о себи и свету, када му је све јасно, када је схватио како је изгубио оца и шта то значи, он остаје загладан у море недалеко од Хиландара – загладан у „ту воду што се смеје”. Тај осмех није само пена таласа; но да ли је он и скидање чаролије са воде и са Свиларовог самотњаштва? Јер Свиларево сазнање је ипак просветљење и излаз из његовог тужног самотњаштва; духовно просветљење идиоритмије могло би бити и њен духовни крај. У сваком случају, ова вода је лајтмотив и чудотворно огледало које нам не говори можда ко је најлепши на свету, али у коме се налазе и сналазе, као у неком ћилиму, разне шаре и разнобојне нити *Малої ноћної романа*. Као да та последња шара, својом живописношћу и ведрином, шара насмејане воде, назначује да би ћилим људске мисли на крају ипак можда могао и да полети.

Захваљујући овој унутрашњој сликовној кохеренцији – историје, лајтмотива и средишње метафоре општежителства – Павићева прича се држи на окупу, и поред тога што њена огромна историјска, животна и стилска разурњеност прети унутрашњом експлозијом и самој форми у којој се она казује. Та експлозија би можда била тек пука и неуверљива претња, да до местимичног пуцања ипак каткад не долази – да фантастика не постаје понекад и конструкција у којој прска ткиво уметничког исказа. Догађа се то, рецимо, кад „ветар једе кишу” – да је макар пије? Или кад „небо” постаје „птично” – да ли је израз за једну тако обичну појаву толико необичан и натегнут, да би се добиле неке звуковне асоцијације? И које? Дешава се то, даље, и кад се описује смрт онога монаха који је „умро не саставивши зубе у зубима једне звери”. Чему овај кићени високопарни ренесансни „јуфјуизам” и његова баланса? Али то су, дакако неминовне мане Павићевих врлина: као што не бисмо, рецимо, могли захтевати од једног Андрића да нигде не буде очигледан, тако ни од једног Павића не можемо очекивати да понегде не буде и настран. Веће је чудо, можда, што у свим елементима своје настраности, своје игре и фантастике, својих интелектуалних и ерудитских конструкција, Павић успева у *Малом ноћном роману* да остане толико традиционално и дубоко нормалан. Да у сасвим новом и неочекиваном руху, у сасвим неочекиваној светлости, дочара и изрази егзистенцијално и метафоричко богатство једне духовне историје, да створи једну готово безазлену причу од потресних и елементарних ситуација Другог светског рата и поратних времена, да је тако снажно протка огромним наслеђем прохујалих времена. Укратко - да ипак остане као уметник општежитељ у кризним духовним временима у којима се толики бусају у прса што су самци. А да су барем и то.



## ЗНАЦИ ПИТАЊА. ПРОЗА МИЛОРАДА ПАВИЋА У СВЕТЛУ ЊЕНЕ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ РЕЦЕПЦИЈЕ

*„Претечом се може сматрати учени Византинца Милорад Павић. Већром узнемирене косе, он стоји на Гардошу. Под руком држи месецослов, и леда даљине и воде. Низ брдо начичкани земунски кровови однекуд додсећају на Лисабон. Жари се ујорно чашка луле, име оној ко одбија димове одавно без њега љуљује. Било да је Београд сунчан а реке љаве, било да је сур, а реке смеђе, он води два леја, трбава хриша на кеј, да се излају на шаласе.”<sup>1</sup>*

 Д половине осамдесетих, предмет пажње генерације која се почетком ових година појављује на књижевној сцени у Србији, постаје стваралаштво Данила Киша и Милорада Павића. Ово интензивно интересовање, наравно, израз је жеље за одређивањем властитог положаја кроз надовезивање на ауторитет познатог *прећече*, покушај стварања властите „историје” или „традиције”, што је типично за сваку нову књижевну генерацију. Истовремено, како се чини, оно постаје кључни моменат афирмације и канонизације оба писца у српској култури. Не може да се оспори чињеница да су из пера младих постмодерниста осамдесетих и деведесетих изашли први адекватни и зрели описи, не само Кишове, Павићеве, него и Албахаријеве прозе седамдесетих.

<sup>1</sup> Пиштало, Владимир, *Стиајуи Београдске мануфактуру снова*, Дело, Београд 1987, 112.

Један од таквих описа, истовремено најважнији за формирање пост-модернистичке свести у Србији, је текст Александра Јеркова *Госпогар прича* из 1984. године, у којем презентација стања у српској књижевности тог периода, служи као полазна тачка карактеристике нове генерације прозаиста<sup>2</sup>. Из паралелизма Кишовог подухвата модернизације српске књижевности и делатности младих, произилази у Јерковљевом опису чињеница да се ова последња може посматрати као наставак стремљења великог писца. Мада се експлицитно истраживач не позива на Киша, у његовим запажањима и опису није тешко приметити ехо лектире *Часа анатомије*. Између аргумената нашла су се два питања позната из Кишове збирке есеја: питање „локалне боје”, дакле домаће књижевне традиције, и страних утицаја и инспирација, од којих је најважнији проблем њених борхесовских извора<sup>3</sup>. Упркос таквом одређивању положаја Кишовог стваралаштва и улоге коју је одиграо у формирању постмодернистичке свести, Александар Јерков изражајно се ограђује од покушаја да се она упише на Кишов рачун:

Нема говора о томе – писао је – да је Киш средином шездесетих година, а за Пекића би се то смело рећи још мање, имао јасну поетичку **самосвест** о тој [постмодернистичкој – С. Н. Б.] промени. Он се – напротив – што најбоље показује где смо тада били у поетичким расправама – трудио да одбрани свој концепт *Форме* и да заштити оно што је модерно<sup>4</sup>.

Постојање ове **модернистичке** свести онемогућава укључивање Кишових дела у оквире српског постмодернизма. Присуство у његовим остварењима репертоара стратегија које користи (такође) постмодернизам, није довољан аргумент да се докаже постмодернистички прелом. Неопходан услов за утврђивање стварне, а не само симболичке улоге

---

2 У опису Александра Јеркова истичу се ове карактеристичне особине „младе прозе” које је ситуирају у опозицији према њеним претходницима: постављање у центар рефлексије онтолошког статуса дела, његова самосвест, фрагментарност, сажетост (минимализам), елитност, проблеми рецепције повезани са другим типом образованог примаоца који у процесу рецепције дела мора да се служи својим знањем. Јерков, Александар, „Господар прича (оглед о младој српској прози)”, *Република*, Загреб 1984, бр. 9, с. 3–41.

3 Овом се темом истраживач опширније бави у редигованој и допуњеној верзији текста из 1984. године, објављене 1992. и у у тексту „Постмодерно доба српске прозе”. Види: Јерков, Александар, „Господар прича (оглед о младој српској прози)”, у: идем, *Нова њекстиуалносћ. Огледи о српској прози њосћмодерној доба*, Унирекс–Просвета–Октоих, Никшић–Београд–Подгорица 1992, 99 и идем, „Постмодерно доба српске прозе”, у: ибидем, 43.

4 Јерков, Александар, „Приговори постмодерном добу”, *Књижевносћ*, 1994, бр. 12, 1286.

Данила Киша у процесу обликовања српског постмодернизма, било би приказате начина функционализације ових стратегија „у сврху стварања **филозофско-егзистенцијалних**, а не само **формално-естетских значења**” (истакла С. Н. Б.)<sup>5</sup>.

Указивање на ова филозофско-егзистенцијална значења је био – како се чини – основни циљ Михајла Пантића, аутора есејистичке монографије *Киш*, издате деведесетих, у којој је, парафразујући Кишово мишљење о улози Борхеса, истраживач поделио српску књижевност на књижевност пре Киша и после њега. По Пантићу, функцију цезуре постмодернистичког прелома поседује не дискусија око *Гробнице*, него сама збирка приповедака која ју је изазвала.

– ... Могло би се рећи – пише Пантић – да се *Гробницом* развејавају све хуманистичке магле које је свет нашег века лицемерно производио само зато да би њима заклонио бестијаријум свога идеолошког бешчашћа. Таквом бешчашћу није могао одолети нико, а немоли појединац у којем је остало нешто моралног налога. Идеологизована историја је припремила а затим прогласила смрт Човека. То сазнање, оглашено у форми фикционалне прозе, а не наводни књижевни спор (у ствари судар креативне и нормативистичке поетике), изазвало је највећи потрес у новијој српској књижевности, са којим је, фактички, почело и њено ново, постмодернистичко раздобље<sup>6</sup>.

Са тврдњом, да је *Гробница* прво српско фикционално дело у којем је представљена теза да је – навешћу још једном Пантићеве речи – „(...) идеологизована историја припремила а затим прогласила смрт Човека” може да се полемише. Дискутабилно је такође питање деструкције левичарске наративе у *Гробници*: у њој Киш извршава деструкцију стаљинизма (**али, не титоизма**), стаљинизма са којим су се у Југославији, различитим средствима (а ипак помоћу стаљинистичких метода), водили обрачуни већ од педесетих годна XX века.

Навешћемо овде запажање Халине Јанашек-Иваничкове да су постмодернистичка деконструкција комунистичке наративе и предосећај њеног распада у Источној Европи предухитрили овај процес на Западу<sup>7</sup>

---

5 На неопходност таквог разликовања указује Мјечислав Домбровски. Истраживач истиче чињеницу употребе интертекстуалности у старим текстовима (нпр. ренесансним или барокним). Њено присуство ипак произилази, по њему, из других мотива, него што је то случај у њеним савременим употребама. Dombrowski, Mječislav, *Postmodernizm: myšl i tekst*, Universitas, Krakov 2000, 14.

6 Пантић, Михајло, *Киш*, Филип Вишњић, Београд, с. 73.

7 „Циљ поређења чувених Лјотарових теза с рефлексijом западнословенских аутора је доказивање да опште идеје формулисане на Западу тек крајем 1979.

(на ту чињеницу скреће пажњу и сам Киш<sup>8</sup>). Ако ћемо, дакле, елементе критике велике комунистичке нарације третирати као један од показатеља „постмодернистичног” карактера *Гробнице*, указујући на чињеницу да се његово стваралаштво може боље описати са позиције тзв. зрелог постмодернизма (у знаку неопрагматизма Ричарда Рортија – ангажованог политички, који не прекида везе са идејом репрезентације), још увек је тешко уочити везе између Кишовог стваралаштва и младе српске прозе, чији су аутори избегавали ангажован став.

Ово опширно излагање посвећено Данилу Кишу овде се појавило намерно у сврси скретања пажње на чињеницу омаловажавања, насталих још пре датума објављивања *Гробнице*, томова поезије и прозе другог важног српског аутора. Седамдесете године XX века стварно могу да означавају почетак српског постмодернизма, мада не због присуства у Кишовим делима стратегија којима се служи постмодернизам, већ због стваралаштва Милорада Павића који у то време издаје своје прве збирке приповедака: 1973. *Гвоздена завеса*, 1976. *Коњи свеиоја Марка*, 1979. године *Руски хрић*. Ова чињеница је битна утолико што захваљујући њој померање граница српског постмодернизма на ранији период, дакле на седамдесете, није сасвим немогуће (Х. Јанашек–Иваничкова укљу-

---

године много раније опседају писце држава Средње Европе и налазе свој одјек у интуицијама, осећањима, мислима и сликама садржаним у књижевним делима. Ово својеврсно претицање произилази из једноставног разлога. За разлику од западне левице, нарочито француске, која је много година било бескритично загледана у комунистичку доктрину и није из аутопсије познавала живот у тоталитарном систему, они директно искушавају праксу реалног социјализма и комунизма.” Прелудиј критике велике нарације, према Иваничковој, била је књига Чеслава Милоша *Zarobljeni um* из 1953. године. Janašek-Ivaničková, Halina, *Nowa twarz postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Varšava 2002, 189.

- 8 Види фрагмент Кишовог исказа у којем писац говори о својем искуству са западном интелигенцијом: „(...) А ја тврдим да је свеопшта историја бешчасћа двадесети век са својим логорима, и то у првом реду совјетским. Јер бешчасће је кад се у име једне идеје једног бољег света, за коју су гинуле генерације људи, кад у име једне такве хуманистичке идеје ствараш логоре и прикриваш његово постојање, и уништаваш не само људе него и људскије најинтимније снове у тај бољи свет. Свеопшта историја бешчасћа може се свести, дакле, на судбину свих оних несрећних идеалиста који су из Европе кренули у «Трећи Рим», у Москву, и који су бешчасно и безочно увучени у замку у којој ће кварити и умрети као двоструко рањене звери. На конвергенцији тих двеју тачака – мог искуства са западном интелигенцијом, која је безрезервно подржавала то бешчасће историје, и тог Борхесовог у пуној мери неадекватног наслова – родила се замисао књиге *Гробница за Бориса Давидовича*.” Киш, Данило, „Тражим место под сунцем за сумњу” у: идем, *Горки шалој искуства*, приредила: Миочиновић, Мирјана, БИГЗ, Београд 1991, 116-117.

чује *Хазарски речник* у „рани талас постмодернизма”<sup>9</sup>). Овај почетни период постојања српског постмодернизма сасвим успешно описује не само аналогија између Кишовог и Борхесовог стваралаштва, него и паралелизми између дела аргентинског писца и Павићеве прозе (мада је несумњиво да је Борхесово дело популарисано у Србији захваљујући Кишу<sup>10</sup>). Можда је заједничка тачка између Киша и младих био аутсајдерски положај Киша; јер Павић, мада је његова проза све до успеха *Хазарског речника* скоро непримећивана, ипак ужива углед универзитетског професора.

Могло би да се каже да се у српској прози ради о појави коју је у пољској књижевности препознала Ана Насиловска. Без обзира на чињеницу раног регистровања постмодернистичке свести (крај седамдесетих), како сматра, популарност класика (у случају Пољске) англосаксонског модернизма је ограничила, или барем пореметила деловање постмодернизма<sup>11</sup>. У првим Павићевим приповеткама, непримећиваним од критике (и читалачке публике) у периоду кад је тријумфовала *стварносна проза*, употребљене су све стратегије (које можемо да именујемо као „борхесовску фантастику”), присутне у *Хазарском речнику*: употреба историјског документа, митска структура времена, магија и ониризам, интертекстуалност, чак и гротеска; а ипак ране Павићеве књиге нису постигле успех овог романа, мада су, вероватно, већ тада могле одиграти сличну улогу. Њу Александар Јерков описује на следећи начин:

„Након светског успеха Павићевог *Хазарског речника* углавном су престале дуго вештачки одржаване дилеме о поетици Данила Киша и напокон је постало јасно каква су поетичка опредељења генерације прозаиста која је у српску књижевност ушла око 1980. године – истраживање постмодерних стратегија приповедања заузело је доминантан положај у савременој српској књижевности”<sup>12</sup>.

У овом почетном периоду кристалисања правца (на почетку седамдесетих), антимијетички карактер фантастике био је тај елемент бор-

---

9 Janašek-Ivaničková, Halina, op. cit., 41.

10 Борхесовој популаризацији у Југославији је придонело стваралаштво Данила Киша. 1963. године су објављене *Машијарије* (Х. Л. Борхес, *Машијарије*, превоо: Б. Марковић, Београд 1963) предговор Миодрага Павловића. Седамдесетих, између осталих: том Х. Л. Борхес, *Пјесме и друга исцраживања*, превоо М. Грлић, Загреб 1976; ново издање *Машијарија* (Х. Л. Борхес, *Машијарије: иривоешке*, превоо: Б. Марковић, Београд 1978), *Крајке ириче* (Х. Л. Борхес, *Крајке ириче*, превоо: К. Видаковић-Петров, Београд 1979).

11 Nasilovska, Ana, „Lem i rozmyty postmodernizm w Polsce”, *Odra* 2008, br. 10, 43-48.

12 А. Јерков, „Предговор”, у: *Нова шекспиралност...*, оп. цит., 7.

хесовске прозе који је омогућио њено укључивање у постмодернизам. Ту чињеницу истиче Јулијан Корнхаусер, који заступа мишљење о неопходности одвајања и посебног третирања појаве фантастичне прозе<sup>13</sup>, указујући на занемаривање ове уметничке формације кроз давање примата генерацијским категоријама или кроз њено третирање као прве фазе постмодернизма<sup>14</sup>.

Истовремено, како се чини, управо елементи борхесовске фантастике присутне и у Павићевом делу показали су се – парадоксално – мање пожељни из перспективе развоја српског постмодернизма. Без обзира на чињеницу што се Борхесово дело најчешће ситуира у оквиру фантастике, у његовом стваралаштву можемо указати на само неколико дела која испуњавају критеријуме ригорозно схватане фантастике. Њене специфичности заснивају се на програмској антиреференцијалности, која

---

13 Пољски истраживач служи се у својем чланку термином „хармсовци”, који у Србији није ушао у употребу. Упореди: Kornhauser, Julijan, „Zagadnienie wpływu (recensja literatury obcej w Jugosławii)”, у: идем, *Świadomość regionalna i mit odrębności (o stereotypach w literaturze serbskiej i chorwackiej)*, Krakov 2001, 90–101. Аналогна појава у хрватској књижевности била је именована као „млада проза” (овај назив је користио Велимир Висковић), мада се често појављивали и други називи, које користи Корнхаусер: „фантастичари” и „борхесовци” (овај други термин је увео Бранимир Донат 1972. године). Види: Павичић, Јурица, *Хрватски фантасијичари. Једна књижевна генерација*, Завод за знаност о књижевности Филозофскога факултета Свеучилишта у Загребу, Загреб 2000, 12-13. Ипак, проза фантастичара у Хрватској седамдесетих и српска „млада проза” су различите појаве. Док осамдесетих у Србији она поседује постмодернистички карактер, тзв. њена фантастичност се заснива на онтолошкој доминанти (McHale, Brian, *Postmodern Fiction*, Routledge, London–New York, 1987, 3-12), проза хрватских „младих” писаца у половини осамдесетих окреће се према епистемолошкој доминанти. „(...) Фантастиком фантасијичара – пише Јурица Павичић – доминирају питања интерпретације дата, примарна свијета и човјекова положаја у њему. То својство младе прозе бит ће један од разлога зашто се између њихових фикционалних текстова (бар неких) и традиције миметички, стварносно, друштвено усмјерене прозе не смије постављати непремостиви зид. «Реалисте» фантасијичари подразумијевају као свој фон, инкорпорирају, реконтекстуализују и мијењају користећи често њихово оруђе.” Ибидем, 44. Тек осамдесетих хрватска проза поприми метатекстуалан и аутоматски карактер. Ибидем, 44 и 70. Зато, без обзира на чињеницу да су појаве српске и хрватске „младе прозе” настале у једној држави, другачије је време њиховог настанка, карактер и развој, неопходно је, како се чини, њихово одвајање. Док је хрватска проза седамдесетих поседовала облик ониричне фантастике (модел борхесовске фантастике, упркос називу, је био најмање фрекфентиван), српска „млада проза” имала је изражајан карактер „књижевности исцрпљивања”.

14 Kornhauser, Julijan, *Polscy „oniryści”, chorwaccy „borgesowcy”, serbscy „charm-sowcy” – fantastyczny wariant postmodernizmu*, Z polskich studiów slawistycznych, seria X, Varšava 2003, 126.



укида границе између фикционалности и фантастичног. Фантастика код Борхеса – супротно њеном класичном схватању, према којем је њен основни циљ изазивање језе, пренеражења или обичног страха – мотивисана је филозофским претпоставкама и примарном за аргентинског писца категоријом „зачуђености према постојању”. Из таквог начина посматрања света произилазе Борхесова убеђења. Категорије као што су: време, простор, идентитет третирани су као производи људског ума, и не одговарају стварности, која је неуређена, хаотична и измиче сазнајним покушајима. Борхесове приповетке могу да се сведу на тезу о условности свих ствари, стварности у покрету, у којој ништа није трајно и непроменљиво, а карактеристичне за фантастичну књижевност стратегије, свде се на четири: текст у тексту, преплитање стварности и сна, путовања у времену и мотив двојника<sup>15</sup>.

Павићевска фантастика се надовезивала на борхесовску метафизику и историју – али не у значењу које је том термину придао Киш. Она се, дакле, није ослањала на конкретно *saga* и *ovge*, на историјско-идеолошки контекст, него на интересовање за прошлост или традицију; она се, такође, на другачији начин реализовала у тексту. Кишову прозу, ослоњену, пре свега, на елемент конструкције, одликује интелектуални стил: иронија, логика, прецизни систем промишљено изабраних елемената, који доприносе томе да се, упркос лиризацији и поетизацији, у њој запажа присуство рационалног. Фантастичност у Павићевој прози (која се реализује истовремено на конструкцијском, као и на језичком нивоу) заснива се управо на супротном: на разбијању здраворазумских и логичких правила, нагомилавању парадокса, конфронтацији противставних феномена, хиперболизацији, метонимизацији и синегдохизацији језика – речју: у опросторивању (отварању) дискурса помоћу средстава, чија је главна одлика промена/замена значења.

У светлу критичких радова из краја осамдесетих види се да трагови препознавања постмодернизма нису првенствено тражени у баш овим фантастичним елементима. Помоћу читања Павићевог стваралаштва кроз призму категорије *александријској синдрома* који је Михајло Пантић препознао у елементима борхесовске фантастике, може се стећи утисак да је за критичара *Хазарски речник* дело више модернистичког, него постмодернистичког карактера<sup>16</sup>. Пантић примећује неке додирне

---

15 Pindel, Tomasz, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Universitas, Kraków 2004, 160-168.

16 Мада Пантић пише да се надовезује на јунговско значење појма *могеран*, језик описа Павићевих дела је, у суштини модернистички: „Многолики писац *Хазарској речника*, – пише Пантић – оваплоћен је у тексту кроз разна времена и на различитим нивоима, опседнут управо тим *александријским, борхесовским*

тачке (између осталог: улога документа и интересовање за историју) са делима Данила Киша, Борислава Пекића, Мирка Ковача и Боре Ћосића, генерацијски ближих Павићу, са друге стране истиче чињеницу да Павићев језик испољава сличности са делима књижевника најмлађе генерације, „(...) која је од њега [Павића – С. Н. Б], – како пише – посебно у пољу парадокса, параболе и «алогичне досетке» имала шта научити”<sup>17</sup>, али, ипак класификује стваралаштво аутора *Хазарској речника* као посебан феномен у оквиру српске књижености:

За разлику од неких фантастичких подухвата у савременој српској књижевности, код Павића је успостављена равнотежа, паралелизам начина приповедања и предмета приповедања<sup>18</sup>.

У исто време Александар Јерков пишући о прози Павића, такође раној, њен пионирски карактер није повезивао са фантастичним аспектом, већ је истицао чињеницу грађења нових односа у оквиру текста и на линији: аутор – јунак – читалац. Оне су се, по критичару, испољавале, кроз експонирање улоге читаоца, његово активно укључивање у фиктивни свет, кроз проблематизацију генолошких критеријума, процеса рецепције дела, концепцију непоновљивости сваког његовог читања и интертекстуализацију. Развијајући ове проблеме, Јерков је указао на присуство нове поетике читања, на којој је писац саградио *нову шекспиралност*<sup>19</sup>.

Приказујући почетке српског постмодернизма у контексту борхесовских инспирација није могуће заобићи појављивање Давида Албахарија на књижевној сцени седамдесетих. Поређење његовог стваралаштва са

---

*синдромом*. Писање је реконструкција света на основу литературе и литерарне фикције, нека врста имитације *божије књије*, успостављање «државе сна», склапање тела првог човека, напор да се кроз литературу поново сагледа ужасна «дубина времена», изнова досегне митско-архетипско време и простор, прапочетак. Писање је непрестано сећање, повратак на праобразац и историјским противречностима неупрљану зору света. (...) Писац XX века крај и почетак свог заната види у непрестаном конструисању фонда Александријске библиотеке (за којом би, да је неким случајем сачуван, историја кренула у другом правцу) одређен клетвом њеног пожара. Свеколико потоње писање, осим оног које и даље по миметичким узусима верно служи «блиским искуствима», јесте трагање по пепелу папируса, покушај да се на основу остатака нагореле хартије оствари повратак Великом Сну.” Види: Пантић, Михајло, „Александријски синдром”, у: *идем, Александријски синдром. Есеји и кријшике из савремене српске и хрвајске прозе*, Просвета, Београд 1987, 69.

17 Ибидем, 70.

18 Ибидем, 73.

19 А. Јерков: „Нова текстуалност”, у: *идем, Нова шекспиралност...*, оп. цит., с. 163-220.



делима Милорада Павића, много старијег, али који је дебитовао скоро у исто време, доприноси издвајању два извора постмодернизма у Србији. Први је потицао из борхесовске метафизике и интересовања за прошлост и историју – не у значењу које је том термину дао Киш, дакле не из конкретног *saga* и *ovge*, из укорењености у историјско-идеолошки контекст, већ из интересовања за традицију (што се црпи из књижевне баштине старе српске књижевности), које је било укорењено у семиолошку мисао Умберта Ека<sup>20</sup>. Други извор инспирације била је за српске постмодернисте „нова америчка проза”. Бежећи од метафизике, постмодернисти су том другом извору придодавали изражајно полемички став према метафизичко-историјској димензији Борхесовог стваралаштва, мада су се ипак надовезивали на њега у оној мери у којој је то чинио други универзитетски професор – Џон Барт у својем чувеном есеју, изражавајући убеђење да књижевност настаје из књижевности.

Упркос чињеници да су се млади српски прозаисти, после успеха *Хазарској речника*, позивали на Павића, и упркос томе што је он постао њихов духовни патрон, из перспективе развоја постмодернистичке свести, концепција пофантистачњавања књижевности ипак је била недовољна за младе српске прозаисте. Слично као концепција „исцрпљивања”, која се – мада је означавала важно за постмодернисте напуштање *миметизма*, мада је њих ситуирала у опозицији према представницима *стиварносне њрозе* – сама убрзо исцрпела. На разлике између две концепције напуштања миметизма обраћао је пажњу Александар Јерков, истичући смисао борхесовске стратегије дедукције, фондиране на наративности, засноване на узрочно-последичном редоследу (фабуларизацији) и разбијању ове стратегије:

Албахари не прихвата борхесовске дедукције, његови текстови су више фрагменти који говоре одсуством веза између појединих делова, него утврђивањем логике приповедања. Ослобађање форме је, међутим, плод приповедачке самосвести која, у исти мах, у поетичким исказима нуди замену за дедуктивну извесност документа<sup>21</sup>.

20 Приповетке Милорада Павића биле су седамдесетих година изузетна и необична појава. *Отворено дело* из 1962. године Умберта Ека било је објављено у Југославији 1966. године (у Сарајеву), а *Нејирисујина сјрукјура* из 1968. године у збирци текстова *Кулјура, информација, комуникација* издатај у Београду 1973. Умберто Еко, као и Милорад Павић су универзитетски професори који у својим делима користе властита научна искуства и интересовања, што провоцира питања повезана са инспирацијама и утицајима. Треба истаћи да су приповетке српског писца, у којима се одражава научна страст и дубоко ауторово знање, настале дуго пре објављивања првог Ековог романа *Име ружје* (1980).

21 А. Јерков: „Постмодерно доба српске прозе”, у: *идем, Нова ѡексјуалносј...*, оп. цит., 45-46.

„Премореност” конвенције коју је приметио српски истраживач пишући крајем осамдесетих о томе да су елементи борхесовске поетике, за коју се тако драматично борио Данило Киш, неколико година касније постали опште место у прози младих, запазио је, такође, пољски истраживач, Јулијан Корнхаузер. У тексту *Киш и Павић – из проблематике њасіішша* обратио је пажњу на пионирски карактер *Хазарској речника*, чији је светски успех отворио пут постмодернизму у Србији. Сматрајући да је роман полемика са моделом фантастике „борхесовског типа”, коју је Киш представио у *Гробници за Бориса Давидовича* и у *Енциклопедији мртвих* – мање успелој (по његовом мишљењу), претежно због снажног уплива борхесовске поетике.

(...) Намерно, дакле – пише пољски истраживач – Павић свргава конвенцију фантастике са високог пиједестала књижевних финеса и скривених полемика са делима – споменицима (Кишом) у просторе игре, банала и гротеске. Хазарски речник није само преокретна тачка у историји српске и хрватске фантастике борхесовског типа. Одређује, такође, другу упоредну скалу, која омогућава посматрање Кишових остварења у њиховој стварној димензији. Енциклопедија мртвих (семантички значајна сличност наслова: енциклопедија – речник) је израз декаденције. Игра коју је предложио Киш, удаљена од тзв. породичног циклуса (насталог, како треба судити, из неурозе страха), тј. повезаног са Војводином, митом о Оцу и проблемом јеврејства, не доприноси ништа ново нашем знању о борхесовској конвенцији. Кишов језик се укочио, осиромашила нарација, тежишна тачка се померила на композицију. Енциклопедија мртвих која је донекле требала да буде наставак Гробнице (барем у стилском слоју), ипак се показала као не баш оригинално дело (такође, у односу на два прва књижевна Кишова покушаја: Мансарду и Псалам 44, која су се одликовала младалачком, често инфантилном тривијализацијом љубавне конвенције).

Павић је направио необичан подвиг: намерно је тривијализовао конвенцију коју је изабрао да би сигнализирао крај могућности фантастичне књижевности. Тиме се укључио у дискусију о Кишовом стваралаштву (који је овде знак одређеног пищевог става). Употребљено је хазарски мотив да се одржи у Кишовој јеврејској теми. Да ли је написао свог Анти-Киша? Више нам је, као истанчан познавалац барока, предочио релативизам рецепције, недостатак критичке дистанце и кризу конвенције – која важи као спасоносна по развој српске и хрватске књижевности последњих година<sup>22</sup>.

---

22 J. Kornhauser, „Kiš i Pavić – z poetyki pastiszu”, u: idem, *Świadomość regionalna i mit odrębności*, Wydawnictwo «scriptum», Kraków 2001, s. 202.

Тешко је оспорити оригиналност тезе Јулијана Корнхаузера и аналитичну проницљивост њеног аутора уочљиву нарочито у фрагментима у којима описује ове особине *Хазарског речника* које треба да буду полемички „одговор” Павића на *Енциклопедију мртвих*. И мада датуми објављивања *Енциклопедије* – 1983. година, *Хазарски речник* – 1984. година привидно говоре у корист ове хипотезе, она мора да се верификује због чињенице да појављивање Павићевог дела 1984. није истоветно са датумом постанка романа. Он је био довршен још пре настанка *Енциклопедије*. Међутим, Јулијан Корнхаузер сам истиче хипотетички карактер своје тезе, тврдећи да све представљене у *Хазарском речнику* „(...) бајославне историје (...) могу представљати пародију или пастиш одређене конвенције.” (подвукла С. Н. Б.)<sup>23</sup> Остаје такође несумњива чињеница да – независно од времена њиховог настанка и књижевноисторијске позадине – неки елементи оба дела, зависно или независно од воље њихових аутора, улазе у систем интеракција, водећи интертекстуалан „дијалог”. Треба такође истаћи да је мишљење Корнхаузера о анти-Кишовом карактеру *Хазарског речника* сасвим опречно оцени Јеркова, наведеној на почетку овог текста. Српски истраживач, као што знамо, сматра да је успех Павићевог дела завршетак Кишове борбе за *нову ѿоетшкуну*.

Ово Корнхаузерово поређење је интересантно из другог разлога: оно предочава како се разликују „*фантасијичари*”<sup>24</sup>: Киш и Павић, писци који су претече српског постмодернизма. Док први, остајући у оквиру *мимезиса*, пофантистичава га указујући на две димензије постојања човека: рационализам и ирационализам, и у том кључу чита стварност, други ствара нов, фантастичан свет, који прекорачује границе *мимезиса*; док се први ограђује од борхесовске метафизике, други баш од ње прави полазну тачку; док један шаље читаоца у контекст ванкњижевне стварности, други свој „текстуални свет” ствара у оквиру библиотеке и књижевности”.

Сумњу изазива такође третирање *Хазарског речника* као пастиша фантастичне конвенције, у контексту чињенице да се Милорад Павић доследно служи њоме у својим наредним, такође, последњим делима. Можда би се генолошка неодређеност одредница романа-лексикона у којој је пољски истраживач видео намерно растезање „*ad absurdum*” неких приповедака из *Енциклопедије мртвих* или тривијализацију језика, могла једноставно посматрати као надовезивање на структуру и карак-

23 Ибидем, 199-200.

24 Овај термин користи Сава Дамјанов, акцентујући на тај начин своју властиту перспективу посматрања српске прозе. Види: С. Дамјанов, *Постмодерна српска фантасијика. Хрестоматија и приче*, Дневник – новине и часописи, Нови Сад 2002, 65.

тер *Рјечника* и народне језичке матрице Вука Караџића о којој је писао Јован Делић<sup>25</sup> или фантастике баш такве, народне провенијенције?

Присуство у Павићевим делима црта које се надовезују на високу као и народну традицију, чини се важно за праћење развоја (али и корена) српског постмодернизма. На основу њиховог присуства може се поставити хипотеза да је седамдесетих, у периоду пуног тријумфа *стиварносне прозе*, фантастику у Павићевој варијанти било теже прихватити (од стране критике), него тада још увек повезиване са *стиварносном прозом* (мада неправедно) подухвате Давида Албахарија.

Опет за самог Албахарија, можда је важније било ограђивање од традиције, чија је наследница фантастика и смештање на подручје неоавангардних покрета? Можда се, о чему сведочи чињеница незапажања раних Павићевих приповетки, његова фантастика није лако уписивала у атмосферу седамдесетих, које су, са једне стране, биле јако обележене поетиком *мимејизма* (традиције), а са друге стране, поново откривале књижевни експеримент бежећи од ње?

И мада је велика улога коју је у историји српске књижевности одиграо не само *Хазарски речник*, већ и ранија Павићева дела, неспорна и несумњива чињеница, ова најновија, управо, постмодернистичка рецепција његовог стваралаштва, још увек изненађује. Како објаснити чињеницу да у једном популаризаторском подухвату Светислава Јованова који се надовезује на наслов Павићевог романа, не само што се не појављује ни посебна одредница посвећена Милораду Павићу, нити чак *Хазарском речнику*, мада су се у њему нашли Данило Киш и Борислав Пекић?<sup>26</sup>

---

25 Делић, Јован, *Хазарска проза. Тумачење прозе Милорада Павића*, Просвета, Београд 1991, 60-61.

26 Јованов, Светислав, *Речник постмодерне. Са ујуживима за разознале читаоце*, Геопетика, Београд 1999.

У ПОТРАЗИ ЗА „ДРУГИМ ТЕЛОМ”  
РОМАНА: *ДРУГО ТЕЛО* М. ПАВИЋА –  
ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ АРХЕОЛОГИЈЕ И  
ЕРГОДИЧКИХ СТРАТЕГИЈА

Последњи велики роман Милорада Павића *Друго тело: њобожњи роман* (2006) може се сматрати примером динамике најпопуларнијег прозног жанра који и данас остаје поље најзанимљивих експеримената. Класик постмодернизма коме је светску славу донео „роман-лексикон у 100.000 речи”, након вишегодишњих продуктивних експеримената са жанровским модификацијама (роман у облику укрштених речи, роман-клепсидра, приручник за гатање, астролошки водич за неупућене) враћа се жанровској дефиницији у којој реч роман није део хибридне жанровске замисли. Као и у претходним делима, М. Павић користи текстуално поље за развој ауторских наративних стратегија, како на плану семантизације форме, тако и на плану развоја стратегија интерактивне хипертекстуалности. Овај пут ради се о концепцији ергодичког дела, што представља још једно сведочанство пишевог новаторског односа према жанру и могућностима његове реактуализације, а такође и пример даљег развоја Павићевих стратегија креативног читања.

Индикативну карактеристику ергодичке књижевности представља начин на који функционише текст. У њега морају бити уграђена иманентна правила његовог читања: дело усмерава читаоца на потрагу за путевима обликовања или преобликовања постојећег текста. Та су правила понекад експлицитна: у роману-укрштеним речима *Предео сликан*

чајем, постоје шеме „водоравног” и „усправног” читања. Такви „путокази” понекад наступају као елеменат стратегије „дуплог кодирања”, када писац указује на најједноставнији начин читања, остављајући неартикулисане другачије могућности структурирања текста, које су иманентно присутне у њему (види, нпр. – *Дамаскин: њрича за комјјуишер и шесјар*). У књизи *Друјо шело: њбобожни роман*, писац спаја, за ергодику књижевност карактеристичну стратегију интерактивне хипертекстуалности, са избором традиционалног жанра. Примена ове стратегије у тексту класичне организације<sup>1</sup> представља дуплу иновацију и заслужује посебно истраживање, јер мења представу о употреби ергодичких поступака само у књижевним делима нелинеарног, експерименталног облика. Остајући веран својој поетици, Милорад Павић је успео да је прилагоди захтевима пост-постмодернистичке епохе, спојивши модел класичног (мада наративно полицентричног) романа, са елементима стратегије хипертекстуалности и других наративних стратегија, карактеристичних за књижевност постмодернизма.

*Друјо шело* Милорада Павића, као и његов *Хазарски речник*, има три наративна центра, три сужејне линије које се развијају у оквиру задате фабуле и представљају варијације једне теме - потраге за одговором на питање постојања „другог тела” и могућности његовог стицања. За разлику од романа-лексикона у *100.000 речи*, читалац нема широке могућности избора начина читања дела што је проузроковано већ спомињаним линеарним карактеристикама приче. Уместо тога, нуде му се могућности коауторског стварања романа које читалац може да искористи у случају ако пронађе рецептивне кључеве који су иманентно присутни у тексту. Уочљиво је одсуство метатекстуалних коментара-упутстава за читање, карактеристичних за претходна хипертекстуална Павићева дела. Као и у другим романима славног романописца, читалац може да изабере традиционално „водоравно” читање - од почетка до краја, или пак „усправно” које предвиђа избор и ергодички рад - рецептивну ре-„изградњу” дела. Веран властитој традицији амбивалентности и варијативности, Павић је уградио у *Друјо шело* два могућа пута креативне интерпретације која су везана за два принципа наративне обликовања романа.

*Први* од њих је експлицитан и везан за број „три”. У „побожном роману” писац се обраћа Библији и симболици Светог тројства, зато је наглашена улога тог броја сасвим очекивана. Радња се одвија у три културно-симболичка центра (Венеција, Сентандреја, Београд), у три

---

<sup>1</sup> Две од три приче романа имају линеарни ток („Други део” и „Четврти део”), док су централна прича („Први”, „Трећи” и „Пети део”) и роман у целини обликовани прстенасто.

периода који су за Павића од посебне важности (просвећеност, барок, почетак XXI века). У улози протагониста наступају писци Захарија Орфелин (1726–1784) и Гаврил Стефановић Венцловић (око 1680–1749?), а као наратор и трећи протагонист појављује се београдски књижевник, аутор *Унутрашње сйране вейра*, у којем препознајемо једну од маски аутора – Милорада Павића као књижевног јунака. Ушавши у фикционално дело, класици српске књижевности постају књижевни ликови и понашају се према правилима жанра. Свако од њих постаје део љубавног „троугла” и власник трију компонената неопходних за врачање које води ка тајни „другог тела”. То су: прстен који мења боју у зависности од психофизичког стања оног који га носи, вода из Богородичиног извора у Ефесу и једна од три тајанствене мантре. Присуство чаробних компонената, ипак, показује се недовољним: за врачање (слути пажљиви читалац) неопходан је четврти, најважнији елеменат - сам човек, она четврта, имагинарна линија хебрејског слова *Ш* које наратор сматра библијским путоказом ка тајни *груіо ішела* Христовог.

Сваки од материјалних састојака магичног процеса добија амбивалентан третман: прстен се може наручити у Немачкој (уосталом, „биоринг” који показује биоенергетско стање човека, може да се купи у више земаља); *Боіородичине сузе* третирају се и као вода из извора у Ефесу, и као астрономска појава; тајанствена писмена, у ствари су здесна налево прочитан одломак из Дантеове *Божансйвене комедије*. Павић се поново обраћа топосу „смрти аутора”, тематизујући га у роману: вест о смрти наратора отвара причу о потрази за тајном „другог тела”. Овај проблем представљен је на три плана: као религијско-теолошки (*груіо ішело* Исуса после Васкрсења), мистички (могућност преображаја и оностраног живота) и књижевни (књиге као *груіо ішело* писца).

На првом нивоу читања, ово је роман у којем је потрага за одговором на метафизичко питање везана за љубавне авантуре и убиства, тајанствене предмете и аутобиографска размишљања. Од читалаца се не тражи дубље познавање било које сфере филозофског, историјског или филолошког знања. Све што треба да зна како би могао пратити фабулу, читалац ће добити у самом делу. Ако је постмодернистички писац краја XX века рачунао, пре свега, на „александријског” читаоца, Павић, свестан пост-постмодернистичке ситуације, уводи у свој роман биографску белешку о Захарији Орфелину, а одломцима из дела Гаврила Стефановића Венцловића придружује коментар о чијем се тексту ради. Игра са заинтересованим читаоцем одвија се на пољу повезивања тријада приче у логичку целину и потраге за одговором на питање о постојању „другог тела”. Међутим, веран принципу „дуплог кодирања”, аутор романа



уграђује у њега још један начин читања: тај начин моћи ће да пронађе читалац упознат са Павићевим формалним експериментима и њиховим ергодицимским смерницама.

Принцип обликовања романа на први поглед се разликује од традиционалних Павићевих поигравања формом, али у суштини представља развој линије високе семантизације форме отпочете *Хазарским речником*. Први роман М. Павића био је роман о стварању „новог Адама” – Хазарског речника, обележеног одређеним антропоморфним карактеристикама (његови примерци разликовали су се према полу). У дискусијама приповедача и његове супруге о другом телу Христа „читају се” дискусије о самом роману као „другом телу” аутора. Мада оно не одговара спољашњим карактеристикама *првој*, природног (као што класични облик овог дела не подсећа на формално иновативне претходне романа Павића), паралеле међу њима постоје. Роман *Друјо шело* може да се третира и као „друго тело” његовог наратора-писца које наставља да живи независно од њега, и као „*друјо* тело” (његовог *првој*) романа.

*Хазарски речник* је замишљен као постмодернистички роман о Стварању, *Друјо шело* – као пост-постмодернистички роман о Васкрсењу. У центру постмодернистичког књижевног света стоји *Књија*, зато је аутор-демијург стварао од фрагмената *Речник*. У епоху пост-постмодернизма у жижи интересовања писаца налази се реалност, и Павић не посеже за метафором *Друје Књије* – амблемом секундарне природе постмодернистичке литерарне уметности, већ за метафором Другог Тела. Али, при томе се не мења иронизација ауторског дискурса и не даје се једнозначан одговор на велика метафизичка питања.

Мења се стратегија аутоцитатности – наратор подсећа данашњег читаоца на мотиве из *Хазарског речника*, који функционишу у роману на нови начин. На пример, *Ку* (овом специфичном воћу у првом Павићевом роману посвећена је посебна одредница) јавља се као једина хазарска реч која је преостала као залог тога да према њој поново може да се створи и сам плод: „Хазари верују да је та реч једино што је шејтан оставио да преживи од њиховог језика. Једино ту реч је шејтан као заметка оставио у сећању једне хазарске принцезе. То значи да је Он оставио могућност да се од небића опет може створити биће. (...) Библија каже реч *йосйаге месо*, а Хазари кажу: *месо йосйаге реч* од које се може опет родити месо”<sup>2</sup>. Према овој логици, реч поново може да добије (друго) тело – и нимало случајно, писац се позива на кључни библијски цитат из свог првог романа. *Друјо шело* може да се чита као пост-постмодер-

2 Павић, Милорад: *Друјо шело: йобожни роман* (ново, допуњено издање), Београд, Evro-Giunti, 2008, с. 208



нистичка интерпретација тема, мотива, наративних техника *Хазарскої речника*. На нивоу структуре то је, пре свега, постојање трију приповедних целина и наслањање се на Библију као на прототекст. Тема стварања Адама од речи, који је савршенији од Адама од глине, (*Хазарски речник*) огледа се у новом роману у тумачењу постојања Глинене армије кинеског цара. Они су глинена књига, порука Богу који је од глине створио Адама. „... Владар није био наиван и знао је да је књига пропадљива ствар. И није му ни на крај памети падало да наручи од своји, пописивача да овај бескрајни инвентар повере речи и хартији, нечем што има ехо и пепео”<sup>3</sup>. Са оваквим тумачењем се не слаже Кинескиња (можда Хазарка) која у глиненим војницима види Ку у потрази за својим другим телом. Иронизација „велике нарације” огледа се у објашњењу како је могла да ослушне разговор Лизе Свифт са њеном колегиницом: конобарица га је „прочитала” из облачића паре, као у стрипу, у којем речи и мисли „лебде” изнад глава јунака.

Глинене армија – како је третира нараторова супруга – то је покушај владара да понови свет у метафоричном материјалу, својеврсна миметичка књижевност која покушава приказати („пресликати”) свет. „Сахрањују” је у земљу где она постаје глинене књига, упућена Творцу. Међутим, у роману Павића ова епистола не стиже до примаоца – ископавају је археолози. Својеврсна глинене библиотека као енциклопедија мртвог царства наставља тему *Хазарскої речника*, у којем је стварање од глине - први корак, након којег долази ред на стварање Адама – Речника Хазара. Његови су интегрални делови – Адам од снова (Зелена књига), Адам од светих књига-пратекстова (Жута), Адам од историјских извора (Црвена). „Садашњи аутор” *реконструуше* уништени Даубманусов *Lexicon Cosri*, мада сама *конструкција* не постоји. Глинене војска може да исприча о снази царства, али не може да га врати у постојање. Реч се показује трајнијом од материје (глине), али нема њене способности очувања (једнозначног) облика.

Теми Глинене армије обраћао се својевремено још један српски пост-модернист Ђорђе Писарев<sup>4</sup>. За разлику од њега, М. Павић попут археолога „ископава” у *Друјом шелу* стару форму – жанр романа који је својевремено, као и некадашња војска од глине, имао миметичке особине. Али, традиционална форма за писца – Ку које тражи своје друго тело, тело које је некад постојало и остало у облику речи без адекватне појаве у литерарној стварности. Зато Павић – први пут након дуге паузе – ставља у поднаслов свог дела реч „роман”, правећи од ње, наравно, део књижевне игре значења.

3 Павић, Милорад: *ој.цијѝ*. с. 148.

4 Писарев Ђ: *Посланице из Новой Јерусалима*, Београд, Стубови културе, 1996.

Фрагмент који је посвећен војницима кинеског цара – пример је вишесмерних интертекстуалних веза у *Друјом шџелу*: пре тога, прича о глиненим војницима била је објављена као есеј у Павићевој књизи *Роман као држава и друји олеги* (2005) и њено укључивање у роман представља пример аутоцитатности. У контексту ергодицке стратегије хипертекста тај фрагмент упућује на информацију о Глиненој армији првог цара феудалне Кине Цин Шихуана која је била „сахрањена” 210-209. године пре н.е. (њене копије радо купују туристи), а у контексту савремене српске књижевности може се повезати са причом Ћ. Писарева.

Поигравање са „смрћу аутора” такође има интертекстуалне димензије: на почетку *Хазарској речника* објављује се „смрт читаоца”. Аутор који се обраћа читаоцима није реткост у класичном роману, али се углавном ради о „живом” аутору, што није случај код Павића. У складу са пишчевом идејом о актуелној доминацији „женског писма” у српској књижевности, правим аутором *Друјої шџела* проглашена је жена, и то жена-читатељка, а само писање добија црте андрогиног (након „заједничког”, андрогиног издања *Хазарској речника* у Француској, таква издања појављују се и у Србији).

Обнова жанра романа остварује се путем укључивања у њега постмодерне традиције. *Друјо шџело* - то је својеврсно ”друго тело” *Хазарској речника* који је „уграђен” у текст ове књиге. Писац нуди нову варијанту стварања енциклопедије - овога пута виртуелне, на нивоу хипертекста. *Хазарски речник* је замишљен као реконструкција непостојећег оригинала, *Друјо шџело* је оригинално дело непостојећег („мртвог”) аутора. Ако је Речник имао „полно амбивалентан” текст („мушке” и „женске” примерке), *Друјо шџело* има несигурног аутора - наратора или његову жену. Лиза Свифт је читалац који постаје други аутор ергодицког дела. Писац који је уградио у темеље свог стваралаштва принцип проширења креативне улоге читаоца прогласио је читатељку аутором књижевног текста.

Роман је посвећен пишчевој супрузи, списатељици Јасмини Михајловић, која је била један од првих истраживача поетике свог будућег мужа. Читалац може да третира сижејну линију наратора *Друјої шџела* као аутобиографску (у стилу дела Ј. Михајловић која воли да понавља како је њен *кредо* – претварање реалности у књижевност), а може да остане у координатама поетике самог Павића. Амбивалентност ауторске позиције испољава се на нивоу несигурне идентификације маске аутора: он је истовремено мушкарац и жена, жив и мртав, писац и читалац. Наиме, ради се о пролиферацији лика аутора, његовом удвајању, илустрованом сценама удвајања протагониста романа. Мистички поглед на самог

себе, уосталом, можемо тумачити и као иронизацију ауторске позиције као такве: аутор се појављује у роману као књижевни лик - као и остали јунаци.

Градећи своју стратегију игре са читаоцем, Павић користи достигнућа претходника, радикално мењајући при томе њихов карактер. Писац нивелира границу између аутора и читаоца, поклањајући читаоцима невиђену креативну слободу - ако они пожелe да је искористе. Задовољство у тексту може да се добије у *Друјом шелу* на два нивоа читања. Роман одликује занимљива фабула, карактеристична за историјски роман са елементима љубавног и мистичког. У њему, и поред тога, има више детаља који успоравају радњу и намењени су семиотичком читаоцу. Такви детаљи могу се сматрати огранцима лавиринта читања који упућују читаоца на контекст (нпр., прича о Сентандреји, граду српске културе), или пак нишама лавиринта, који – за разлику од огранака – не воде према другим ходницима (нпр. укључивање алузије на познати виц у текст романа). Задовољство у тексту обогачено је задовољством у подтексту на нивоу интертекстуалних веза са прототекстовима (међу којима су класична дела светске књижевности, попут Дантеове *Божанствене комедије* и Казановиних *Мемоара*). Највиши ниво задовољства – то је пак задовољство у хипертексту, у чијем стварању учествује читалац.

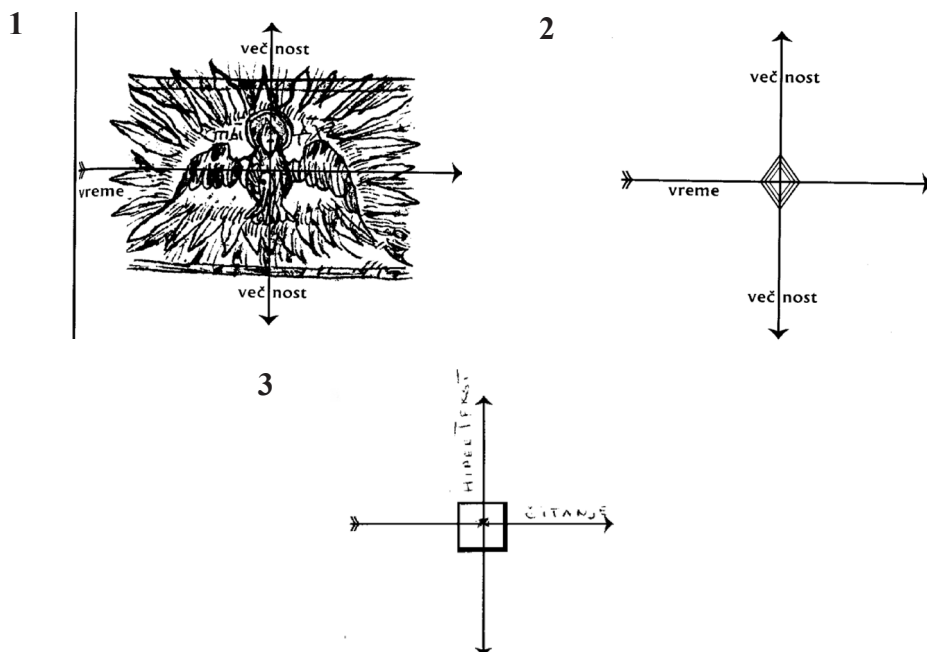
Читаоци *Хазарског речника* могли су га читати, формирајући текстуалне тријаде, тражећи у свакој од три књиге речника одговарајући фрагмент (на пример, одредницу *Ашех*). У *Друјом шелу* сличан задатак намењен је јунацима који траже три састојка за врачање, два од којих имају три верзије, а семиотички читалац може применити своју креативност на другачији начин (читање „по тријадама” је тематизовано и не тражи посебне ергодицке напоре). Међутим, већ у поднаслову романа, аутор посредно указује на један од основних симбола дела – крст – који игра улогу ергодицког кључа освајања хипертекста.

*Друјом шело*, роман у облику побожног романа (као што је *Хазарски речник* - роман у облику лексикона, *Последња љубав у Царираду* - роман у облику приручника за гатање) може се сматрати кулминацијом Павићеве теорије семантизације форме која укључује ергодицке оријентире. Међу такве убрајамо изградњу романа на симболичној фигури крста што потпуно одговара поднаслову (*Њобожни роман*) и избору теме (*друјом шело* Христа после Васкрсења).

У роману налазимо два цртежа крста (илустрације уз дискусије о *Друјом шелу*), на којима крст настаје укрштањем вертикалне линије

вечности и хоризонталне линије времена (цртеж 1, 2). Крст је уграђен у знак на трговачкој кући (заједно са котвом и бројком 4), „присутан” у кључу од бункера, тај се симбол описује и визуализује у машти (виолинисткиња Забета која свира на вертикалној жици своје косе подсећа Орфелина на крст). Павић уписује фигуру крста у своје дело, гради на њој свој роман, стално му се враћајући на различитим текстуалним и значењским нивоима. У једној од кључних сцена писац користи минус-поступак: за време дискусије о „другом телу” смештене у садашњицу, уместо шеме-крста појављује се цртеж који представља слово *W*. Трећи крст, међутим, постоји и читалац може да га реконструише; логика тријада на којој се темељи роман упућује на његово постојање и подстиче читаоца на потрагу за њим. У складу са веома компликованом (и филигрански изведеном) замисли ергодичког романа, то је крст – шема креирања „другог тела” романа *Друго тело*. Она је имплицитно повезана са Павићевом теоријом читања, која се гради на могућностима хипертекста.

„Друго тело” романа настаје спајањем ауторског текста и рецептивне делатности читаоца, и то је *дрући* – имплицитни – начин обликовања овог дела. Искористивши као основу илустрације-шеме из романа (цртеж 1. и 2), читалац може добити рецептивно-креативну шему (3)



*Вертикална линија* - хипертекст романа, који осим фиксираног (штампаног) текста\* (на месту укрштања координата) укључује подтекстове (прототекстове) (*сирелица доле*) и надтекстове (асоцијативне надградње и могуће будуће текстове) (*сирелица горе*).

*Хоризонтална линија* представља чин читања. У тренутку сусрета са текстом, када се линије укрштају правећи крст, читалац има своју читалачку преисторију (*лево њоље*) и читалачку постисторију (*десно њоље*), у односу на дело.

Читање се може одвијати као линеарно, традиционално, без укључивања искустава претходних читања – у овом случају роман *Друго шело* постаје само још један елемент читалачког искуства. Ако, пак, читалац активизира своје претходно читалачко искуство (читалачку преисторију), онда на месту укрштања линије „хипертекста” и линије „читања” долази до мале креативне експлозије, када у резултату тог праска настаје нови хипертекст – „друго тело” романа. Осим праволинијског кретања дуж линије сижеа остварује се истовремено кретање у „дубину” – према прототекстовима, и горе – према креирању рецептивних надтекстова и асоцијативног слоја. С обзиром на то да сусрет са текстом има своје трајање у времену (и простору романа), овај прасак представља дуги низ „микропаскова”–„микроблесака”. Да ли ће до тога праска доћи, или не – зависи од читаоца (сетимо се буквализације ове стратегије избора у Павићевом *Стакленом њужу*). Као активатори реакције наступају имена, чињенице, симболи, а маркер места могућег „микроблеска” често је *одсицање* – од уобичајеног облика имена или назива, традиционалног тумачења појма и т. сл.

Као пример обележавања места таквог хипертекстуалног рецептивног експеримента, узећемо погрешно писање оригиналног назива гробља Пер Лашез – *Per La shese*<sup>5</sup> (уместо *Père Lachaise*), које привлачи пажњу ка овом топосу. Јунак романа Теодор посећује гробове Фредерика Шопена и Оскара Вајлда, и читалац, посегнувши за подтекстом (чињеницама биографија славних уметника) запажа да су они изабрани према одређеном принципу „друге сахране”: Шопеново срце, као што је познато, почива у цркви Светог Крста (!) у Варшави, а Вајлдови посмртни остаци били су пренесени на Пер Лашез са гробља Боњи у предграђу Париза. Пољски композитор наставља музичку линију дела (посебно наглашену у првом, „венедијанском” делу романа), а Вајлд је својеврстан асоцијативни мостић ка једном од тројице протагониста - „Милораду Павићу”.

---

5 Павић, Милорад: *ој.цић.*, с. 279.

Једна од таквих асоцијација везана је за један Вајлдов сиче од којег су направљени роман и драма. Павић је познат као аутор прича и драма са истим насловима и сичеима (напр., *Стаклени њуж*). Позната изјава аутора *Сиче Доријана Греја* да је сав свој гениј уложио у живот, а у своја дела - само таленат, у оваквом контексту дозива у сећање познату фразу из *Ауџиобиографије* Милорада Павића, писца који је рекао да нема биографију и да има само библиографију. У *Друјом њелу* аутор посеже за дедуктивном, асоцијативном интертекстуалношћу. Ако читалац повеже поклоне које остављају на Вајлдовом гробу поштоваоци његовог стваралаштва, са поклонима које на почетку романа добија наратор - „Милорад Павић” – он може да направи паралелу на астролошком нивоу: обојица писаца рођени су у знаку Ваге. На могућност такве асоцијативне везе указује још један сигнал-одступање: у поглављу „Вага из Помпеје” спомиње се вага која се, наводно, још увек прави у том граду.

Сигнал „Пер Лашез” активира и паратекстуалну везу унутар романа: епиграф „*Живи сџоро, умри брзо, / живи брзо, умри сџоро*” подсећа на филозофију рок генерације и ствара асоцијативни мостић ка *џрећем* гробу на најпознатијем париском гробљу који се не спомиње у Теодоровој причи, а то је гроб Џима Морисона. Управо он је познат по највећој количини поклона које на њему остављају обожаваоци. Лик легендарног солисте групе „Дворс” помаља се у асоцијативном простору текста. На почетку романа, Лиза Свифт певуши „своју омиљену” песму «*Let’s go strait to number One*» [исправно - *straight* - *A. T.*], а на његовом крају цитира се песма (са наглашеним коментаром „коју смо и ми знали”) „Дођи у пет до пет”, и путем контаминације читалац добија „*Five to One*” („Пет до један”) - наслов Морисонове песме. Поезија овог култног рок музичара и песника обележена је пажњом према метафизичким проблемима и повезана са песничком традицијом Виљема Блејка и Артура Рембоа. Управо Блејковој песми „Дорси” дугују своје име, надахнуто песничким симболом „врата перцепције”, а посезање за асоцијативном рецептивношћу слаже се са поетиком самог „присутног у одсуству” Џима Морисона. Са њима је повезан и топос Венеције (Морисон је написао песму „*Ghost in Venice*”, радо проводио време на лосанђелеској „Венецији”).

„Прескакање” одређене карике асоцијативно-логичког ланца један је од ергодиких поступака које је Павић употребио у *Друјом њелу*. Писац се наглашено доследно придржава принципа тријада, зато се у случају „испуштања” активизира пажња читаоца који попуњава „празан квадрат” (на пример, трећи, „прећутани” славни гроб на *Per Lažez*). Таква рецептивна пракса везана је за Павићево коришћење модела *укришених речи* као но-



вог начина читања. Као пример може да послужи одсуство трећег цртежа крста који треба да креира сам читалац (понудили смо једну од верзија), а такође асоцијативна шема састављања тријада у роману. Тако магична мантра има три варијанте („Кибелин осмех”, „Артемидина кажа”, „Маријин печат”), а вода која се испија за време врачања, потиче из једног од три врела извора у Ефесу. За разумевање принципа повезивања имена „великих мајки” у контексту „Богородичиног извора” читалац треба да попуни „празне квадрате” асоцијација митолошког ланца. У резултату интеракције текста романа, културолошког подтекста и асоцијативног надтекста ствара се хипертекст који укључује све ове компоненте и јесте виртуелно, хипертекстуално „друго тело” романа *Друјо њело*.

Читалац може да третира ово дело као *роман-лексикон* - извор података из историје религије, културе, књижевности, који се активизирају читањем. Паралелно читање историје српске књижевности академика Милорада Павића и романа *Друјо њело* даје основа да сматрамо Павићеву фундаменталну студију његовим прототекстом. Из ње, аутор преузима чињенице биографија Венцловића и Орфелина, дарујући им ново романескно „утеловљење”, а у чудноватој магичној формули гатаре („Да ми видиш ногу до колена, не би знао откуд си дошао, а да са мном лежиш у ложницу, не би знао тко те је родио...”<sup>6</sup>) читалац Павићеве студије о бароку препознаје српску галантну песму из тог времена<sup>7</sup>.

Смисао интерактивног читања дела лежи у самој потрази за овим смислом, интелектуалној игри и обогаћивању значењима. Мада читалац неће добити једнозначан (недвосмислен) одговор на „велико питање” метафизичког карактера (о могућности постојања *Друјо њела*), зајамчено му је вишеслојно читање постмодерног текста културе и учешће у реконструкцији скривених, али алузивно обележених, симбола, мотива, интертекстова.

„Грешке” с којима се суочава читалац - својеврсни су мамци. Да би се схватило шта *није у реду* у Павићевом делу, потребно је знати *како би требало да буде*, а то захтева обраћање изворима-прототекстовима. Бизарна прича изграђена је на дубоким темељима културе (укључујући популарну и народну), документованом знању, студијама и есејима писца. Слике-илустрације су „путокази” који, такође, усмеравају према изворима релевантне информације - историји српске књижевности, историји позоришта и т.сл.

Преплићући у роману имена измишљених јунака са именима реал-

---

6 Павић, Милорад: *ој.цић*, с.113

7 Види: Павић Милорад: *Барок*, Београд, Досије, Научна књига, 1991, с 179.

них историјских личности, Павић указује на порекло свог књижевног света који потиче од споја имагинације и документоване, јасно обележене традиције. Историјско, познато, реално, добија у таквој комбинацији црте фикционалног и постаје део уметничког дела, губећи научну релевантност, али чувајући, при томе, свој потенцијал асоцијација и могућих релација са другим деловима бившег контекста.

Нова контекстуализација води ка ресемантизацији познатих топоса и мотива. Читалац који је запазио одступање од традиционалног третирања имена или мотива и жели да утврди „кофицијент разлике”, приморан је да се обрати првобитном значењу. А то је – у случају Павићевих дела – обраћање историји културе. Његови романи представљају реализацију идеала енциклопедије о којем су маштали постмодернисти, пре ових – Данило Киш. Новаторство Павића лежи у томе да његову енциклопедију може да прочита само читалац који ће третирати имена, појмове, симболе његових дела као одреднице виртуелног лексикона.

Активизиравши, уз помоћ других (нефикционалних) извора, основни комплекс знања који је повезан са симболом, именом, насловом из романа, читалац добија уз причу, као додатак, низ енциклопедијских чланака. Најпримеренији начин актуализације фундаменталних знања у овом случају је обраћање енциклопедијским издањима или интернет-изворима. Узевши као оријентир име или симбол, читалац отвара прву од кинеских кутија информација које стварају широко контекстуално поље.

Павићева дела су над(хипер)текстови чији састојци упућују на историју цивилизације. Она се могу сматрати носиоцима културолошке информације која укључује не само „александријска знања” књижевности или филозофије, него и познавање масовне културе. Као хиперлинкови она воде ка новим линковима, новом нивоу значења. *Ошвореноси* текста обезбеђује се мноштвом нових смислова, који настају у процесу декодирања симбола и детаља који творе сиже на првом нивоу. Ако се у својим постмодернистичким романима писац обраћао стратегији „дуплог кодирања” која је срачуната на два нивоа читања, у пост-постмодернистичко *Друіо шело* Павић уграђује - користећи принцип хипертекстуалног повезивања - ергодичке могућности продуцирања смислова и читавих огранака значењског лавиринта.

Иновативни, новаторски роман Милорада Павића усмерава читаоца ка прошлости, ка историји књижевности и културе, али уз помоћ нових, нетрадиционалних, суштински другачијих средстава - ергодичких средстава интерактивне хипертекстуалности. Аутор *Друіо шела* уноси *новум* и у поимање хипертекста, правећи од њега „друго тело” „гутенберговског” романа.



## Post scriptum односно Appendix

**Drugo telo** knjige može da ima elektronski oblik<sup>8</sup>. I kada police za knjige u stanu Pavicevog pisca ostaju prazne, to ne mora da znači kraj ere citanja: Umberto Eko u svom cuvenom predavanju *Od Interneta ka Gutenbergu: tekst i hipertekst* predoci takvu sliku u optimistickom kontekstu. Umesto debelih tomova enciklopedija, italijanski pisac vidi na policama svoje biblioteke CD-ROM-ove. Milorad Pavic je takodje je bio veliki zagovornik elektronske knjige. „Umro je 2009. godine, ne docekavsi da se ostvari njegov san o elektronskoj knjizi umesto one za koju su isecene sume na planeti”, kao i plod njegove maste, jedan od pisaca *Romana antologije ili Savremene svetske price* – Van de Kebus, na koga se odnosi navedeni citat iz Paviceve knjige *Pozoriste od hartije*. Upravo on, taj „autor” price „Naslonjaca za umiranje”, imao je „samo bibliografiju, a ne i biografiju”, a „njegova” pripovetka tematizuje pitanje kraja knjige. U dijalozima njenih junaka cuje se odjek Pavicevih autopoetskih razmisljanja, a profesor, jedan od protagonista, deli sa Pavicem rođendan i astroloske karakteristike. Autor price, Van de Kebus, podelio je sa srpskim piscem i godinu smrti - u cudnom (gramatickom) „perfektu u buducem vremenu” - fraza „umro je 2009” ispisana je 2007. godine... Njegov junak-pisac kaze: „Svaka stvar da bi se jednom cula mora dvaput da se kaze”. I autor *romana antologije* koji deli njegovo misljenje, upisuje isti *konacni datum* u biografsku belesku jos jednog od svojih „pisaca” - jermenskog pesnika i profesora Simeona Bakisecija. „Njegova” pripovetka ima neocekivan zavrsetak: ubistvo cija tajna treba da se otkrije, ne brine mladu junakinju. Zabrinuta je za sudbinu nove, elektronske knjige. Price Bakisecija i Van de Kebusa spaja tema elektronske knjige i neumoljiv podatak: i Bakiseci, kako stoji u belesci, „umro je 2009. godine”. Drugi pisci su umrli pre „sastavljanja” romana-antologije, zivi su u tom trenutku (2007.), za neke se ne zna jesu li zivi ili mrtvi, neko od njih „umrece za pet godina”... Samo su ova dvojica „umrli unapred”. Van de Kebus, pisac price „Naslonjaca za umiranje”, i Simeon Bakiseci, pisac price „*Pozoriste od hartije*”. Iste godine, kao i „pisac” price, umro je i pisac *romana antologije* ili *Savremene svetske price Pozoriste od hartije*. Na dan, kad je otisao Milos Crnjanski, proglašen za zivota „mrtvim pesnikom”, jedan od trojice junaka jednog eseja....

---

8 зато куцам ове ретке универзалним писмом мејлова и смс-порука



КЊИГА *ГВОЗДЕНА ЗАВЕСА*  
МИЛОРАДА ПАВИЋА

Књига *Гвоздена завеса* Милорада Павића представља једну од оних ретких књига модерне прозе које се не испуштају из руку док се не прочитају до краја. Само по себи, то не би морало бити нарочита врлина: тако се читају, на пример, криминални романи, па то опет нимало не доприноси њиховој вредности. Павићева књига, међутим, успева у нечему веома тешком: да нашу пажњу пробуди, појачава и увећава причајући нам ствари сложене и озбиљне. *Гвоздена завеса* нас привлачи, пре свега, откривањем обиља чудесних односа између људи и догађаја који нам иначе изгледају безнадежно удаљени временом и простором, а који нам се, посредством приповедача, откривају као судбински повезани. Павићев приповедач своју стајалишну тачку смешта изван наших уобичајених схватања простора и времена. Та стајалишна тачка увек се налази у неком изненађујућем пресеку прошлости и будућности, Истока и Запада, у пресеку системâ, митологија и веровања, могућег и немогућег, схватљивог и несхватљивог. То што писац види из тих пресека представља једну сасвим нову, неочекивану стварност. Сва та укрштања - времена, простора, судбина и истина - откривају се баш овде на нашем балканском тлу, које се, барем за нас, указује као средиште једне драме, чији се сукоби одигравају на разним деловима наше планете, у разна доба, а чија разрешења песник налази на тлу на коме стоји. Та стајалишна тачка често се мења; мења се, или се доводи у сумњу, чак и идентитет самог приповедача: он је изложен чудесним зрачењима догађаја који немају оштре границе и завршетке, који се претапају са другим догађајима, и ван свог утицаја не остављају

ни онога који нам приповеда. У свим тим спајањима, која нам често изгледају чудесна, нема нимало произвољности: Павићево приповедање заснива се на оној композиционој логици карактеристичној за логику сјајних шаховских партија, у којима је сваки потез непогрешиво и далековидо прорачунат, и чија се вредност и логика откривају тек у далекој, неочекивано и бриљантно поентираној завршници. Павић, осим тога, говори језиком директног излагања, без украса и дигресија, с максималном функционалношћу. Све то доприноси густој и напрегнутој драматичности ове књиге, писане великим мајсторством. Гвоздена завеса Павићева мења и обогаћује савремену српску прозу уводећи у њу нове мотиве, односе и схватања, и уносећи у нашу свест нове размере стварности и другачије разумевање историје.

Радио Београд, Први програм, „Новости дана”, 1973.

*Драјом Миши Павићу,  
са закашњењем од четвори деценије,  
брајски,  
Љуба Симовић.*

## ПРОЗОРЉИВО ОКО МИЛОРАДА ПАВИЋА

Вечност, у фантазмичку стварност својих књига, преселио се Милорад Павић, један од најнеобичнијих и најзначајнијих ликовва српске књижевности. Умро је у понедељак 30. новембра 2009, истога дана и месеца када и други један великан српске књижевности, Милош Црњански. Слутим да се њихове душе сада тамо, на ономе свету, препознају по лепоти и убедљивости стваралачког подвига који су остварили. И слутим да о томе шапућу један другоме, онако како је забележено на једној фотографији са књижевне вечери у београдском Дому омладине.

А те 1977. године, чим је писац *Сеоба* отишао у бескрајни плави круг и у њему остао као звезда, тадашњи професор Филозофског факултета у Новом Саду, др Милорад Павић је на свом часу Српске књижевности 19. века изговорио реч опроштаја од великог писца. Између осталог, описивао је ручак који су приредили Црњанском у част, по његовом повратку из Енглеске, из егзила. Том ручку је присуствовао и тадашњи историчар књижевности, уредник београдске Просвете и будући писац, Милорад Павић, који је у очима Милоша Црњанског препознао исконски страх, страх над страховима, који се превише напио реалних стрепњи и јада, тако да је мало требало да у све и у свакога велики писац почне да баца погледе подозрења и сумњи.

Док нам је, врло дискретно и са уздржаном нежношћу, причао, пре свега о погледу Црњанског, Павић нас је гледао оним својим прозорљивим оком којим је кроз нас, ни не окрзнувши нас, гледао некуда далеко и сасвим изван света. А у то око када уђете, наједном се затекнете у не-

кој сеновитој и прохладној просторији препуној разних барокних ситница, предмета прашњавих, необичних, и за живот не баш неопходних, али предивних и чаробних. Павић је уживао у чаролијама антиквитета и у мирису неких давних, већ прохујалих живота, а све то се осећало, како у његовом животу, тако и у приповедној прози.

### 1. Децентрирана форма

У то време опраштања са Црњанским, нас неколико слушалаца Павићевог курса почели смо да залазимо у тајновите просторе његове прозе; а међу тим поштоваоцима најострашћенији су, без сумње, били Сава Дамјанов и Миливој Ненин. Ја сам, баш некако у то доба, прочитао његову књигу *Коњи светиоја Марка* (1975), сјајну збирку приповедака која се - сасвим у складу са Павићевим признањем да је до *Хазарској речника* (1984) био најнечитанији, а после тога најчитанији српски писац – наредних неколико година, и то у великом броју примерака, могла наћи у Просветиној антикварници, у згради Српске академије наука и уметности. Ту књигу сам повремено куповао и поклањао је својим пријатељима и познаницима, за које сам веровао да имају слуха за овакве књижевне необичности.

Кад се потом појавила књига *Руски хрић* (1978), било ми је јасно да је у српској књижевности настао још један приповедачки опус највишег реда. Сећам се како ми се, у младалачком заносу, на новосадској промоцији књиге у Градској библиотеци, чинило да критичари Предраг Палавистра и Сава Бабић, без обзира на све изречене похвале, нису са довољно ентузијазма истакли ту, за мене више него очигледну чињеницу о чудесности Павићевог приповедачког умећа. Све то је у доброј мери потврђено књигом *Нове београдске ѝриче. Мали ноћни роман* (1981), али у првом Павићевом роману, морам признати, нисам нашао разлоге за највиша естетска задовољства: појединачне приповетке су садржавале препознатљиву убедљивост, али романескна целина није изградила довољну макроструктурну интригантност. Када се, пак, појавио *Хазарски речник* (1984), застао сам потпуно засећен бриљантношћу овога дела, пред којим сам буквално остао без речи. Десио се, тако, да су ме у то време позвали из часописа *Књижевности* да напишем приказ романа, при том су рекли да је то била Павићева препорука, али ја једноставно нисам успео да пребродим ту граничну линију између задивљене ћутње и потребе да се тим поводом огласим. Са том књигом, пак, Павић је престао да буде писац повлашћених, ексклузивних група естетизаната и сладокусаца књижевних реткости, а све је више постајао писац са широким кругом читалаца и поштовалаца.

Морам признати да је та трансформација задуго остала за мене заго-нетка, а изазвала је чак неке комичне и гротескне ефекте. Одмах по изласку *Хазарској речника*, тек прочитану књигу сам спаковао и са собом је понео у Ен Арбор (САД), где сам на Мичигенском универзитету провео наредну школску годину као лектор српскога језика. Имао сам тврду намеру да заинтересујем неког слависту како би се та књига превела на енглески. На почетку својих курсева проценио сам да, нажалост, на студенте не могу рачунати, јер су, уз ретке изузетке, били почетници, без дубљег доживљаја књижевних и језичких финеса. Разговарао сам о томе и са шефом славистичке катедре у Ен Арбору, са искусним славистом Бењамином Столцом, са којим сам повремено, углавном на његову иницијативу, ишао на ручкове, на којима смо разговарали о најразличитијим темама. Слутио сам тада да је намера тадашњег шефа славистичке катедре била да лично провери какав је тај млади лектор, који је, већ после првог семестра, од студената, у оквиру анонимне анкете, добио врло високе оцене.

На таквом једном ручку, извадио сам *Хазарски речник* и рекао како је то роман који би обавезно требало превести на енглески, а да сам њему, професору Столцу, уколико би се он прихватио тог, нимало једноставног задатка, ја спреман да помогнем. Томе сам додао и оцену којој смо се, кад сам је десетак година касније испричао Павићу, слатко смејали. Рекао сам професору Столцу како је *Хазарски речник* књига намењена ужем кругу високо захтевних читалаца, те да она, разуме се (обратите пажњу на ово „разуме се“), никако неће постати бестселер, али ће бити високо поштована, чак култна књига у круговима естетизантских посвећеника и посебно слависта. Столц се изненадио да књижевни историчар и аутор њему знане *Историје српске књижевности барокној доба (XVII–XVIII)* (1970) пише приповетке и романе, а онда се извинио и изразио жаљење што због многих обавеза не може да се посвети превођењу.

И тако је, те школске 1984/ 85. године, *Хазарски речник* остао без преводиоца, а ја сам се у земљу вратио необављена посла. Четири године касније (1988) превела га је Кристина Зорић–Прибићевић, а роман је доживео огроман успех, доспевши чак и на бестселер листе на којима се дуго и задивљујуће добро држао. Павић је, тако, начинио чудо које ваља објашњавати, а да се, ваљда, никада до краја неће моћи објаснити: да једно такво сложено, и естетски пренапрегнуто дело, постане важан маркетиншки феномен и прворазредна чињеница бестселер-књижевности.

Милорад Павић је био и остао писац тврдих необичности, изразитих напетости и неправилних облика. У својим делима он је остваривао јаке аналогije, али симетрије и строгу правилност уметничког облика није волео да успоставља. Павићева књижевна форма, отуда, заснована је на некој врсти плодотворне децентрираности и способности да у неочекиваним, готово надреалним назирањима и прозрењима допре до увида који се спорим корацима логичког закључивања никада не би указали. Отуда у његовим песмама, приповеткама и романима читалац непрестано стиче утисак како се основни ток књижевног дела не одвија поступно и сасвим прегледно, него скоковито и у згуснућима која сведоче о томе да се повремено нагли приливи значења и смисла збивају по ђудљивој логици мистичког откривења и неспутаног продора ирационалности. Све дотле док је Павић и сам застајао у чуду пред открићима која су му даривана, настајала су дела која ће значити велики догађај не само у српској књижевности. Такав Милорад Павић јесте један од кључних феномена светске књижевности нашег времена: онај читалац који то није схватио, тешко да ће моћи да разуме сложеност развојних књижевних токова нашег доба; онај, пак, који је то схватио, имаће пред собом један изузетно јак оријентир који помаже да се неки будући путеви духовности и вербалне креативности јасније могу нагледати.

Као студенту Милорада Павића и као човеку који је пред собом често гледао лице свога професора, чинило ми се да постоји нека чвршћа повезаност између овакве природе Павићевих дела и суштинске природе његове личности. Уосталом, постојао је један очигледан и уочљив знак такве децентрираности. Нисам, наиме, никада видео човека чија је изузетна упечатљивост очију и погледа, још и на тако занимљив начин пропраћена децентрираношћу обрва: оне су биле асиметричне, заправо, готово паралелне, тако што је унутрашњи део леве обрве уместо уобичајеног, лучно спуштеног дела био, зачудо, уздигнут, као и спољашњи део десне обрве. Чинило се, стога, да су обрве сачињавале обресе једног крајње необичног, оштроуглог ромба, а тај је ромб симболички сведочио о ауторовој склоности да искоса, из необичног угла сагледава свет и успоставља аналогije и скривене везе. Потражио сам неке давне фотопортрете Милорада Павића, али се нисам могао осведочити да је овакав положај обрва постојао и у пишевој младости. Рекао бих да су оне у то време изгледале другачије, а ја сам, са доста афектације и фантастике, био склон да закључим како је такав облик обрва настајао са књижевном зрелошћу овога писца. Његова физиономија је, временом, попримала знакове који су слали поруке чисто поетичке нарави.



Поменута децентрираност Павићеве форме омогућила је конституисање сасвим другачијег хронотопа његових дела, од књижевног мимезиса реалистичког типа. Отуда је Павић доследно разбијао фабулативност линеарног карактера, а приповедање је добијало наглашено фрагментаризоване облике. Из таквог раздробљавања приповедне структуре, као кључни интегративни чиниоци појавиће се, с једне стране, крупни временско-просторни оквири који уједињују различите, често крајње несагласне фрагменте. С друге стране, истоветну функцију преузеће и песничка асоцијативност, по којој се искази у Павићевој прози повезују на начин карактеристичан за песнички текст. Све то је омогућило настанак једног непревазиђеног модела немиметичке, фантастичке прозе који колико представља изузетно плодносну иновацију, толико и означава домет који ће убудуће, у потрази за новим изражајним могућностима, морати да буде искоса читан, суштински реинтерпретиран, чак и заобилажен у мери која би отварала простор за неопходне промене и иновације. После Павића потребно је не бити Павић, а то није нимало лак подухват. То, међутим, не значи да треба правдати разноврзне покушаје оспоравања и иконокластичке јарости. Изузетно висока оцена Павићевог дела природно се мора стабилизovati као објективна мера вредности једног типа постмодерне српске књижевности по којој је крај 20. и почетак 21. века пресудно био обележен.

То препознавање је, уосталом, благовремено учињено, па су вредни критички прилози Предрага Палавестре, Јовице Аћина, Саве Бабића, Бранимира Доната, Владе Урошевића, Божа Вукадиновића, Светозара Кољевића, Михајла Пантића, Марка Недића, Твртка Куленовића, Саве Дамјанова, Јасмине Михајловић, Јована Делића, Александра Јеркова, Петра Пијановића, Нова Вуковића и других, допринели да се јасно сагледа епохални значај Павићевог дела у српској књижевности. Колики је одјек Павићевог дела нека посведочи податак да је 1988. године о његовом књижевном делу, а пре свега о *Хазарском речнику*, изашло преко 200 библиографских јединица. И реакције страних критичара (да поменемо само Алена Боскеа, Ентони Барцеса, Ханса Роберта Јауса, Анцелу Картер, Роберта Кувера, Клаудија Магриса, Чарлса Симића и друге) довољно говоре да је Павић одавно постао становник светске књижевности. И то један од оних најцењенијих, ексклузивних представника, по којима ће се одмеравати неке важне вертикале тога света.

Због снаге интегративних чинилаца Павићевог приповедног света у његовим делима остварена је чудесна концентрација временско-просторних и културолошких распона. У средишту тог света нашао се Балкан са огромном разноврсношћу коју он подразумева: Павић је, збиља,

писац балканских чудеса, али су та чудеса пројектована са енормним семантичким распонима. Павићев приповедни свет сопствене темеље налази у српској историји и култури, и то од средњег века, преко барокног и просветитељског 18. века, романтичарског и реалистичког 19. века, па све до сложеног 20. века, у који се удева приповедна садашњост наративног субјекта. Уз то, писац бујне имагинације као што је Павићева, посегао је и за митско-историјским релацијама, за античким светом, за ваневропским културама различитих времена, а Павићевом приповедном поступку нимало није страна да прекорачи границе ових духовно-историјских епоха и да сложеност свога света заснује у прожимању и укрштању врло далеких и несагласних времена. Управо због тог обухватног временског оквира Павић ће својим повлашћеним духовно-историјским контекстом, с разлогом, прогласити Византију, као државно-историјски феномен који почива на прожимању антике и средњег века, државотворних постигнућа старе Грчке и старог Рима, паганства и монотеизма, света античке философије и хришћанске догматике и мистике... Својим културолошким темељом Павић ће препознати барок као духовно-историјску епоху у којој су се, у српској култури, пресецали Средњи и Нови век, православни и католички свет, Балкан и Средња Европа, стабилни свет конвенција и неопходност његових промена. Павић је увек бирао тешке и комплексне ситуације, својеврсни свет у транзицији, а у њима се појављивало оно што је он називао „пренапрегнутим временом”, Јовица Аћин „дијагоналним временом”, Ново Вуковић „реалитивистичким”, а Јован Делић – временом које се може „истезати”.

Слична ситуација влада и у просторним оквирима Павићевог приповедног света. Као писац балканског културолошког кода, он је у средиште свога интересовања природно поставио српску континенталну културу, али је многе своје семантичке ефекте заснивао и на сагледавању вредности медитеранске, а поготово средњоевропске културе. Отуда су, у приповедном свету његових дела, осим континенталних локалитета на којима живе његови јунаци, присутни простори од Дубровника и Котора до Цариграда, те од Будимпеште и Беча до Атине. Са лакоћом ће он, дакако, посегнути и за неким ширим просторима, уколико му то затреба за уверљивост приповедног казивања, али је додир Балкана и Средње Европе њега примарно занимао. А још и више укрштања и прожимања различитих просторних координата, попут пресецања временских вертикала, представљају истинске креативне изазове Павићеве прозе.

Због свега тога, Павић је успешно обједињавао најизразитије супро-

тности које постоје у књижевности и култури. Његова интересовања су интегрисала многе распоне и удаљене сфере, од средњег века до наших дана. Средњи век је веома рано проговорио у Павићевом опусу, јер је његово песништво јасно указало на неопходност реактуелизације средњовековне уметности речи. Отуда су његове песме поново у читалачку свест вратиле жанровске структуре средњег века (служба, стихира, седалан, теотокион, кондак, икос, светиљан, акатист и др.), те, на тај начин, подстакле онај процес који ће касније изванредно показати поезија Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Милосава Тешића и других. Довољно је, уз то, погледати како Павић именује своје приповедне ликове, па се из тог избора може лако закључити да је аутор више бирао из фонда средњовековних имена, неголи оних савремених која се у српској култури користе. Насупрот том опредељењу да ослухне глас најисконскијег слоја српске културе, Павић је био одлучан да се одреди и спрам најиновантнијег, чак авангардног културолошког потенцијала. Знајући то, нећемо бити изненађени што Павићево име можемо наћи на списку „прималаца прве сигналистичке манифестације“, тј. неоавангардног часописа *Сиџнал* (бр. 2-3, 1971) у којем је Мирољуб Тодоровић окупљао ауторе са амбицијама поетичке револуције и са свешћу о важности формалних иновација у српској књижевности. Показало се, наиме, да Павићев рад у форми представља такав један, и те како пожељан допринос иновирању српске књижевности какво су неоавангардисти само прижељкивали. Његов обликотворни ангажман је, уз то, наглашавао значај реинтерпретирања традиције, због чега је на себи непрестано носио мирис неких давних, прохујалих времена. Али да је естетика разлике кључно поетичко упориште Милорада Павића, то је чињеница од које би морало да крене свако промишљање његових доприноса и домета у области књижевне уметности. Он је непрестано настојао да сагледа простор иновације форме како би оно о чему жели да проговори могло чистије и непосредније да одјекне у свести примаоца. Његов приповедни говор је, отуда, пропраћен пуним доживљајем уметничког чина као истинског откривања.

## 2. Опроштај с маестром

Са Милорадом Павићем последњи пут сам се срео у Београду 26. августа 2009. године. Тог дана је, у 13 часова, он кретао у болницу у којој је требало да оперише кукове. На вратима стана у Јевремовој 29, на четвртом спрату, позвонио сам нешто пре 12 часова. Павић ме је дочекао насмејан и наизглед ведар, премда се једва кретао од болова, а све време се ослањао на штап без којег, у последње време, више

није могао. У стану који је, како рече, наследио од своје тетке, супруге професора Ђорђа Живановића, познатог полонисте и слависте, проводио је ове дане очекујући операцију која је требало да га ослободи страшних болова. Ти болови су били тако јаки да он никако није могао да издржи више од два-три минута у једном положају. А уз то, није било положаја у којима бол није осећао: свеједно да ли је стајао, седео или лежао, непрестано је трпео бол, некад већи, некад мањи. Професор Павић ми је нагласио како се не боји предстојећих догађаја, али је међу лекарима постојала дилема да ли му истовремено оперисати оба кука или, пак, прво један, а потом, после опоравка, и други кук. Сами хирурзи су подељени, а управо тога дана кад смо се срели, требало је да оде једном лекару у којег је имао поверења, а који је био спреман да оперише оба кука истовремено. Понудио сам се да му нешто помогнем око тог одласка у болницу, али се он захвалио, рекавши да син Иван долази по њега и да је све већ договорено. Ја сам га охрабривао речима да је медицина већ толико напредовала да су овакве операције већ постале рутинска ствар, па треба веровати да ће све бити у најбољем реду. Истина је да прети опасност од тромбова, али јаке дозе хепарина ту могу бити сасвим добра заштита. Сваку реч охрабривања он је примао сасвим смирено и крајње оптимистично. Најчудније од свега била је његова ведрина са којом смо обавили читав једносатни разговор, а било је тако очигледно да се велики писац налази под изузетно непријатним боловима.

Највише смо времена разговарали о зборнику радова о рецепцији Павићевих дела у иностранству. Ја сам му показао садржај тога зборника и известио га који текстови су готови, које треба допунити, а које тек очекујем. Он је сматрао да треба сачекати приспеће већ наручених текстова, али да не треба даље покушавати са прибављањем текстова о културама са којима, напосто, нисмо имали довољно среће. У тим настојањима смо неке текстове чак успели да прибавимо, али они нису одговарали основној намени оваквог зборника, па смо се сложили да не терамо мак на конач и да од неких националних књижевности једноставно одустанемо. Павићева сугестија је била да не сачињавамо никакве посебне композиционе целине, нарочито не по језичкој сродности различитих књижевности, него да се начини редослед према важности и снази рецептивних учинака: прво догађаји у Француској, потом у Русији, Немачкој, на англоамеричком подручју итд. Замолио ме је да неким ауторима пренесем његове поруке и утиске од читања оних текстова објављених у октобарској свесци *Летњојиса* из 2006. године. Нове текстове, управо објављене у јулско-августовској свесци *Летњојиса* за 2009. годину, он више није имао снаге да чита, одлажући

то за дане после операције. Нешто пре 13 часова поздравили смо се, а ја сам кренуо, зажелевши да све буде у реду и да се после операције поново сретнемо.

Кад смо се после неколико дана чули телефоном, професор Павић ми је само кратко рекао да операција није обављена и да је све одложено за неко боље време. Пролазили су потом дани и недеље, а ја се са Павићем нисам чуо. Потом сам и сâм имао некаквих здравствених проблема због којих нисам могао учествовати на скупу о Милораду Павићу организованом у Бајиној Башти почетком октобра, а на који ни Павић није могао да дође. Време је одмицало, а онда ми је 25. новембра Јован Делић казао како је развој догађаја текао изузетно лоше: Павић је оперисан, а одмах потом је доживео страشان срчани удар. Очекивало се оно најгоре. Вест о смрти Милорада Павића саопштена је 30. новембра. Десило се то у градацијском низу, којом је смрт три пута заредом ударила на српску књижевност: прво је 28. новембра преминуо Вујица Решин Туцић, 29. новембра Драгомир Брајковић, а онда 30. новембра Милорад Павић.

Сахрана је била у четвртак, 3. децембра, а заказана је за 12 часова. Ја сам тога дана имао наставу од 14 часова, али сам се тешио како бих аутопутем могао да се после сахране благовремено вратим на своје факултетске обавезе. На последњи испраћај Милорада Павића кренуо сам више него благовремено, још пре 10 часова. С обзиром на то да сам ишао колима, аутопутем ми треба нешто више од сата да стигнем на београдско Ново гробље. Али, онда креће злокобан развој догађаја. Стижем на бешчански мост, а он затворен због некаквих радова. Ред аутомобила који чекају на отварање моста већ је био дужи од пола километра. Питам неке возаче и неколико њих ми потврђује како су мост затворили негде око 10 часова и како је он обично затворен један сат, па треба очекивати да око 11 часова саобраћај поново проради. Израчунао сам да би, и уз такав застој, благовремено стигао на сахрану, али случај – комедијант или некакав зли волшебник радио је противно мојим жељама. Мост је остао затворен знатно дуже, дуже од свих очекивања. Време је пролазило, а ја никако нисам могао да се извучем из успостављеног реда. Нисам имао куд. Било је већ подне, кад сам себи признао да на сахрану више не могу стићи. Није ми ништа друго преостало него да на спајању две траке, у непосредној близини моста, ауто окренем пут Новог Сада.

А на путу ка Новом Саду, путу који је и сâм Павић небројено пута преваљивао, наједном приметих неубичајено велик број птица распоређених по околним стубовима. Били су то соколи, јастребови и сове,

који су се, као на каквој почасној стражи, поређали да обаве некакав свој ритуал. Мени се тад учини да у њиховом положају и распореду треба препознати некакво посебно значење, као да су они организовали некакву посебну ауспицијску поворку, сасвим сагласну с Павићевом приповедном фантастиком, која је знакове из тзв. стварности увек тумачила на посебан начин.

Тако сам великог маистра приповедне комбинаторике испратио само речима опроштаја које сам изрекао својим студентима. Изрекао у нади да ће, уколико то већ нису, ти млади људи заволети чудесну књижевност овог необичног човека. Павића сам, и иначе, често помињао кроз примере за разноврсне теоријске појмове, али овога пута изрицао сам једну тешку, поразну причу о одласку оних који нам много значе. О томе је могло много тога да се говори, али ме је непрестано притискала потреба да заћутим. У овом свету, тамо где је Павић боравио, остаје неумољива празнина, а како говорити о празнини? Како? Зато сам говорио о томе како је Павићева књижевност, заправо, посвећена мисији испуњавања неких зачуђујућих, огромних празнина у српској књижевности и како је он, заједно са неколицином других писаца, будио чуло за чудесно и за невероватно као могућност приповедног света. По начину на који је то чинио, био је одиста непоновљив и јединствен.

Једна од упечатљивих и памтљивих реченица Милорада Павића, из приповетке *Икона која кија*, гласи: „Место оног који се сели никада не остаје празно.” У тренутку одласка овог великог мага српске књижевности није тешко увидети како, бар у погледу истинитости овог свог исказа, он, сасвим сигурно, није био у праву: место које он напушта остаје ужасно и неутешно празно!

## МИЛОРАД ПАВИЋ У ЕВОЛУТИВНОМ ЛУКУ СРПСКЕ ПРОЗЕ

### I

**П**остепени нестанак реализма у европској, па и српској књижевности крајем 19. и у првим деценијама 20. века довео је до промене слике света у књижевном делу. На тој слици преовлађују нови и необични, тамни и ирационални тонови. Они су изронили са дна колективног памћења, из дубине човекове подсвести, из сна и кошмарних стања. Ти садржаји извиру из људског понора и човекове зебње, из његових привиђења и сањарија.

Нову осећајност ствара човек у искушењу и немиру које доноси модерно доба. Доноси их и његова слутња погрома која ће се на трагичан начин остварити у Првом светском рату. Такав доживљај света тражи и налази модеран израз у књижевном делу. Постојање бројних праваца и књижевних школа показује да модернизам није јединствен покрет. У њему налазе места покрети који се везују уз модерну (парнас, симболизам, импресионизам) и авангардне уметничке струје (експресионизам, надреализам).

Исказујући суморан доживљај света, нова уметност жели раскид с уметничким наслеђем. Отуд и трага за новим изразом који укључује и експеримент. Нови књижевни покрети покушавају да нов садржај и облик буду одговор на изазове модерног доба. Све те покрете повезује модернизам у европској уметности, који обухвата раздобље од краја 19. века до средине 20. столећа.



Европски модернизам одустаје од свега што је свакидашње и извесно, а у књижевности реалистично. Насупрот чињеницама тзв. стварности, које су подлога реалистичкој и натуралистичкој слици света, модернисти одустају од те објективне слике. Њена замена су јака машта, истраживање понорних стања душе, клонулост и зебња. У првом плану је слика света у чијој су основи, испод површинског слоја, подсвесни и ирационални садржаји. Томе је доказ и дело Борисава Станковића (1875-1927).

Нов тематски садржај у делима модерниста исказује нов доживљај света и нову осећајност уметника модерног доба. Све то тражи нове облике и нова средства уметничког израза. Но, обележје је модернизма да нове форме и израз нису укалупљени. Отуд уметност речи првих деценија 20. века одликују разнолики облици, нова стилска и изражајна средства. Њима се исказује тематски слојевита и противуречна слика света.

Европски и српски модернизам имају низ сличности. Уз то, свака је национална књижевност, па и поетика неког писца у понечем особена и самосвојна. То значи и могућност да се у истом тексту споје одлике романтизма или реализма са модерним изразом и сензибилитетом. Уз класичне песничке облике, и даље опстају вештина и стил старих школа, исказујући у новом времену измењен, па и модеран доживљај света.

Све те поетичке разлике, наслеђе ранијих школа и поступака у српској модерни и авангарди не доводе у питање оно што је заједничко новом књижевном покрету. Заједничко је окретање књижевној Европи, пуна слобода стваралаштва, нова тематика, психолошка анализа, симболизација израза, нова изражајна средства, тежња ка савршености израза и чистој форми. Изразити модернисти верују да књижевност нема друштвену улогу, нити служи ичем другом осим лепоти.

Након Другог светског рата и превласти идеолошког концепта у култури, односно идеолошке романтике соцреалистичког типа (који ће потрајати неко време) у српској књижевности долази до промена већ на почетку друге половине 20. века. Тачније, то време је раскршће традиционалног и модерног разумевања књижевности.

Демонске силе и демонске књиге, ирационално и подсвесно, божанско и тајанствено средином 20. века за традиционалисте постају знак мисаоне и стваралачке декаденције. Из тог угла и са мером конзервативних мерилаца и судија просуђивани су у нас и страна књижевност и страни писци - Пруст и Жид, Фокнер и Џојс, Сартр и остали модерни духови.

Сукобљена становишта јасно су маркирана и у књижевном наслеђу. Конзервативни или догматски погледи и књижевна пракса тог времена



у први план истичу идеју о друштвеној условљености и функцији стваралачког чина. Такви погледи имају своје корене у предратном покрету социјалне литературе и „старом” реализму. За разлику од традиционалних, писци модернијих погледа на књижевност успостављају везу са поетичким искуствима са почетка века и са поетиком међуратних авангардних покрета. Та обнова модернитета, која је уочљива и у поезији и у прози, такође је значила еволутивна померања у односу на књижевно наслеђе. Видан допринос новој осећајности у нашој прози дао је и Миодраг Булатовић (1930–1991).

На почетку века 20. отпочела је дезинтеграција реализма. Његовом расцепу постала је примерена измењена слика света и на њој преовлађујући тајновити и ирационални, тамни тонови. Таква слика изронила је са дна подсвести и кошмара човека на прелому векова. Тамни и тескобни садржаји изнедрени су из људског понора и егзистенцијалне зебње, из халуцинације и визије нових страхаота.

Такав доживљај и слика света у књижевности средином 20. века, добијају свој наставак у гротескној симбиози. У њој трагично иде упоредо са хумором, озбиљно са наказним и пародичним. Свет је у стварности и у књижевности изгубио своју равнотежу. Модернистичка слика света у међуратној књижевности била је уравнотеженија и хармоничнија. Слика света из педесетих година више је изломљена и укрштена у многоликости својих изражајних тонова и смисаоних прелива.

Српска књижевност, па и проза са почетка 20. века носи у себи знакове новог сензибилитета и модерне изражајности. Таква стваралачка искуства уграђена су и у рукописе модерниста настале током пете деценије. Проза модерне на почетку столећа растаче и поетизује прозни израз. Са тог поетичког извора црпи своју стваралачку енергију и свој модернитет тзв. трећа модерна, која настаје средином 20. столећа.

Тај ток са коренима у авангарди преображајем се продужава у неоавангарди радикализацијом уметничке новине. Она се исказује и кроз наглашену улогу гротеске у доживљају и изразу, односно у конституисању слике света која је утемељена на апсурду. По томе, средина 20. века доноси преокрет у српској књижевности.

Ослобађање од догматизма и тенденције у уметности речи значи и окретање књижевном искуству западноевропског културног круга. Такав преокрет засниван је на српском књижевном наслеђу, тачније у његовим модерним токовима на прелому векова и у међуратном времену. Од средине 20. века, проза полако напушта моделе социјалистичког реализма. У делима неких писаца јављају се дилеме и сумња према

оном што је дотад имало неприкосновен идеолошки и морални значај. Тај заокрет, на изузетан начин, претворио је Миодраг Булатовић у слојевиту и гротескну слику ратног и поратног времена.

Наслеђе модернизма запажа се и у раним приповедачким књигама овога писца (*Ђаволи долазе*, 1955; *Вук и звоно*, 1958). Те књиге исказују неосимболистички дух у српској прози. Лиризација приче и гротеска одликују његов кратки роман *Црвени њеџао лећи према небу* (1959). Смеховна, карневалска и пародијска машта, којом се Булатовић играва традиционалном ратном прозом, створила је романе *Херој на марици* (1967) и *Рај је био бољи* (1977).

Обновљени српски модернизам, надомештен сасвим препознатљивим елементима новог сензибилитета или нове текстуалности, добија нов замах или другачији поетички лик 1965. године објављивањем књига *Башиџа, њеџео* Д. Киша, *Време чуда* Б. Пекића и *Моја сестра Елида* М. Ковача. У сродном поетичком концепту, Кишов *Пешчаник* (1972) налази текстуални тоталитет и лик јунака у накнадној актуелизацији садржаја разглобљене фабуле. Та дела немају у подлози само животну причу, која се остварује у облику сећања, већ и причу надграђену и осмишљену знањем књижевности, познавањем различитих проседеа и стилова, те коментаром неке друге (против)књиге.

Новина ових дела у томе је што у њима текст не налази мисаони нити мотивациони предложак једино у стварности. Логика приповедачевог знања и текста, тј. документа у њега уграђеног, превасходно опредељују стварност и судбину јунака. Начин којим се коментаришу затечени, туђи текстови, знање о њима и могућност да буду адекватно протумачени, одредиће не само животне путеве неких ликова у прозном делу, већ, као у *Времену чуда* Борислава Пекића, и драму човечанства. Такав начин градње текста, те обликовне и смисаоне новине којима таква градња исходи, биће добра основа за појаву нове текстуалности у српској књижевности.

У таквом концепту - свет налази своју допуну и трансмисију у тексту, док се прича преображава у приповедање поетике. На разградњи и поновном обликовању света текста, у игри са рукописом и документом, грађени су текстови неких писаца који стварају коментаторску, ерудитну прозу. Таква проза често добија облик романа. О томе сведоче *Речник елеменаџа* Павла Угринова, *Туџори* (1978) Боре Ћосића и роман *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића (1929-2009).

Павићев *Хазарски речник* је роман оригиналног склопа и укрштених приповедних путева, трагом којих читалац налази „своју” причу и

задобија интерактивну улогу у процесу читања и домишљања прочитаног. Овај роман, као слојевита постмодерна фантазмагорија од овога и онога света, те изврсне књиге приповедака (*Гвоздена завеса*, 1973; *Коњи свеиоја Марка*, 1976) осведочавају раскошну имагинацију овога писца и необичну наративну морфологију у његовом делу.

Ауто/цитатно спаривање разних текстова у прози, уплив културног наслеђа, посебно мита и књижевности средњег века, показују како се Павићеви рукописи умножавају у истој причи чинећи од ње паралелну књижевну стварност. Текстови који круже и разлажу се у његовом опусу, фрагментација рукописа, цитатност и колажирање јесу знак разбијеног, расутог и нецеловитог света у којем је јунак изгубљен и отуђен. То је и знак оне врсте рукописа који осведочава један од путева српске прозе на крају 20. века.

## II

Најзначајнији српски прозни писац са почетка 20. века је Борисав Станковић. Са њим и почиње српска модерна проза. Унутарњи сукоб у јунаку, односно друштвени и психолошки механизми који човека воде у беспуће живота, носе фабулативни склоп романа *Нечисћа крв* (1910). Станковићева проза увела је новине у српску књижевност на почетку века. Те новине потврђују сложенија прича, необичнији поступци и противуречни јунаци. Унутарњи доживљај, са његовим нијансама, Станковић је учинио још јачим. У томе му је помогао и изражајан језик, као слика чулних отисака преосетљиве људске душе. Контрастне и слојевите, тамне, чемерне и сетне слике, пуне слутње човековог ништавила и узалудног живота, дају посебну боју Станковићевом виђењу света.

Такву слику обележава судар светова, обичајних и моралних принципа. Губљење смисла и упоришта у животу и њима придодата наглашена еротика у сукобу са нормама заостале, патријархалне средине и њених закона, честе су теме у Станковићевој прози. Кроз те теме оцртава се човекова личност, трагично разапета између осећања и принуде, смисла и бесмисла, чулне слободе, телесне покре и ропске послушности. Све то чини динамичан и суновратно противуречан простор Станковићеве слике света.

Његова проза не стоји само на прелазу два века него и две епохе. Са делом овог писца, српски реализам полако посустаје и ишчезава, а модерна добија свој прави почетак. На том прелазу епоха њихов хроничар полази од конкретног историјског и друштвеног стања, али се не задовољава спољним описом људи и појава.

Као модеран писац, Борисав Станковић тај опис обогаћује симболичним значењима, драмом људске јединке, судбинском одређеношћу човека и дубоким смислом његове патње. У тој симболизацији и приповедној новини, односно у рељефнијем виђењу и дубљем приказивању једног света и људске судбине, огледа се прелаз из реализма у модерну.

Стојећи на размеђи векова и књижевних епоха, Станковић у своје дело уводи радњу и ликове из старог Враћа. Ова варош је, након ослобођења Србије и Берлинског конгреса 1878. године, постала гранично подручје Европе и Азије, двеју цивилизација и два начина живота. Географски положај и историјска судбина учинили су да Враће постане рубни део Србије. Одлазак Турака, обнова српске државе и друштвене промене утицали су и на сам живот. Јавља се слој предузимљивих, окретних и имућних људи који старе навике и обичаје полако замењују грађанском културом. У исто време, патријархални свет старе вароши губи ранији значај и пропада. Све ово је означило и појаву новог света.

Сукоб старог и новог, сиромашење и пропадање изданака старовремске заједнице, рађали су и драму људи који се нису прилагодили новом добу. Тај раскол у човеку налази епску и приповедну, али и драмску подлогу у прози Борисава Станковића. Све је у тој прози под знаком стишане лирске меланхолије и губитничке чежње за старим временима.

Та драма рађа и бол душе чији је исповедник овај писац. Није та драма увек друштвено условљена, нити сасвим укорењена у породични живот неког јунака. Драму често ствара тајновита људска природа, несрећа или судбина која је суђена сваком човеку. Станковићево дело трага за дубоким ирационалним коренима те судбине и људског удеса. Оно тај свет више слика изнутра, но што га рационализује и тумачи.

Станковићева прича, укључујући и обликовање ликова, није као код старих писаца. Не тече споро и једнолико, нити је портрет јунака сведен на појавно и спољашње. Дубинску слику Станковић често ствара изменом тачке гледишта из које се неки лик посматра и представља. Она је померена у унутарњи живот, у душу јунака. Приповедач досеже до тих простора тако што се поистовећује са јунаком. Осећа његов унутарњи свет и прикривено, доживљеним говором, исповеда се у његово име. То му омогућава да сама прича тече између привидно безличног казивања и исказа који има сасвим лични, субјективни тон.

Улазећи у душу својих јунака, Станковићев приповедач успева да осети њихову унутарњу драму и да ту драму кроз причу прикаже на

уверљив начин. Драма често има у основи пропаст старог света, старинских обичаја и вредности. Са тим процесом иде економско и морално пропадање некад угледних личности и породица. Станковићеви јунаци често не налазе смисао у свом животу. То се дешава због њихове природе, јаке страсти и узалуд прохујале младости, због неостварених жеља и злехуде среће.

Станковић пушта на вољу својим јунацима. Дозвољава им да сами говоре о својим судбинама и потрошеним идеалима. Ови страдалници то чине јаким, повишеним тоном, драмски потресно и у грчу. Некад њихова жива, патетична реч добија дирљиву лирску боју. Тако Станковић казујући причу приказује драму њиховог живота. Приказује пропламсај душе, наговештену и неостварену радост, промашене и горке људске судбине.

Кад прођу све буре и олује живота, кад се утиша јаук душе и почну да се гасе страсти и животни снови, у Станковићевом јунаку остане оно што је за Јована Скерлића „горки талог меланхолије”. Да би исказао ту наталожену горчину душе, овом писцу нису сасвим довољни само прича и приповедање. Потребни су му приказивање и сцена, узвишена патња, разнежена, горка и одуховљена лирска реч.

Отуд његова проза укршта и сабира у свом изразу епске, лирске и драмске елементе. По том свом обележју, Станковићева проза раскида са реалистичком једностраношћу у приповедању. Писац такву слику света замењује сложенијим и рељефнијим, односно модернијим приказом људске судбине. У томе се огледа значај Борисава Станковића у историји новије српске књижевности.

Станковић модернизује прозни израз на српском језику. Уводи у нашу књижевност сложенију фабулу, многоликије и необичније приповедачке тачке гледишта, разноврсније поступке и противуречне јунаке. Станковић је слику света учинио рељефнијом, продубио је и ојачао унутарњи доживљај са свим његовим нијансама. Томе је допринео и његов експресивни језик као вербална слика чулних отисака преосетљиве људске душе.

У вертикали српске прозе 20. века, односно на његовој средини, јавља се и превратничка проза Миодрага Булатовића. Продужујући линију својих књижевних предака, Булатовић је самосвојна стваралачка личност. Његово место у савременој српској прози типолошки је добро поставио истакнути пољски славист Јан Вјежбицки. У типологији те прозе, Вјежбицки учачава два тока. Једном току, који одликују ерудиција и комбинаторичке вештине, припадају Данило Киш и његови поетички

сродници. Други ток облежава самородна приповедачка енергија, раскошна машта и списатељско-занатско умеће. Представник те поетичке парадигме је Миодраг Булатовић.

Сродништво овог писца са другим ствараоцима (а међу њима Вјежбицки помиње Граса и Маркеса) никако не упућује на епигонство, већ превасходно на разликовну сродност. Ако и има своје књижевне претке, ако баштини њихов књижевни ген, онда то наслеђе озрачује Булатовићеву самосвојност и искуство поетичке разлике, што његовом рукопису омогућава да буде нов, индивидуалан и непоновљив.

Булатовићева визија света, темељи се на укрштању (наизглед) неспојивих елемената који задобијају свој наратив у гротескној слици света. Тај свет је несиметричан и неуравнотежен, деформисан и онеобичен. Исказ о садржају и склопу тог света говори о његовој померености. Полазећи од генеричке природе изобличене, гротескне слике, поједини аутори су њен настанак доводили у везу са процесом уласка страног, нељудског духа у човекову душу. Тог типа је магијски и гротескни реализам овог писца.

Све слојеве Булатовићеве прозе отуд и обележава доминанта која се може означити гротескизацијом поступка. Она се огледа у избору тема, у тоналитету прозног израза, у конструкцији приче и у структури наративне јединице – од лирске слике и веће епске целине, па до целовитог корпуса света књижевног текста у поједином делу

Узимајући гротеску као основни поступак, Булатовић је изградио аутентичан и експресиван, уметнички валидан и препознатљив свет књижевног текста. То се може рећи и за његову рану фазу, дакле за збирку приповедака *Ђаволи долазе* и циклусну прозу *Вук и звоно*. То у још већој мери одликује Булатовићеве романе *Црвени ђеџао лежи према небу* и *Херој на мајарцу*. Управо *Херој* чини врхунац књижевног зрења и вредносног узрастања тог писца и његовог рукописа.

Целином свога књижевног дела, Миодраг Булатовић је неоавангардним поступком обновио и надградио искуства наше међуратне прозе. Он је значајно осавременио и иновирао, обогатио поетичко искуство и проширио тематски простор прозе на српском језику. Стваралачки је превредновао поетике оспоравања - од ренесансе до модерне. Надградио је и искуства авангардних покрета између два рата.

Та искуства и поетике осавремењава новим сензибилитетом и рукописом свога времена. Баштињеним искуством, даром и приповедачким умећем, свој рукопис, у значајној мери, учинио је новим и непоновљивим.

вим. Тако је Миодраг Булатовић створио дело неспорне вредности и померио еволутивни лук српске прозе. У томе је непорециви значај Булатовићеве прозе у историји српске књижевности.

Проза Борисава Станковића, у првим деценијама 20. века, значајно је модернизовала наше књижевно наслеђе. Приповедачка уметност Миодрага Булатовића превреднује авангардна искуства и половином 20. века, на нов начин тематизује искуство модерног доба. У следу живе традиције, али и под упливом нових токова у савременој светској прози, Милорад Павић приповеткама и романима поткрај 20. века, осведошава поступак парафразе у српској прози.

Слика света у Павићевом приповедању подложна је осипању, несална је и променљива. Таква је и сама историја. Она није константна вредност или прост линеарни след догађаја, већ је кружна и у знаку вечног враћања истог. Тај децентрирани свет мозаичан је и фрагментаран. У променљивом и кружном следу догађаја, исте теме и прозни фрагменти, иста лица и ситуације, више пута се понављају према слици света која се рекреира кроз причу и приповедање. Свет без средишта и историја, чија је линеарна путања претворена у цикличан ток, добијају у Павићевој прози своју наративну слику у кружењу мотива и умножених слика у бескрајном венцу прича.

Таква слика света често налази свој израз у жанровском мешању текстова, у њиховом удвајању па и умножавању, односно у динамичном збиру који чини Павићев прозни опус. Он се зато и темељи на колажу и монтажи, на цитату и аутоцитату, на парафрази и реинтерпретацији познатог. У том приповедачком концепту и ликови се понављају и удвајају. Неки од њих се поистовећују и са личношћу самога аутора.

У таквом наративном концепту и пишчев живот понекад добије књижевну обраду, као што његова раније објављена дела у реплици и литерарној игри постају грађа новим причама. Овакав постмодернистички поступак, подоста нов у српској прози, релативизује изворност књижевног дела, показујући како „крхотине” старих прича у рециклирању или „приказивању приказаног”, могу задобити милост новог уобличења.

По стваралачкој вокацији, Милорад Павић, пре свега је приповедач. То се види и у његовим романима у којима је велики број сасвим самосталних приповедачких целина. Једна је и “Плава џамија” која припада малом кругу најлепших прича написаних на српском језику. Та прича-ходилица, која из романа лако улази и добро се уклапа у збирку приповедне прозе, парабола је о градитељу џамије, односно нашем, душевно подељеном човеку.



Новина Павићевог приповедачког поступка не огледа се само у удвајању улоге писца и приповедача. Павић, такође, ставља у интерактивни однос и везе између писца и јунака, јунака и приповедача и, коначно, између писца, свих субјеката приче или чинилаца књижевног текста и самог читаоца. Аутор, тако, заподева игру са читаоцем, којем није дато само да сазна причу него и да у њој има активну улогу. Одабраним начином читања, на пример, читалац не бира само свој пут кроз причу него јој посредно даје форму и ток, исход и смисао.

У неким приликама, читалац се и непосредно меша у ток догађаја утичући на судбину појединих јунака. По томе читалац у Павићевој прози није увек сасвим изван приче, није само њен објект, већ је и активан у причи. То значи да он некад својом улогом субјективизује причу постајући њен делатни чинилац. Тада читалац држи конце приче у својим рукама, што му некад омогућава да одреди судбину појединих јунака.

Наравно, и то је мистификација. Таквим поступком гради се паралелна стварност која симулира и разним врстама очућавања додирује овај наш свет. Текст као симулација овог света не означава само паралелну стварност него стварност и производи.

Различите видове мистификације у књижевности потврђују лажна документа и датирања, измишљене књиге, непостојећи писци и исповести. Све то, списатељским „опсесијама и фантазмима”, како је истицао Данило Киш, даје „легитимитет уверљивости”. Такав поступак омогућава да се постигне висок, па и „највећи степен илузије стварности”. На овоме се заснива и мистификација у причама и романима Милорада Павића. Она даје привид истински могућег ономе што није из тзв. *стварности*, тако отварајући питање односа миметичке и фантастичке слике света.

Павић на различите начине образлаже поступке својих јунака. Отуд се у његовим причама могу разликовати неколики видови таквог поступка, то јест: реалистичка мотивација и њени прелазни или гранични видови, ониричка, чудесна (бајковна) и фантастичка мотивација. Та разноликост је могући разлог због којег Ханс Роберт Јаус истиче како се „у Павићевом делу уобичајено повлачење границе између фикције и реалности не може са сигурношћу извршити, јер измишљено, легендарно, па чак и фантастично, оставља утисак аутентичног и није ништа даље од историјске истине у односу на стварно доказано чије значење најпре истиче”.

У градњи паралелног света и илузије да је тај свет стваран, Павић не користи само мистификацију већ, као његов велики претходник Борхес, и парафразу. Јан Вјежбицки истиче да су код Борхеса, уз ове од-



лике поступка, у првом плану ерудиција и комбинаторичке вештине. Мајстор тих вештина, Борхес, своје паралелне светове углавном заснива на измишљеним изворима и аисторичној подлози.

За разлику од Борхеса, код Павића је тематска подлога приче често везана не само за оно што је фикционално, већ и за неки стваран биографски податак, историјски факт и личност. Догађаји у његовим причама временски су одређени. Но, они се не везују за завршену, него за трајно живу прошлост и предосећану будућност. Везују се за време које, својим кружним током и обновом, тече и у бескрајној садашњости.

На тим основама Милорад Павић успева да приказани догађај кроз његов текст постане уметнички веродостојан. Таквом приказу, како каже Вјежбицки, он „додаје изестан вишак смисла садржан у навођењу, у перифрастичком понављању, у ироничним наводницима”. На том „вишку смисла”, онеобичавању слике света и приповедног поступка, чија је улога да подржи илузију и уметничку истину, Павић гради нова значења и свет књижевног текста који је другачији од онога што је познато у традицији српске прозе.

Павићева приповетка и роман другачији су од нашег приповедачког наслеђа, али то наслеђе не одбацују у градњи слике света. То, на пример, значи да овај писац користи и реалистичку, психолошку мотивацију. Но, таква мотивација код Павића често преводи радњу у чудесну и фантастичну причу.

Тај спој или спрега онога што је записано и јунаку суђено по некој вишој милости, а остварено у овом нашем свету, упућује у Павићевој прози на дубоку, узрочно-последичну везу различитих нивоа каузалности и, коначно, на тајновиту природу обичних ствари и догађаја. На том удвајању светова, на органској вези наизглед јасних, али истински несазнатљивих појава, то јест на чудесном споју онога што се у животу дешава и заумне, сновне или слике паралелне стварности, заснива се и свет у књигама Милорада Павића.

Уверљивост приче Павић додатно утврђује подацима из живота приповедача (писца), односно тачним навођењем времена и места везаних за епизоду која се из библијске повести преселила у двадесети век. Кружни пут људских судбина као вечно враћање истог, а оно се уписује у библијске повести и текстове нашега времена, одлика је Павићеве слике света и приповедачког поступка у његовој прози.

Та два упоредна света - стварност и њен привид - код Павића су спојени уверљивом књижевном везом. Њихова је спрега чврста и закономер-

на. Стварни или истински свет с постојећим топонимима, људима и историчним догађајима, честа су потка Павићеве прозе. Отуд се лако запази да у Павића готово и нема приповетке без познатог назива места, историјског догађаја, личности из наше прошлости или неког савременика, наших светиња, грађе из културне историје, чувених датума и свега другог што је евокација и документарна подлога његове приче.

Раскошна Павићева ерудиција не препричава нити „преписује” оно што је историји познато. То познато само је „доказ” или алиби за „истинитост”, од које је важнија чињеница да Павић на тој основи гради своје паралелне светове. Још тачније, по познатом Кишовом ставу, ерудиција у таквом приповедању постаје вид фантастике. Тако се спаја „реализам приповедања о свакодневном животу, с маштовитим узлети-ма у свет који није подложен искуственим законитостима” (М. Солар). Рационална представа о свету на тај начин бива очуђена или претворена у тајну пред којом се налазе и приповедач и читалац.

То је једини начин да се успореном и повратном перцепцијом тражи кључ прича и одгонетне тајна Павићевих повести смештених у простору између модерне бајке и савремене митолике прозе. Налазећи се пред множином разних могућности кретања кроз лавиринте приче која се рачва, крећући из могуће стварности у сан и паралелне, фантастичне светове, читалац се опет враћа на њен почетак и изнова потражује свој прави пут којим ће проћи кроз лавиринт. Тако се могу наћи права врата за излазак из приче која је сам живот. Пут приче у потрази се преображава у задовољство откривања загонетке и овладавање њеним могућим значењима. Сам избор пута кроз причу отвара читаоцу могућност да лично буде укључен у њен свет и да одабраним начином читања даје смисао причи.

Лице Павићеве приче слојевито је и призматично и знак велике ауторове ерудиције. То лице је прозрано и етерично, маглено и осенчено загонетним осмехом приповедача и јунака који својом улогом потврђују да је човеков живот израз његове мртве трке кроз време и празну вечност. Загонетни осмех и потрага за скривеном суштином света својеврсна су опсена, док је творба паралелних светова претворених у текст опсена нарство вишега реда. У том погледу Павићево приповедање је чудесна, фантастичка и езотерична мистификација, која показује како се у језику и причи загонета суштина света и његове историје. Загонетка коју гонетају Павићеви казивачи и ликови описана је кругом у којем је живот продужени сан, а смрт у вечном сну заборављени живот.

## МАЛА ПРИЧА О ВЕЛИКОМ ПИСЦУ

**М**илорад Павић (1929-2009) једини је писац у историји српске књижевности који је на велика врата, силовито ушао у светску књижевност и у тој елити остао на измаку XX века и све до смрти. Најпре је освојио читаоце у Европи и обе Америке, а онда, почетком трећег миленијума, освоја и источни део света – Русију, Кину, Јапан, Јужну Кореју... Наравно, реч је о *Хазарском речнику*, роману-лексикону, књизи која, по публицитету, нема премца у српској књижевности – иза њега остали су далеко и Андрић, и Киш...

Упознао сам Павића у време када је био један од српских писаца кога је занимала поезија, али, пре свега, историја српске књижевности, време барока, као и превођење Пушкина и других руских писаца. Једноставан, скроман човек кога су пријатељи звали Цици, а они други су му тепали – Миша. Разговарали смо поводом премијере његовог позоришног комада *Кревети за три особе*, писану према мотивима његове збирке прича *Гвоздена завеса*, а у режији Дејана Мијача. Представу је режирао Дејан Мијач у Српском народном позоришту у Новом Саду, али је завршила неславно – брзо је скинута са репертоара као политички неподобна... Било ми је занимљиво слушати Павићеву причу, сасвим неконвенционалну, једноставну... Вели да се родио у једној од „најружнијих кућа” у Београду, на Дорћолу... И у каснијим сусретима, нарочито честим деведесетих година, после *Речника*, у Београду али и на Златибору, у Рибници, подно Торника, он је волео да у своје причање, уноси каламбуре, као што раде сликари – надреалисти. Све је помешано – рационално и ирационално.

Нарочито се слободно кретао у XVIII веку – у том времену за њега није било тајни. Одгонетао је, између осталог, време и живот „својих земљака” – калуђера манастира Раче, преписивача драгоцених књига, који ће се расути преко Дунава и Саве, чак до Сентандреје, бежећи од турског зулума и носећи црквене реликвије, па и старе књиге.

И све до те, 1984. године, Павић је био „један од српских писаца”, а онда се догодило невиђено чудо – постао је планетарни писац! Или, како је то у једном дитирамбу рекао сјајни (недавно преминули) песник, Бањалучанин, Ђуро Дамјановић:

*О, бојами,  
чудан је њај див,  
једини Хазар  
који је остјао жив!*

Први читалац *Хазарској речника*, уредник „Просвете”, Милисав Савић, и сâм приповедач од нерва, осетио је да у рукама има необично штиво које, истина, није наишло за занимање већег броја издавача – одбили су га „као егзибиционизам”... Истина, занимљиво је да Павић у Београду наилази и раније на препреке, на неразумевање... На пример, није могао да пријави докторску тезу, већ је докторирао на загребачком Свеучилишту, онда није могао да постане професор универзитета у родном граду, већ му је руку пружио Младен Лесковац и позвао га да дође на Филозофски факултет у Нови Сад (где ће бити биран и за декана), да би тек при крају радног века, дошао на Филозофски факултет у Београду и предавао помоћни предмет! На Филолошком факултету за њега, писца студије *Историја српске књижевности барокној доба, (XVII и XVIII век)* – није било места!

И то је дошао тек када је стекао светску славу на Западу – када су *Хазарски речник* објавиле наугледније издавачке куће у Француској, Немачкој, Америци, Шпанији, Аргентини... *Хазарски речник* је постао култна књига, поред Борхесових и дела Умберта Ека.

Свестрано образован – говорио је четири светска језика (немачки, руски, француски, енглески), студирао виолину, бавио се планинарењем, играо тенис, писао стихове, преводио... и није му било тешко да комуницира са целим светом. Његов београдски дом свакодневно су опседали новинари из света, а о домаћим да и не говоримо. Наугледније новине и књижевне ревије, као што су *Маџазин лиџерер* или *Тајмсов* књижевни додатак, објављивали су на насловним странама фотографије Павића са његовим руским хртовима...

Једини је писац са простора бивше Југославије који је читава два сата разговарао са уредником култне емисије француске телевизије

„Апостроф”, Бернар Пивоом, када је зналачки тумачио византијску и балканску цивилизацију, наравно, са посебним нагласком на Србију и њену прошлост, али и савременост.

Павић је био и остао једини српски писац за кога су најугледнији издавачи правили посебне програме боравка. Био сам на Сајму књига у Франкфурту на коме је представљен његов *Хазарски речник* на немачком штанду (*Зуркоф*) - на све стране били су постери са Павићевом сликом и обавезном лулом... Исто тако, и на штанду француског издавача *Белфона*. А онда, једно вече, немачки издавач приредио је гала пријем у част Павића – у елитном хотелу „Frankfurter hof” окупила се елита светског издаваштва – писци, уредници, менаџери, пословни агенти... Павић се у тој дворани (дошао сам на његов позив) кретао без комплекса, са лулом, делио је потписе, час на једном, час на другом, трећем... језику.

Путовао је на све стране света - у Француску, Грчку, Шпанију, Америку, где га је чувени, најчувенији издавач „преко баре”, *Кноф*, позивао на тродневни боравак, увршћавајући га у свој чувени каталог великих писаца...

Хедониста, Павић, уживао је у свему: и у разгледању музеја и галерија, али је задовољавао и своју гастрономску радозналост. Ево како је изгледала вечера у част Павића у чувеном ресторану „Код златног јелена” у Будиму: срнећи гулаш – чорба, с наранџом, палачинке с јеленовином у винском умаку, рашки (српски) паприкаш од вепровине са црним вином из Табана, шарена шајкашка гужвара, а пио се самородни, одлежани, мечињски *шардоне* из манастира Грабовац (из храстове бачве) и Деспотов *црњак виљанац* из Барање... Јеловник је саставио његов пријатељ, последњи изданак старе српске породице у Мађарској – песник и историчар књижевности, Стојан Вујичић.

Павић је волео да путује, да иде у сусрет својим читаоцима, јер се као зналац језикѝ, кретао без комплекса (а то је, иначе, комплекс већине српских писаца, његових савременика). А на путовањима он је од својих издавача захтевао смештај у елитним хотелима. У Паризу га *Белфон* смешта у апартман хотела „Pon Rojal”, у коме су одседали Маргарет Јурсенар, Алберто Моравија, а стални гости били су и Сартр, са својом пријатељицом Симон де Бовоар, па Франсоаз Саган... У Стамбулу, турски издавач му обезбеђује одседање у хотелу на Златном Рогу, у хотелу најлуксузнијем у овом делу Истока, у коме је одседала Агата Кристи, али и Јосип Броз... Павић је добио, управо, Брозов апартман, на чијем улазу стоји златна плочица са угравираним Титовим именом. Гр-

чки издавач га је гостио на чувеном острву Санторинију, али и у Атини, у хотелу у коме одседају крунисане главе... Тај једини наш „планетарни писац” (како је говорио Петар Џацић), који је у својој књизи васкрснуо један ишчезли народ – Хазаре, није успео да добије и највише признање – Нобелову награду. Упућени тврде да Нобелов комитет није могао да му опрости неке просрпске изјаве, које су у другим бившим југословенским републикама жестоко осуђене, а онда емитоване и у свету.

„Писац отровне ерудиције”, како је за Павића писао Ален Боске, угледни француски песник, критичар и романиста, коме се дивио и Умберто Еко (пославши му и свој роман *Фукоово клајно* са посветом: „Милораду Павићу, с дивљењем...”), на једвите јаде ушао је у Српску академију наука и уметности као редован члан. Упутио је ултимативно писмо Академији – не долази у обзир дописно чланство, већ одмах редовно... Пошло му је за руком, оно што није пошло Милошу Црњанском (када је предложен писац *Сеоба*, његов исписник, Иво Андрић, својим уљкавим гласом казао је: „Мислим да треба ићи редно...”, а Црњански је имао седамдесетак година!). Истина, пре Павића тако је изабран само Ј. Б. Тито.

И на крају, Павић је један од светских писаца који је утирао пут електронској, компјутерској књижевности, у којој читалац дигиталним путем, притиском на дугме, креира свој индивидуали приступ штиву и сопствени начин при читању књижевног дела. Павић је кореспондирао са светом последњих година искључиво захваљујући електроници и био сам, непосредно пред његову смрт, код њега у кабинету, у САНУ, када ми је „скинуо” гомилу писама која су му електронским путем стигла из Русије, од Владивостока до Петрограда, али и из Америке, Аустралије, Јапана, Кореје... А Павић, „тај фини господин”, како је говорио Хандке, налазио је времена да својим обожаваоцима одговори на свако знатижелно питање...

Био је очаран кућом Добрице Ћосића на Дедињу (одакле се иселио) и кућом Боре Ћосића у Ровињу, па кућом Николе Пашића у Француској улици... и желео је да има свој дом-музеј и град Београд му је то омогућио; и то на Дорћолу, у улици Браће Барух, у којој се налази и остатак од 40 одсто од рукописа *Хазарској речника* – остао је, како је једном приликом рекао – Богу!

Казао ми је једном приликом: „Нема ниједне будућности на чијем крају не чека смрт... Прастара смрт, старија од човечанства, старија од рођења и од Библије. Смрт је историја човечанства или планете сажета у тачку или у звезду, тако да бисмо могли рећи: *У иочейку беше смрт...*”

## ЗИДАРИ ВРЕМЕНА И ЛОВЦИ СНОВА: О ПРИПОВЕДАЧКОЈ УМЕТНОСТИ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Када (овај текст писан је августа и септембра 2010. године) када је књижевно дело Милорада Павића (1929-2009) нажалост задобило коначне обресе јасно се види како је зналачки, пажљиво и поступно грађено, како је упорно, радишно и логично освајан један по један књижевни жанр, како је свако појединачно дело брижљиво и прецизно уобличавано, како их је аутор компоновао по унапред утврђеном плану и за свако од њих проналазио право место у осмишљеном и, на крају крајева, заокруженом стваралачком опусу. Ма колико се у уметности приповедања борио за освајање, усавршавање и усвајање нелинеарне нарације, толико се његов животни, ауторски пројекат развијао некако логично, прибрано, трезвено – плански, па и „линеарно”. Освајајући теме и форме, освајао је слободу. Ни једну књижевну форму Павић није посматрао као (за)дату, као окошталу, окамењену и непроменљиву. Тражећи прави облик за своје мотиве, није заборављао да буде креативан баш тамо где колеге и савременици нису видели никакво место за интервенцију, никакву шансу за акцију. Зато ће професор Павић остати запамћен и као велики иноватор у области књижевне форме, као проналазач нових, бескрајних литерарних простора, као истраживач и авантуриста у областима које су пре њега биле непознате, немогуће, тотално незанимљиве и скучене, ограничене и безнадежно досадне. И пре Павића је проза, а нарочито роман, подвргавана разноврсним искушењима, најчешће стерилним. Стеријин „Роман без романа”, стар је готово два века, а после њега историјом



књижевности прохујали су многи дрски и сурови експериментатори, најбројнији у доба авангардних покрета с почетка 20. века и у доба постмодерне, али нико од њих није заиста и на прави начин „отворио” роман, расклопио га на елементе и показао да се може поново склопити и користити на бесконачно много начина.

Попут већине младих стваралаца Павић је своју књижевну каријеру започео са поезијом (Палимпсести, 1967, Месечев камен, 1971). Његове ране песме биле су мисаоне, херметичне. Тешко проходне биле су, поред осталог, и зато што је у њих било сабијено превелико књишко, архивско, професорско знање, као и тешко разумљиве поруке и енигме једног ученог Византинца. Нико се није могао носити са њиховом анахроношћу – чинило се да их је Павић из реке времена послао самом себи, али да су те крхке, ониричке поруке успут изгубиле скоро сав смисао. Што се више трудио да их растумачи неком замишљеном, узорном читаоцу као и себи (као другом ја), тиме је само успевао да још више збуни ретке љубитеље поезије и још ређе књижевне критичаре. На крају тог истраживачког и припремног периода и њему самом постало је неиздржио тесно у поезији која је за узор имала Гаврила Стевановића Венцловића и Војислава Илића (обојицу је подробно проучио с позиције научника, књижевног историчара и критичара). Највиши домет у поезији Павић је постигао са поемом „Прстен” (види Appendix I) која је његово најамбициозније и најкомпликованије песничко остварење. По волумену (петанест строфа, 173 стиха) и по теми (љубав) она неодољиво подсећа на ремекдело Лазе Костића, на најславнију и најпознатију лирску песму српског језика, на „Santa Maria della Salute” (четрнаест строфа, 121 стих). Неколико стихова из „Прстена” директно асоцирају на стихове из SMDS, као на пример: „У сну те имах млађу но икад на јави” или на стил неких других српских песника („Насликах своје очи лепотом твога ока” - Б. Миљковић). У финалу поеме песник на самокритичан и ироничан начин своди рачуне са поезијом: „Ко полни орган риму песма има/ И стидно место песме слик је њен ко јаја/ Размножава се песма у парењу рима/ Кад стих побели остане без муда.” У времену у ком се на везани стих и уметност версификације гледа са презиром, у модерној поезији која форсира слободан стих, а према слику и рими односи се као према „стидном месту”, Павић нема шта да тражи. У исто време Павић, мирно, хладне главе, своди рачун и са својом неизвесном и непоузданом улогом песника: „Чије су стазе сада ове врсте?/ Сугласници истину држе, самогласници тајну слога/ Једни су бројеви стиха, други лепота што збраја”. Да настави стазама Лазе Костића или да буде неки окаснели Војислав Илић или можда бледа Пушкинова копија (чији је роман у стиховима веома успешно



превео са руског језика), у доба када поезија одавно више није ценила витештво и када је већ далеко одмакла сасвим другим путем, другачијим стазама; ни то није било право решење. Последњим стихом из прерано заборављене и запостављене поеме „Прстен”: „А ја сам ту где прсти перо крсте”, Павић се опрашта од поезије какву је волео али за коју реално није било места ни у његовом опусу, као ни у савременој српској књижевности. И себи и пажљивом читаоцу песник је признао наклоност према оном песништву које је, доста давно, писано руком, пером и мастилом, са дубоком вером и са људском искреношћу, онако како „прсти перо крсте”. Највише што је могао постићи у песништу било је да буде – последњи српски песник 19. века; а то и није била нека нарочита позиција за мудрог и креативног ствараоца какав је одувек био Павић. Као књижевни историчар и научник, Павић је био дубоко уроњен у књижевност барока, класицизма и предромантизма. Пишући историје књижевности прохујалих времена и враћајући их у корпус српске културе (која је, узгред буди речено, била склона да их се одрекне и да их заборави), Павић је имао проблем да као писац нађе право место за себе у свом времену. Павић-научник био је савршено убедљив када нам је откривао особине и лепоту српске књижевности 17, 18. и 19. века. Међутим, искуство и знање научника огледало се и пресликавало у његове оригиналне књижевне покушаје и претило да их прелије устајалом мемлом и да их натопи загушљивим задахом прошлости. Као научник сасвим разумљиво, али и као песник и приповедач, Павић је „каснио” иза свог времена; једноставно – није се уклапао у главне токове савремене српске књижевности 70-тих година 20. века. Књижевна и читалачка елита запазила је Павићеве мајсторски написане приповетке (у књигама „Гвоздена завеса”, „Коњи светог Марка”, „Руски хрт”). Полако се образовао уски круг поштовалаца и тврдо језгро читалаца префињеног укуса који су уживали у Павићевим причама и са нестрпљењем ишчекивали нове наслове. Мала група младих српских писаца (Митровић, Пиштало, Г.Петровић, М.Пајић и др.) препознали су у Павићу свог учитеља и претечу. И поред релативног успеха и даље је претила опасност да ће Павић остати нека врста ексцентрика; надвијала се сенка сумње да се никада неће уклопити у своје време, да се неће некако уденути међу писце 20. века, међу своје исписнике и саврменике. Интелигентан и луцидан какав је био, Павић налази потпуно неочекивано, сасвим изузетно и оригинално решење за себе и свој уметнички статус. Он, наиме, „прескаче” естетику ружног и поетику скрпљену на развалинама, стратишту и на ђубришту 20. века и постаје - „први писац 21. века!” Кад га је већ био глас анахроног, онда је много боље да буде „анахрон у будућности”, да атерира на бескрајну

футуристичку писту, него да дозволи да га успоравају одједи барока и романтизма, да га бије глас „писца кога је прегазило време” пре него што је казао све што има. Срећно смишљен рекламни слоган – ПАВИЋ ЈЕ ПРВИ ПИСАЦ 21. ВЕКА! – показао се као истинит и потпуно тачан. Павић је нашао решење за своју уметност, нашао је ефектан начин како да се развија и да напредује као аутор. Шта је он, уствари, урадио? Он је своје знање, своју блиставу елоквенцију и своје небројене сижее сместио у нову, апсолутно оригиналну форму. Гледао је шта раде колеге у свету, како размишљају и шта објављују. Пажљиво је прочитао Борхеса („Маштарије”, „Врт са стазама које се рачвају”) и његове приче („Вавилонска библиотека”, „Вавилонска лутрија”, „Укбар, Тлен, Орбис Тертиус”, „Алеф” итд) које су, у ствари, били интегрални или компримовани романи. Борхес није писао романе, али је зато написао неколико мега-прича. Професор Умберто Еко прославио се теоријом „отвореног дела”, а светску славу стекао романом „Мирис руже” који је био невероватна комбинација трилера и филозофске студије. Право питање је било: како? Павић није оскудевао у темама, он је као и Хамваш „имао грађе за још 500 година живота”. Дакле, знао је о чему ће писати, није залуд обилазио све битне архиве 1000 км укруг од Београда! Одавно је имао одговор на лакше питање: шта? А био је на трагу открића; ближио се час инспирације у коме ће Павић узвикнути (у својој кади, у буковом бурету, у будипештанском парку): „Открио сам! Знам како ћу! Написаћу роман у форми речника! Лексикон је за мене прави књижевни облик! Садржај романа спаковаћу у један речник! Учинићу то!...”

Дело Милорада Павића ослања се на неколико импозантних стубова. Он се огледао у више духовних дисциплина и свуда је био изузетно успешан. Прочеље палате Павићевог стваралачког опуса краси импозантна колонија фундирана у неколико области: научни рад (огледи о историји српске књижевности, језику и стилу), преводи са руског језика (Пушкин), поезија, приповетке, романи и драме. За једну ауторску делатност овако широког захвата може се рећи да је мултидисциплинарна; сам Павић за себе је волео да каже да је „двозанација”: „Моје дело разапео сам на разбоју на коме истовремено могу да ткам и потку (науку) и основу (приповедање). Што је потка гушћа и јача (озбиљне припреме, прикупљена, одабрана и проучена грађа) то су и шаре-знаци на основи лепши, чистији, јаснији (прича је једноставна, течна, убедљива)...” Павић је, спортским речником речено, најбољи вишебојац српске књижевности. Као научник одужио се националној баштини и књижевном наслеђу. Као уметник једнако успешно огледао се у више књижевних жанрова; осим поезије: био је врхунски приповедач, савршени романијер, који је знатно унапредио и усавршио овај

књижевни жанр и,напокон, одличан драмски писац (код нас још непрочитан на прави начин, несхваћен и зато недовољно игран). У свему чега се машио био је иновативан. Његова врела и полетна машта није му дала да се тако лако заустави и задовољи већ постигнутим. Слутио је да се може још боље, даље и другачије. И зато је неуморно радио на откривању нових путева, на пробоју многих брана и граница. Није се либио да покуша и да призна да је проба била неуспела или излишна. Једна његова прелазна фаза, од песничке ка приповедачкој уметности, садржала је пар књига-пројеката замишљених и компонованих од текстова мешовитих жанрова: песме + приче („Душе се купају последњи пут”) или приче + роман („Нове београдске приче”; издање је садржало и „Мали ноћни роман”). Овај први Павићев роман био је нека врста данајског дара (поклон верним читаоцима уз избор „нових, београдских” прича), сондирање трустног подручја недовољно припремљене форме и недомишљеног, недовршеног концепта веће прозне форме. Тако је „Мали ноћни роман” остао „мали”, недоречен и недовршен (касније је Павић од рестава овог рукописа склопио нови, сасвим другачији, успели роман, али тек када је за њега пронашао праву форму).

Одлучујући, преломни моменат у Павићевом стваралаштву одвијао се почетком 80-тих година прошлог века, када је писао своје најбоље и најзначајније дело „Хазарски речник”. Београдом кружи легенда да је рукопис одбијен у четири издавачке куће. Најзад је доспео у руке Милисав Савића који је био уредник за прозу у „Просвети” после повлачења или одласка у пензију плејаде угледних књижевника. Можда је Савић био расејан, можда се ослонио на рутину, искуство или тзв. уреднички њух, али је сасвим сигурно да није био свестан да у рукама има аутентично ремекдело и светски хит. Било како било, његово име стоји у импресуму првог издања „Хазарског речника” из 1984. године. Књига је убрзо преведена на све важније светске језике (њих тридесетак на броју), укључујући и кинески. Коначан тираж може се изразити цифром са много нула, а поновљеним издањима ни броја се не зна! У чему је значај и привлачност Павићевог „Хазарског речника”? Пажњу књижевних критичара и читалаца пре свега је привукла иновација у форми. У поднаслову је лепо писало:

### **роман-лексикон у 100.000 речи**

Ко год је књигу узео у руке одмах се запитао: како један речник може бити роман? Или, обрнуто: како се један роман може исписати у облику речника? Павић је одговорио, тј. делом показао да је то сасвим могуће, и не само могуће, него у овом случају – неопходно. Павићева тема до које је он дошао као историчар књижевности тражила је, захтевала и

вапила да буде презентована на нов начин, у виду нове форме. Павић је желео да пише о Хазарима, о древном народу који је у једном загонетном тренутку нестао са историјске сцене. Касније је тврдио да је пишући о Хазарима мислио на Србе, па нека му буде! Пре Павића роман је већ био освојио за себе прилично слободе, нарочито после, Марсела Пруста (циклус романа „У потрази за изгубљеним временом”), Џемса Џојса („Уликс”, „Финеганово бдење”), авангарде из 20-тих година, надреалиста и експерименталног француског новог романа. Дошло се до тле да је сваки текст могао бити роман ако то аутор жели и тврди и ако у себи садржи најмање 100.000 (сто хиљада) речи. Испоставило се да је овај „степен слободе” најчешће ћорсокак, јер су писци у оквиру наведеног романа трпали све и свашта правдајући се „процесом аутоматског писања”, „меандрима тока свести”, белешкама психоаналитичара, дејством алкохола или наркотика, последицама индоктринације и алијенације, сукоба руралног са урбаним, деловања администрације и бирократије итд... Павић је за своју тему, за „хазарску полемику” патентирао форму која је највише одговарала (расутој и несређеној) грађи – дефинисао је да ће тај роман, у суштини, бити један речник, да ће све што има да каже средити и изложити – испричати, у виду лексикона. И још је, не без ироније додао (за сваки случај) - „у 100.000 речи”, како би задовољио тај минимални услов и тако формално искористио право да свој прозни текст може сматрати романом. Међутим, кључна реч јесте и остаје – РЕЧНИК или ЛЕКСИКОН, како вам драго. Или, прецизније, синтагма: РОМАН-ЛЕКСИКОН. Неупућен и збуњен читалац питаће се пре него што отвори Павићеву књигу: „Како ћу се снаћи? Речник јесте користан, али је и монотон, досадан, зар не? Како ће се помоћу лексикона испричати прича?”... Неверни Тома, члан библиотеке, могао је још свашта да пита. Како је Павић реаговао на све те дилеме неповерљивог читаоца, јер ризик је био велики: „Хоће ли ову књигу ико моћи, ико умети да чита?” Јер, ма како била енигматична, она је ипак писана за множину читалаца. У случају „Хазарског речника” пресудно је то што је и сама тема загонетна и што тајна нестанка Хазара никада није до краја расветљена. Павић, иако прави научник, овде је фингирао улогу историчара-истраживача, који проучава трагове битисања једног необичног (измишљеног?) народа и резултате своје истраге излаже у виду (пара-научног?) књижевног дела. Не би ли предупредио забуне (или да би, можда, изазвао нове дилеме), писац је у уводу дао: 1) Историјат „Хазарског речника”, 2) Склоп речника и 3) Начин коришћења речника. Следеће изненађење је да је роман подељен на три дела, на црвену, зелену и жуту књигу. Наиме, хазарска полемика вођена је између Хришћана, Муслимана и Јевреја који су сви тврдили

да су Хазари прихватили њихову религију, а касније били асимиловани и на тај начин изгубили сопствени идентитет. Обичног читаоца препада помисао на поприлични обим класичног речника и абецедна уређеност одредница. Ко ће да чита дебелу књижуру? Тим горе ако је монотона и досадна?! Одговор је опет везан за тему, за Хазаре. Како су они нестали тако ни грађа (овде сређена у виду речника) није потпуна, расута је свуда по свету. Оно што је „научник” (или писац?) „пронашао” то је и изложио. Пошто је грађа непотпуна, онда ни речник није претерано дуг: Црвена књига (хришћански извори о хазарском питању) садржи 14 одредница, Зелена књига (исламски извори) има 16 одредница, а Жута књига (јеврејски извори) само 15 одредница. Цео „речник” има тек 45 одредница, што и није превише. Неки појмови поновљени су у три верзије-боје: Атех, Хазари, Хазарска полемика, Хазарски речник, Ловци снова, Со и сан... како бисмо могли боље да их сагледамо из три угла, три религије, три боје... Кад мало пажљивије погледамо структуру романа-речника видећемо да кратких, правих лексиконских одредница у књизи има само 13 или  $\frac{1}{4}$ , одредница средње дужине (од 1 до 5 страна) има 27 (или  $\frac{1}{2}$ ), а „одредница” које би биле апсолутно „павићевске” најмање је – 7 (око  $\frac{1}{6}$ ). Неке „одреднице” веома су обимне, чак и 20 страна и у њима су скривене по једна, две или више прича. У одредници Бранковић, Аврам налази се „Повест о Петкутину и Калини”, Сук, др Исаило скрива „Причу о јајету и гудалу”, Кора, Фабри - „Запис о путници и школи”, Масуди, Јусуф има две приче и то: „Повест о Адаму Руханију” и „Повест о смртима деце”, Коен, Самуел - „Запис о Адаму Кадмону” и, на крају, одредница о Шулц, др Дороти садржи читаву преписку од 11 писама. У Павићевом лексикону Хазара највише одредница посвећено је личностима (28), затим разним хазарским темама (15), а аутентичних павићевских одредница само је (2): „Ловци снова” и „Зидар музике”. Ова кратка анализа Павићевог превратничког дела показује да „Хазарски речник” и јесте и није класични речник. Споља гледано књига веома подсећа на речник: сложена је двостубачно, одреднице су сређене по абецеди, понегде је наведена и коришћена литература итд. Изнутра, међутим, налазимо препознатљиве Павићеве или павићевске фрагменте, партије и дуже прозне текстове. Коришћењем форме речника постигнут је врло важан циљ, а то је да се заинтересује и заинтригира читалац. Павић није штедео идеје да свој роман-концепт оригинално обликује као целину, али и у многим атрактивним детаљима. Форма лексикона, унутрашња подела романа на три књиге у три боје (црвена, зелена, жута) и, на крају, подела тиража на „женске” и „мушке” примерке. Није изостало упозорење-претња читаоцу одмах на почетку, уместо посвете: „На овом месту лежи онај читалац који неће

никада отворити ову књигу. Он је овде заувек мртав.” И ко би онда могао да одоли овако необичном, провокативном, изазовном књижевном делу?! Тако вешто и смишљено је упаковано у неколико омота: речник или роман, научно или књижевно дело, загонетни концепт или врхунац приповедачког заната, егзибиција ексцентричног писца или најновије маркетиншко достигнуће, тријумф дизајна или освајање новог ауторског простора?... „Хазарски речник је све то, али и још много више у шта се (брижљиво анимирани) читалац ипак мора сам уверити. Дело је резултата пишевог бриљантног ума, његове елоквенције и креативности која је овде демонстрирана на до сада невиђен начин.

И то није све. После сензационалног успеха са „Хазарским речником” Павић се није зауставио, није се смирио или задовољио. Његова стваралачка радионица наставила је да ради пуном паром. У годинама које следе он објављује неколико нових књига, романа-патената и то:

**роман за љубитеље укрштених речи**

(„Предео сликан чајем”, 1988)

**роман са два почетка и крајем у средишту књиге**

(„Унутрашња страна ветра или Роман о Хери и Леандру”, 1991)

**приручник за гатање**

(„Последња љубав у Цариграду”, 1994)

**астролошки водич за неупућене**

(„Звездани плашт”, 2000)

**књига са сто крајева**

(„Уникат”, 2004)

**роман-антологија**

(„Позориште од хартије”, Завод за уџбенике, 2007).

Овај списак конкретних остварења у литератури дефинитивно промовише Милорада Павића као најкреативнијег и најиновативнијег писца на свету. После Павића и његове серије оригиналних књига ништа није као што је било, а на роман се гледа сасвим другим очима. То је поново захтевна, изазовна књижевна форма. Павић је открио начин и показао својим делима како настају и како изгледају романи 21. века и будућности. Најважније што је Павић постигао јесте што је освојио нове димензије слободе за све креативне ауторе и што је доказао да је роман једна отворена и бесконачна форма. Његов допринос светској



књижевности је немерљив и могао би се назвати: Павићев отворени, слободни роман (open-free roman) у знак почаст и сећања на његовог творца.

Павић је нову књижевну форму коју је сам измислио а затим и презентовао на маестралан начин (нови, слободни, отворени роман) реализовао на микроплану спретно и инвентивно користећи сасвим кратке приче које можемо назвати приповедним елементима или микронаративима. Писац је при компоновању краћих и дужих прозних текстова (у причама и у приповеткама) користио краће и сасвим кратке прозне елементе, увек целовите, заокружене, ефектне кратке приче, које је вешто распоређивао попут коцкица мозаика, делова колажа, цигала у зиду или пчелињег саћа. Биће узбудљиво завирити у Павићеву рукописну заоставштину. Можда нас тамо чека највеће изненађење? Како је уредио своју књижевну грађу? Да ли је та грађа сређена у виду речника? Да ли је водио дневник посета архивама у Венецији, Дубровнику, Бечу, Прагу, Санкт Петербургу? Да ли се његов опус може систематизовати у виду једног мега-речника?

У причи „Запис у знаку девице”, коју многи Павићеви поштоваоци и тумачи сматрају најлепшом и најуспелијом од свих његових приповедака, постоји фрагмент у коме Радача Чихорић вели: „Сви смо ми зидари времена али нам је необичан мрамор дат за зидање: сати, дани и године, а сан и вино су лепак.” (даље види: Appendix II: „Наративна анализа Павићеве приче „Запис у знаку девице” из књиге „Гвоздена завеса”). О суштини Павићеве приповедачке уметности писао је и Александар Генис: „Његове књиге су својеврсна „Венеција”: веома строга организациона структура не смета највећој могућој ауторској самовољи. Тако је, пишући књигу-речник, развезао себи руке смирујући хаос апсурдом... Роман се слаже од одвојених фантастичних микроприча. Оне чине генерални сиже који се никако не да препричати. У сваку књигу уграђен је рушилачки механизам који онемогућава да се текст угради у линеарно приповедање... Сваки елеменат Павићеве прозе је садница, уз то – бамбусова, јер тако болно брзо расте... У његовим романима је тако много сувишног садржаја да ми једва имамо снаге и уобразиље да задржимо у свести слику целине. Управо ту аутор и долази да помогне предлажући читаоцу кристалну решетку у облику речника, укрштених речи или неке друге семантички празне форме... Јединица Павићевог текста је уврнута бајка. Он је приповедач кошмара и играч архетипима.”... Писац, његови јунаци, читаоци, тумачи, критичари, колеге писци – сви смо ми „зидари времена”; цигле су нам (кратке) приче, а машта и меланхолија чине атмосферу и занос који

све повезује. У лавиринту никада неиспричане мрачне приче Павић се оријентисао апсолутном интуицијом. Све своје маштарије у доколици узимао је као озбиљну књижевну грађу. Белешке одмах по буђењу подвргавао строгој и прецизно дефинисаној „научној анализи”. Од магичног хаоса живота умео је да начини текст прегледан као партија шаха. Непрестано је својим читаоцима нудио услуге, али његова упуства уопште нису била од помоћи. Сваки упорнији читалац био би ускоро сломљен пишчевим неодољивим шармом. Веселио се када у суптилној мрежи симбола затекне по коју лепу читатељку, сасвим слуђену и заведену. „Нисте читали правилно”, опомињао је професор Павић. „Ви сте моју нелинеарну наратију преводили у линеарну. До моје приче нисте стигли, јер то ми и није био циљ. Ја желим да чујем вашу причу која се излегла из моје посејане у ваш ум. Када следећи пут седнем да пишем подсетићете ме да вас узмем за јунака. После писања нема кајања: покушајте са описом кошмара из прошле ноћи, а онда пређите на игру архетипима. Добићете лепу бајку, само мало уврнуту...”



## Appendix I

Поема „Прстен” из књиге „Душе се купају последњи пут”, Матица српска, Нови сад, 1982. год.

## Apendix II

Наративна анализа приче „Запис у знаку девице” из књиге „Гвоздена завеса”, Матица српска, Нови сад, 1973. год. Утврђено је да овај прозни текст садржи 37 микронаратива – елементарних приповедачких целина, и то: 1. Воде са Чихарића крова, 2. На реку по рибу слали су Радачу, 3. Хлеб замешен дунавском водом, 4. Зидари времена, 5. Два соја бића, 6. Очинска љубав, 7. Свирци у сантуру, 8. Испуњен за читав живот, 9. Иза леђа ветра, 10. Сантура са ужареним жицама, 11. Необична врлина, 12. На двобродој води, 13. Дно његове тајне врлине, 14. Мрешћење језера, 15. Растанак Деспине и Радаче, 16. Додир је могућ! 17. У звонику пуном књига, 18. Мало гробље икона, 19. Жижак у прозору, 20. Звоњава обилази око језера, 21. Гори Скопље! 22. Тежак, мастан ветар, 23. Пред гробом иконе из Пелагоније, 24. Два соја бегунаца, 25. Туђи страх гонио је његов страх, 26. Необичан мрамор дат нам је за зидање, 27. Бежати и градити бежећи, 28. Близу Жиче, у Грачцу, над киселом водом, 29. На ничијој земљи, између два фронта, 30. На Морави, близу Свилајнца, 31. Под Сланкаменом, у Срему, на Дунаву, код Гроцке, у Раиновцу, 32. Венско и артерско време, 33. Изгубљени у гомилама избеглица, 34. Чекање, 35. Црквица у сланкаменском пољу, 36. Повратак кући, у Босну, 37. Запис бравом Радаче Чихорића

## Apendix III

### Сан, централна тема „Хазарског речника”

(према седмом издању, првом латиницом, „Књижевних новина”, Београд, 1986. год.)

Ловци снова; Сан четврте ноћи; Речник снова; Со и сан; Хазарски речник.



ПРЕПЛЕТ, УКРШТАЈ И  
КОМПЛЕМЕНТАРНОСТ (80 година  
Милорада Павића)

1.

Које год стране прилазили делу Милорада Павића, увек морамо стићи до једноставне одреднице: песник. Не само зато што је на почетку објављивао збирке поезије, више због тога што је његов приступ увек песнички, у најдословнијем смислу речи. И то Павић је од оних изразитих песника које називамо лиричарима. Можда би уз *лиричар* овде требало додати *метафизичар*, али не филозоф, већ креатор књижевног дела, само када не би требало нашироко објашњавати шта значи метафизички лиричар.

Збирке поезије Милорада Павића нису својевремено наишле на неки нарочито добар пријем, ретки су били они који су видели вредност и препознали истинског песника. Књижевни историчар, истраживач оних периода наше књижевности који нису били довољно откривени, осветљени, ни оцењени, Павић је нашао споне између наше старије поезије и савременог приступа, обједињавања баштине и модерности. Као што не постоји више објективна стварност, тако не постоји више ни објективна лирика; Павић је то стваралачки реализовао најпре у својим песмама. Субјект је доминантан свуда, поготово у стварању нових књижевних светова.

## 2.

Једна од битних карактеристика лирике јесте што њој није потребан систем времена (као што епика тешко може без њега). Лирика је увек у презенту, ако је у њој уопште и назначено време. Не само лирика коју сада пише песник, него и лирика минулих времена је у садашњем времену. Било када да је настала, лирска песма се увек доживљава у садашњости, у тренутку када се чита. За лирику бисмо могли чак рећи да је безвремена.

Безвременост Павићевих песама, дакле, није изузетак, такве су све истинске лирске песме, а другачијих једва и да има у 20. веку.

## 3.

Колики је песник М. Павић довољно је ако покажемо само на једној песми, на његовој лирској поеми која је истовремено и последња његова песма.

Двадесети век, на који се и односи субјективност у свим сегментима, од живота па до уметности, изнедрио је код нас неколико веома значајних дела које бисмо могли назвати лирским поемама.

На почетку века то је *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, његова последња песма. Она је толико сложена, да је требало педесетак година па да стигне у жижу интересовања, а још педесет да се о њој напише књига. Нешто слично се догодило (што се неразумевања тиче), и другој великој лирској поеми наше књижевности, *Стражилову* Милоша Црњанског. Али је нешто доцније исти песник написао и другу велику лирску поему *Ламениј над Београдом*. Прво његово дело није наишло на разумевање због промене уметничке парадигме, а друго из идеолошких разлога. Обе поеме тек треба да добију своје анализе и тумачења које треба да досегну посебне књиге. Средином друге половине века Павић је објавио своју лирску поему *Прсијен I-XV*, једно од највећих дела наше поезије у 20. веку. То је последња Павићева песма. Дело је остало непримећено. Изгледа да треба да прође још неколико деценија па да се сагледа колико је то дело, а још толико да о њему настане студија или књига какву то дело заслужује. (А да се ствари и даље понављају у нашем тзв. књижевном животу, може се навести лирска поема Лазе Лазића *Бусен црнице*, која је објављена за сада само у часопису, али треба да прођу деценије па да уопште буде примећена и оцењена као велико дело наше књижевности 20. века.) Павићева поема *Прсијен* заправо значи његов формали растанак од писања песама. Спој и раз-

лаз су се догодили у збирци *Душе се кућају њоследњи њути* (1982), где су наизменично објављене песме и приповетке, потом ће уследити романи. Ту се налази и овај стих: „У мом џепу сат без времена бије”.

#### 4.

Павић је још писао песме када је почео да објављује збирке приповедака. Није ништа необично ако песник настави своју креацију у прозном облику. Истина, ретко је ако велики песник буде успешан и у прози, али је чешћи случај када се доживи велики неуспех.

И сâм сам се изненадио када сам, у једној анкети, бирао по десет књига поезије и прозе двадесетог века: само се једно име нашло на оба списка: Милош Црњански.

Опет је Павић успео. Како? Остао је песник и у прози. Свака његова приповетка има своју непоновљиву форму, и тек у таквој грађевини, аутор може и даље да користи свој песнички приступ. Целина је прозна, појединости су и поезија. Једно од главних својстава Павића и у прози је – безвременост! Ма колико је велики географски простор у којем се збивају приповетке, ма колико да је велико време збивања – Павићеве приповетке нису уопште далеке ни просторно, ни временски.

Али је Павић начинио још један изненађујући скок: после приповедака започео је низ романа. И опет веома успешна реализација. Опет, сваки пут нађена велика Форма и у њој уграђена својства песничког приступа свету. Композиција у градњи доминира и тек у њој долазе до изражаја појединости (својевремено сам их назвао „циглицама”).

Као што је меко, без потреса, прешао с лирике на приповетке, тако је исто стишано од приповедака стигао до романа, оба пута изненађујуће успешно.

Од када Павић успешно негује роман, више посебно не пише песме. Пре свог првог романа, *Хазарски речник*, он је написао лирску поему *Прстиен* и на тај начин окончао сасвим један период своје креативности.

#### 5.

М. Павић, као да није постојао до *Хазарског речника* (1984), без обзира на изузетне збирке песама и збирке приповедака, да његов веома значајни научни рад и изврсне преводе овај пут и не помињемо. Али,

само зато што у наше време роман представља књижевни облик који шири круг читалаца може да прихвати и то онда значи бити успешан стваралац, све остало је наизглед споредно, само припрема за богомдани роман.

Али, творити данас роман који је писан и за читаоце, а, притом, остаје велико дело које значи и преокрет – захтев је који граничи с немогућим.

Колико год Павићев први роман био изузетан и прекретнички, ипак треба видети колико је он комплементаран, пре свега у нашој романсијерској продукцији 20. века. На почетку века стоји Борисав Станковић, следе Милош Црњански и Иво Андрић, потом у другој половини века Миодраг Булатовић (*Херој на мајарцу*), Борисав Пекић, Меша Селимовић, Данило Киш, М. Павић... Све романи у којима, у пуној мери, долази до изражаја сукоб цивилизација, нација, религија, култура. Као да у другим књижевностима и не постоји такав изразито остварен врхунац целог ланца романа.

А Павићев роман се, својом великом и непоновљивом Формом, управо овде разгађује и обухвата народе, религије, цивилизације, суверено и лако се креће и покрива веома широк простор Медитерана, Азије и Европе; као да занемарује хронологију, обухвата векове и векове.

Сви истински велики писци једни према другима пружају руке, траже и налазе ослободитеље, обухватају минуле вредности и остварења и на тај начин одиста припадају једној књижевности и једном језику унутар кога су стасали, а тиме се, истовремено, уклапају и у друге књижевности света. Нова безвременост на делу. Корени су вертикални, а утицаји и хоризонтални и вертикални.

## 6.

Делом М. Павића се најчешће бави књижевност и књижевници. А било би веома плодно када би се њиме озбиљно позабавили и други стручњаци. На пример, математичари, шахисти, архитекте, да о филозофима и социолозима и не говоримо.

Загонетку Павићевих форми није могуће до краја рационално осветлити. Истина, велика уметност се и не може, и поред свега, рационално дефинисати. Зато би добро било ако би, рецимо, композитори анализирали Павићеве форме. А можда би они могли открити музичке ослободитеље аутора.

Не треба сметати с ума да је Павић свирао виолину, да је музички образован, да је нешто од те области могло код њега да се оплоди и у књижевном делу, могућности музике и немогућности књижевности као вербалне дисциплине. Бифуркације су стваралачки ипак могуће.

И књижевност и музика могу да изразе садашњост, само што књижевност није у стању да изрази симултаност, која је једно од великих својстава музике.

Уосталом, један филозоф нам је рекао да је Европа наследила старе Грке, али је све редуковала на рационалну основу. То је нарочито погубно за уметност, не за свакодневни живот. Једино се те рационалности донекле спасила изузетна лирика и, нарочито, музика. Павић је пример писца који и у прози спасава књижевност редуковане рационалности.

Одавно се зна да не постоји објективна стварност, само као да до субјеката та чињеница није допрла, или нема неку нарочиту вредност. Људи би још и данас хтели поуздане и чврсте ослонце, како би се могли рационално кретати и понашати у свему. Када им филозофи кажу да више нема чврстих истина, а песници, композитори својим делом то и реализују, читаоци често не могу да прихвате таква дела, навикли су на она другачија. Отуда се може јавити, и јавља се, отпор и неразумевање истинских, великих, савремених уметничких дела.

Али, таква дела постоје.

## 7.

Љубав нас претвара у оно што волимо, каже Мајстор Екхарт. Али, да ли то може истински да разуме човек 20. века? Можда ће схватити ако се каже исто то, али на други начин: Мржња нас претвара у оно што мрзимо.





ГОРАН ПЕТРОВИЋ

## ЗАПИС НА МАРГИНИ ЈЕДНОГ ПРИМЕРКА „ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА”

*Нейрилике настїају кага се исїосїави  
га је извесна књижевностї ирвелика.  
Али, иїо није невоља иїисца, већ чиїаоца.*

**Б**ила је средина фебруара 1985. Снег је без престанка падао читаву седмицу. Онда се време нагло променило. Ојужило је - из белине се промолило црвенило црепова, па је провирило сивило тесане коцке на краљевачком главном тргу и околним улицама. Олуци и подземни градски одводи нису могли да приме толику воду. И најбоља обућа је пропуштала. За крагне је капало са свих страна. Овде-онде у парампарчад би се скрхала која леденица.

Један човек средњег раста је у рани зимски сумрак ишао Лењиновом улицом, тамо-амо, у сваком случају веома чудно. Ако би скренуо да му се за врат не цеди са стреха - до чукљева би загазио у ону смешу за коју се више не може поуздано тврдити да је снег, ноге су му већ биле влажне. Ако би скренуо да баш сасвим не скваси ноге - осетио би како му право за врат клизи цурак са кровова, поткошуља му је већ била мокра.

Тако је ишао тај човек и тако је једва једном ушао у продавницу ципела, ако се не варам на забату је писало „Солид”. Зврцнуло је звонце на довратнику, продавачица иза пулта је невољно устала. Тог дана је било много муштерија, ништа боље од лапавице не приморава људе

на куповину нове обуће. Продавачица је устала лењо, чему труд када се ципеле и овако и онако као саме од себе продају. Можда зато није ништа рекла, већ је само упитно погледала.

- Добро вече - рекао је човек средњег раста. - Моја супруга... Она је данас код вас видела неке добре ципеле, полудубоке, па сам дошао...

Продавачица је изокренула поглед ка плафону, као да у мислима саставља васионску једначину, потом је одмерила човекове ноге, поново је погледала ка плафону, биће да се те жене која је за мужа гледала ципеле није ни сећала, али је са пулта узела пар полудубоких, црних мушких ципела и све је подвукла значајним:

- Ево!

Човек је узео ципеле. Окренуо их је, осмотрио је ђонове. Потом је завирио у унутрашњост једне да види како је постављена, да би другу принео ближе како би проверио спојеве.

- Збиља су добре - рекао је.

- Дабоме да су добре - била је продавачица сигурна у своју робу. - Још само број, четрдесет два или четрдесет три...

И већ се запутила ка магацинском делу продавнице да донесе одговарајућу величину, када је чула како човек изговара:

- Четрдесет осам.

- Четрдесет осам?! За вас?! - није она могла да верује, лагано се окренула, купац је био просечне грађе, чак онизак, дугогодишње искуство је никада није преварило за више од једног броја.

- Четрдесет осам? - поновила је, загледавши се у ноге муштерије.

Не, никако. Та стопала нису била толико велика. Таман би био број четрдесет три. Ако баш жели комотније - четрдесет четири. Али, четрдесет осам...

- Верујем да грешите, четрдесет осам би вам био...

Међутим, човек је тврдоглаво поновио:

- Ваљда знам шта хоћу. Имате ли број четрдесет осам?

- Не, немамо, али... - заустила је она.

- Онда ником ништа! - изговорио је човек као да је једва дочекао, задовољно је климно главом, чак се и наклонио, те је брже-боље изашао из продавнице обуће, звонце на доворотнику је опет зврцнуло.

Продавачица је пришла стаклу излога. Извиривала је између десетине поређаних ципела и прибудених цедуљица са истакнутим ценама...

Онај чудни човек је право кроз лапавицу, сада не марећи много ни за капи са стреха, замицао Лењиновом улицом, право ка књижари „Иван Горан Ковачић” чувене краљевачке фирме „Папирпромет”. Овде-онде у парампарчад би се скрхала која леденица.

• • •

Нешто касније, мокрих ногу и леђа, човек је у свој стан ушао са неколико књига уместо са кутијом ципела. И мада је све било јасно на први поглед, супруга је питала:

- Књиге?! А ципеле?! Зашто ниси купио ципеле? Биле су веома добре.

- Нажалост, нису имали број - одговорио је човек.

- Како то? Тврдила је да има сасвим довољно од свих величина...

- Видиш, а мени је рекла да нема... Па сам свратио преко пута, у књижару „Иван Горан Ковачић”... Узео сам и „Хазарски речник”...

Била је средина фебруара 1985. године. Човек који није купио ципеле, али је за своју ћерку купио књигу Милорада Павића, био је мој будући таст. Дабоме, његова жена је била моја будућа ташта. И, наравно, њихова ћерка је била моја будућа супруга. А тај женски примерак „Хазарског речника” ће почетком деведесетих у нашој скромној кућној библиотеци заузети место крај мог, мушког примерка „Хазарског речника”. Истини за вољу, нисмо обедовали вечеру постављену на уличном поштанском сандучету, онако како и пише на крају романа, седећи у седлима велосипеда. Али је то једина књига коју смо задржали у два примерка, све друге за које се спајањем наше две библиотеке испоставило да су дупликати, све друге смо поклонили родбини или пријатељима. Ето, ови су примерци, без обзира на мноштво студија, па и на аутопоетичке изјаве самог писца, најчвршћи доказ да је свака књига уникат, не само зато што свака има другачију историју, већ и зато што је улог сваког читаоца различит, па тако, чак и међу оним књигама које су штампане у милионима примерака, не постоје две исте - две чија је судбина у влас једнака.

• • •

Тих деведесетих нисте морали да гледате телевизију да би видели шта се све и у ком правцу помера. Било је довољно да прођете Лењиновом улицом, да осмотрите излог „Папирпрометове” књижаре „Иван Горан Ковачић”. Књиге су заузимале све мање и мање места. Нудило се и продавало свашта, али су књиге непрестано потискиване, прва на половину, потом на једну трећину, па на петину расположивог простора, да би напослетку заузимале свега једну полицу. При свему, та полица је била смештена у дубини књижаре, одмах до неког расходованог стола где су пословођа звани Брка и његове продавачице у свако доба дана доручковали или су једноставно, због слабог промета, беспослено седели. Брка је сумњичаво одмеравао свакога ко би залазио чак до тамо. Тај или жели робу на вересију, или је овдашњи писац који најљубазније моли, а то је још горе, да му један примерак каквог књижуљка ставе у излог, да се види, ето, како је и он, тј. наш суграђанин, објавио дело. Мада је Брка на крају увек попуштао - пошто би, провере ради, прелистао садржај, на тај начин и утврдивши да је он задовољавајући, примао би ту и такву књигу, смештао је у излог између две врећице прашка за прање рубља, али би увек, да не буде забуне, уз њу стављао и цедуљицу са натписом: „Изложбени примерак”.

• • •

Ипак, не знам да ли је у књижари уопште било и оно мало књига тог лета 1999. године када сам први пут дуже разговарао са Милорадом Павићем. Боравио је у Врњачкој Бањи, а онда је дошао и до Краљева. Искористио сам прилику, замолио сам га да потпише женин примерак „Хазарског речника” за нашу ћерку. Причали смо. Односно, ја сам слушао, он је приповедао. Писац може да начини напор да његова књига буде добра, некада су потребни само познавање заната и пука упорност, али човек који нема ту врсту дара не може увек да приповеда. Павић се, као и у својим књигама, играо временом. Успоравао га је и убрзавао. Једнако занимљиво је приповедао и о оближњем Гочу и о далекој Јасној пољани, једнако страсно је густирао о неком ресторану у Паризу, и о најбољем печењу у околини Трстеника.

А онда, у једној краћој шетњи центром града, Павић је показао на књижару „Иван Горан Ковачић“ и рекао да је ту купио писаћу машину

на којој је написао „Хазарски речник”. Зар ту, био сам узбуђен. У књижари крај које сам хиљадама пута прошао, где је мој таст купио „Хазарски речник” за своју ћерку, где сам ја купио свој примерак „Хазарског речника”. Зар је ту купљена машина која је потом отишла у Београд, па у Регенсбург, па опет у Београд, све у периоду, како и пише на крају романа, од 1978. до 1983?! Зар је ту купљена машина коју је спрва, на његов начин речено, од самог Павића делио тањир, да би онда заузела место између Павића и тањира?! Зар је ту купљена машина чији је ваљак први прихватио речи које су се потом, у десетинама превода и издања, рашириле светом?! Најзад, да ли је Павићу писаћу машину продао онај пословођа Брка и да ли су обојица, још у књижари „Иван Горан Ковачић”, пробали како ради - да ли звонце весело циликне када дође до краја реда?!

Можда се у односу на теорију књижевности, поетичке правце и стилске анализе једног зачудног литерарног корпуса, све ово чини као превише технички, маргиналан детаљ, можда је у свему овоме једна писаћа машина неважна, а то где је купљена је још мање важно, али је мене ово сазнање толико узбудило да је годинама касније било прва асоцијација на великог писца. Као када би ми неко рекао - знате, овде је Бош набавио своје прве четкице, тамо је Жаклин де Пре купила своје прво виолончело, а онамо је...

• • •

Ах, да, у међувремену је предузеће „Папирпромет” доживело стечај. Ликвидирано је. Пословни простори широм Србије су, како се то каже, отишли на добош. Исто се догодило и са књижаром „Иван Горан Ковачић”. Сада је тамо продавница која се зове „Кућа обуће”. Од робе преовладавају патике. Нису неког квалитета, али су јефтине. Не може вам се догодити да тражите било који број - а да га у тој продавници не поседују. А ако би се то и догодило, ако би заиста и тражили величину коју немају, не бисте уистину имали где другде да одете.

Танки су кончићи судбине, некада их и не осетите, а некада их уклоните са лица мислећи да су то обичне вилине власи.



## О ТРИК-РОМАНУ – ЕСЕЈ И БЕЛЕШКЕ<sup>1</sup>

Врли су, малтене, истог дана: 30. новембра, односно 2. децембра 2009, Милорд Павић (1929) и Габор Мисоглад (1952), које осим датума смрти, повезује и филолошка чињеница да је Габор Мисоглад био први коме сам представио свој термилошки изум „трик-роман”, који сам смислио ради Милорада Павића – као жанровску ознаку за његов *Хазарски речник*.

Одувек сам знао да би се та књига могла одредити једним јасним појмом (као кад се каже да је нешто „бело”), али дуго нисам могао да нађем праву реч<sup>1</sup>. Најзад ми је синила сложеница „трик-роман”; не знам да ли сам је имао у глави већ пре разговора с Мисогладом или ми је дошла на језик тек тада, током ћеретања за шанком „Код липе” у **мом родном селу Калазу**<sup>2</sup>. Било како, термин је промовисан у калашкој ви-нари, па су га чули келнери и шанкерка (овде би дискурс могао да одлута далеко, али није прилика за то: ово је ипак научни рад), а мислим да је том значајном књижевноисторијском акту присуствовао и калашки кочијаш Живко Чикош.<sup>2</sup>

1 **Белешке** в. на крају текста.

2 Пошто је оригинална дефиниција - изговорена „Код липе” – пала у заборав (уп. амнезију после алдомаша), доносим једну каснију формулацију: „*Трик-романом* називам она романескна дела чији аутор одбацује непосредну миметичку наратију и уграђивањем ванфабулативних информација у целину књиге, ствара утисак да текст који читамо има и једну другу, првобитну егзистенцију, а дотични роман представља само једну нову појавну форму оног – обично фиктивног – оригинала.” *Зборник радова Научног савеза у Вукове дане*, Београд, 1999, 285–291. А негде сам написао и да је *трик-роман* такав роман који ставља себе у знакове навода.

\*

После разговора „Код липе” кренуо је - на моје изненађење - самостални развој термина. Као што рекох, **израз**<sup>3</sup> „трик-роман” смислио сам ради Павићевог *Хазарској речника*, не слутећи да иза тог кита плива читаво јато. Додуше, познавао сам *Име руже* Умберта Ека и још неке сличне књиге из временске близине *Хазарској речника*, али нисам имао представу о стварном броју оних романа који су писани на основу трика пронађеног рукописа и фиктивног документа; изненадила ме је доминација тог модела: видео сам да готово сви познатији романи последњих деценија 20. века, спадају у категорију *џрик-романа*.

Задовољно сам трљао руке: пун погодак, погодио сам нешто суштинско и нашао назив за водећу форму постмодерног романа.

Али, авај (или, *ијују!*), током освежавања своје читалачке меморије, видео сам да трик-роман није изум постмодерне, него стара цака; штавише, осим **књижевноисторијски**<sup>4</sup> релативно кратког периода владавине реалистичког романа, увек је доминирао *џрик-роман*; јесте, баш доминирао, јер није реч о куриозним и споредним делима, него о најзначајнијим и најпознатијим остварењима светске књижевности, о романима чији су аутори: Сервантес, Свифт, Стерн, Хофман, Стерија, Хесе, Црњански, Ман, Селинџер, Кортасар, Калвино, Киш, Пекић, Павић, Еко, Естерхази...

\*

После откривања старих *џрик-романа*, наслутио сам и трик-романе будућности, којису ме, опет, вратили у далеку прошлост. Пишући свој интернет-роман *Websajt-stori* (Народна књига, Бг. 2001, и вебсјте [www.gastko.rs](http://www.gastko.rs)), схватио сам да хипертекст нуди нове могућности у приповедачком поступку, што ће јамачно провоцирати писце да смишљају нове наративне трикове, али, с друге стране видео сам да хипертекст има дубоке корене у прошлости, па сам покушао да моделирам триптих *Библија, џрик-роман, хијерџекст*.

Техника нумерисања стихова у библијским књигама служи конкорданцији – истицању садржајних релација; на пример, одмах иза прве реченице: „У почетку створи Бог небо и земљу.” (*Јн 38,4; Иса 44,24; Иса 45,18; Јн 1,1; Јн 1,3; Рим 1,20; Кол 1,16; Јев 1,10; Јев 11,3*). Проналажење назначених места олакшано је штампањем бројева и наслова у заглављу страница, а заједничким издавањем *Сџарој* и *Новој завеџта* нуди се **могућност**<sup>5</sup> за лако и брзо сналажење на целој мрежи. У случају хипертекста било би довољно да упуту додирнемо прстом, па би нас одмах... протресла струја. (Јер, хипертекст постоји само у елек-



тронском облику, уп. дигитализована издања Библије.) Али, за узврат, имали бисмо прилику да се дивимо призору како се читана страница, (*хoй!*) замењује траженом.

Својом мрежом означених релација, Библија је претеча и праоблик хипертекста. У типографском истицању конкорданције изражава се кохезија између појединих књига, а тиме се наглашава садржинска основа Библије: да је све међусобно повезано, јер све потиче од једне основне, генералне, божанске промисли.

\*

Енциклопедија је плод оних времена када је човек своје целокупно знање замишљао као органски систем с неким коначним смислом и циљем, па је веровао да се елементи тог система могу сакупити и систематизовати у тематском и абecedном зборнику (Доситеј каже „собраније”).

\*

Интернет је плод онога доба када је степен људског знања премашио могућности енциклопедијске систематизације, јер је, осим количинског богаћења, дошло до промене у квалитету релација: уместо линеарне и дводимензионалне каузалности, развила се мултидимензионална мрежа. (На Техничком факултету се десило да је престао да ради компјутерски програм за неко предавање, па је настава дотичног предмета постала немогућа. „А како сте раније предали тај предмет?” „Раније није ни било тог предмета.”)

**Питање**<sup>6</sup> крајњег смисла људског знања постаје маргинално; научници више не очекују тренутак када ће сви крикнути: „О томе се, дакле, радило!” Све на свету има смисла просто зато што је присутно на бескрајној мрежи релација. Хипертекст и интернет настају у доба када су све целине разбијене, али су сви комади дохватљиви притиском дугмета.

\*

Да је постојао хипертекст, наратор библијске приче о потопу не би пропустио прилику да створи линк с *Ејом о Гиламешу*, као што би и Томас Ман искористио технику линкова пишући тетралогiju *Јосиф и његова браћа*. („Дубок је студенац прошлости.”)

\*

У старом веку светом је колала огромна количина усмених и писаних текстова. Из њихове првобитне тематске гравитације настају два различита система: грчке форме и библијски канони; форма као композиција и канон као зборник.

Касније, у европској књижевности превладава идеја форме, али њене шаблоне – када се испразне – перманентно разарају и замењују нови облици.

**Роман**<sup>7</sup> с мање-више линеарном причом често бива недовољан за изражавање – вероватно *нелинеарних* – садржаја људске психе и свести. Тада се јавља роман који одбацује линеарну причу. (Његову арспоеитичну манифестацију даје Лоренс Стерн у роману *Трисџрам Шенди*, у којем приказује – и доказује – немогућност састављања целовите приче о јунаковом животу.)

Разарање линеарне приче остварује се помоћу наративних трикова. Најчешћи појавни облик трик-романа је квазидокументарни роман заснован на *џрику* пронађеног рукописа, којим се – барем фиктивно – разбија ауторски идентитет (текст, тобоже, не потиче **из пера оног аутора**<sup>8</sup> чије име стоји на корицама књиге). У једноставнијем случају „уређивач” пронађеног рукописа даје само уводну белешку (Еко: *Име руже*), док се у сложенијем случају ради о комбинацији већег броја главних текстова (Булгаков: *Мајсџор и Марјариша*).

\*

Роман-лексикон Милорада Павића, *Хазарски речник*, писан је на папиру и објављен у облику штампане књиге (1984), али делује као предсказање хипертекста на рачунару.

Већина одредница (поглавља) понавља се у три верзије (према хришћанским, исламским и хебрејским „изворима”), па се књига може читати на више начина: традиционално – од странице до странице; троскоком по верзијама појединих одредница; праћењем разних одредница означених истим симболом; слободним „базањем” („серфовањем”) без икаквог система.

Ипак, извесну ограду чини технички облик књиге: повезане и нумерисане странице свакако стоје (физички) једна иза друге. Текст можда не располаже почетком и крајем, али књига има почетак и крај: насловну и последњу страницу, а „Црвена књига” стоји испред „Зелене књиге” итд. (Карактеристично је да неколико година после *Хазарског речника* Павић пише роман од два дела, које смешта сучелно у књизи с две равноправне насловне странице, в. *Унујраиша сџрана вејџра*, 1991)

\*

Уколико се *Раӣ и мир* унесе у компјутер и постави на интернет, не догађа се (још) ништа посебно: роман је, после папирног и кожног омота, објављен и у дигиталном „омоту”, но текст је остао исти какав

је и био. Али, у том дигитализованом *Раџу и миру* могу се створити линкови који повезују поглавља, не само у **оригиналном**<sup>9</sup> редоследу, него и по тематској логици, или на линији протагониста (линкови који се односе на Наташу, Пјера, Кутузова итд.). На крају поглавља било би више опција: корак у следеће поглавље по толстојевском редоследу или скретање путем тематских линкова, да би се у неком линку о Наташи појавила могућност скока на линк о Болконском, и тако у недоглед. Шта би се десило? Толстој би се „превртао у гробу”. Али, можда од радости! Затворен у две димензије хартије, мучио се смишљајући фабулативне линије и композицијске сводове. Сада би било довољно да смести реченицу у штекер, и збогом. Зато је згодно што је и у Јасној пољани уведена струја.

### Белешке

<sup>1</sup> – **Речи** су као *стреле*: погоде циљ или га промаше – аутор је цитирао (?) Бранка Радичевића (уп. „Ове речи – слатке стреле – / Минуше ми груди беле”, *Девојка на сивуденцу*).

Седео је на балкону (наравно, не Бранко Радичевић, него аутор) и фломастером исправљао прву верзију свог есеја о *ширик-роману*, чекајући да госпођа Алина изнесе чај.

На бакарном послужавнику стајале су – као две поле растављеног пешчаника – порцеланске шољице боје путера, украшене ружама, од којих се по једна налазила на унутрашњој страни: у мушкој шољи – црвена, у женској – плава.

С балкона ауторове куле од слоноваче пуца поглед на панораму стамбеног насеља на источној граници Римског царства (конкретно, Старог Будима); изнад четвороспратница боје сувог песка, лебде чаршафи небеске плавети, а између зграда висе, као платна, фрагменти будимских планина, док, с друге стране, на равном простору крај Дунава, мирују развалине староримског града званог Аквинкум (Водено место).

Сунце им је сијало иза леђа, а они су у грудима осећали реку, иако се она одавде не да видети.

Алина је усугла чај и чекала да јој аутор прочита свој есеј у пригодном, мађарском преводу. Такав је метод њиховог заједничког рада: гласно читање у синхронном преводу, не само на један други језик, већ и у један други културноисторијски контекст, који би, тада, активирао ауторовим импровизованим реченицама, зазвезкао као кристални лу-

стер у промаји. Аутор би једним оком гледао оно што је српски написао, једним ухом слушао оно што мађарски чита, док би преосталим оком и ухом пратио реакције госпође Алине.

Па, кад би приметио да се женска кривељи, летела би идиотска реченица напоље!

– Јуче сам овде чула једну сасвим нормалну реченицу. Шта си урадио с њом?

– Избацио сам је, пошто си код ње нервозно одложила шољицу.

– Опекла сам уста.

Госпођу Алину аутор назива својом десном руком:

– Ти си моја Десница. То је и један српски писац, али и хрватски.

Алина је рекла да у том случају не жели да буде ауторова Десница, јер би се осећала као да јој каже „ти си моја Крлежа”, што би било незгодно, нарочито у кревету.

– Онда буди „моја душа” – предложио је аутор и одмах срочио једну лепу, мада чисто *ујћојисћичку* реченицу: „моја душа пере судове”.

Алина је напућила уста и рекла да та реченица има антифеминистички призвук, а на ауторово питање, зашто би уметничко одражавање прања судова био антифеминизам, одговорила је да се њена замерка не односи на уметничко одражавање стварности – него на саму стварност: на прање судова *као њакво*.

Имали су конфликт и око електризације ауторовог списатељског рада: она му је предлагала да уместо шкрабања на папиру, седне за компјутер и дигитално прекраја реченице до миле воље, али он није хтео ни да чује: грчевито се држао свог фломастера којим је неумољиво касацио текстове, да би се после опет намучио одгонетањем својих хијероглифа, приликом уношења исправака у рачунар.

Шкработине отежавају и преводилачку импровизацију током гласног читања Алини, па се аутор уноси у тај посао са таквом концентрацијом да се потпуно оглушава за свет изван текста, што често доводи до нарушавања идиле.

Јер, шољице нису исте!

„Током читања ишкрабаних рукописа, чај се лоче *асиметрично*”, забележила је Алина у документу *Ужаси суживојћа*, који виси у самици куле од слоноваче.

Генезу документа објашњава прва тачка, записана фломастером: „На читању у клозету, угасе ти лампу.”

Алинин својевремени усмени коментар гласио је овако:

– Све и да је ова јазбина власништво неког *преисторијској бивола*, и тај би се за оволико година сетио да зове мајстора да побркане прекидаче купатила и тоалета врати на нормално место – а на ауторов пледоаје да су прекидачи *оригинално* („фабрички”) били побркани, Алина је рекла да није она била она *мула* која је стан купила у *ирационалном* стању.

У *Ужасима суживоџа* стоје овакве ставке: „Шутирање у стомак” – алузија на инцидент у кревету, и реакција: „Чупају ти косу.” Поред безазлених љувених замерки, има и крупних критика: „Једнострано ждеру сладолед из замрзивача”, и реплика: „И компот из шпајза.”

Али, сада нису имали времена за нијансирање *ужаса суживоџа*, јер се аутор налазио у *сџисци*:

– Сутра у подвиг конференцијски у Београд крећем ја, а шта сам од рада, од реферата фломастером створио ја, погледај ти!

– Ја, додуше, не знам српски, али, ево, сешћу за компјутер, а ти ми диктирај!

– *Диктирај, диктирај!* А сутра ћеш записати у клозету да сам твој *диктатор*.

\*

<sup>2</sup> **Свом родном селу Калазу** – том насељу између Будимпеште и Сентандреје – аутор придаје велику важност, нарочито у својим аутобиографским романима (уп. *Калашка Кошћана*, у припреми). Али, хајде-де, кад је реч о романима. Али откуд родно село у **научном** раду?

– Откуд чизма на столу? – употребила је Алина сликовиту изреку, али је аутор узвратио да је ова чизма филолошки поткована, јер је његов родни Калаз дубоко повезан с *трик-романом*, конкретно, с Павићевим *Хазарским речником*.

– Калаз су основали „припадници кабарског племена из групе Кализа” – цитирао је аутор неког историчара који доказује да су Кабари живели у Хазарском царству, одакле су, због неког сукоба побегли и придружили се Мађарима током њихове сеобе. – Име Калаза потиче од Кализа, бивших поданика Хазарског царства; зато није случајно што сам реч „трик-роман” промовисао баш у Калазу.

– И баш у винари. После „икс” шприцера.

<sup>3</sup> **Израз** „трик-роман” аутор је – после усмене промоције „Код липе” – обнародовао у писменом облику прво на мађарском језику, када је написао историју српске књижевности за једну пештанску издавачку кућу: „пола киле српске књижевности”, вагао је на длану своју „књижурину” на промоцији 1998, а следеће године је добио позив у Београд на септембарски Скуп слависта, с темом „Развој прозних врста у српској књижевности”.

Оног дана када је примио писмо, Алина га је затекла на балкону, „забуљеног” у речнике. (А држао је на нишану и сусетку која се сунчала у малом дворишту испод ауторовог балкона.)

Прелиставао је речник страних речи, трагајући за сложеницама које потврђују граматичку исправност његовог „трик-романа”.

– Мини сукња! – дрекнуо је госпођи Алини када се појавила на балкону, затим је тријумфално додао: – Сексбомба!

Комшиница је скочила из лигештула, не зато што је била погођена изразом (мада располаже таквим параметрима), него да би прстом преко уста опоменула аутора да не галами, јер јој беба спава у колицима. Али, аутор није хтео да испадне из швунга: „микрофилм, најлон-чарапа, попмузика, радио-станица, реалполитика, снек-бар, спорт-клуб”, извлачио је из речника паралеле за „трик-роман”.

– Експреслонац! – јурнуо је најзад у кухињу одакле се чуо злослутни писак, а када је одшрафио заклопац, околину је запахнуо маркантни мирис.

– Угљен-паприкаш? – њушкала је госпођа Алина.

– Јесте; поклон-ручак за недођ-госта у обећано време.

– Обећано време? Кобајаги. Зашто бих журила кад ручак није био готов?

Аутор прилично добро подноси те њене ситније подлости. Чак се разнежио када је Алина похвалила његов мачо-паприкаш, чије се месо не расплињује у устима као гњила крушка, него га треба гристи баш људски, да раде вилице.

– Значи, тврдо је – увредио се он, а она га је тешила да маторо гове до и не може бити млитаво као свежа пилетина, а када је аутор почео да ламентира о калварији соло-мушкарца, којем трик-месари уваљују Ђон-шницле, Алина је објаснила да није проблем ако неко уместо мла-

де јунетине купи комад времешне марве, али онда у паприкаш не треба да сипа литар црног вина него мало соде бикарбоне.

Некако су ижвакали жлундре, затим је госпођа Алина опрала судове (уп. „моја душа”), док је аутор избоксовао јастук у спаваћој соби.

– Где је рукопис? – предухитрила је Алина дилему шта да раде; нису волели да штоперицом мере љубав, вероватно зато што су за цео суживот имали само шкрто измерене тренутке.

Аутор је питао да ли да навије будилник за случај да неко заспи (од научног текста). Била је то алузија на Алинина повремена дремања приликом заједничког рада, у кревету; лежала би с главом на ауторовом рамену и пуштала да је таласи његовог брундања одљуљају у неки зачарани међупростор, у којем се оно што је слушала, мешало с оним што је досањала. А када би, после буђења, испричала свој сан, аутор би га с незајажљивом интертекстуалном похлепом уградио у текст. Истина, само у романима; у научним радовима нема такве недисциплине.

\*

<sup>4</sup> **Књижевноисторијски** значајну и новаторску књигу – научни роман о трик-роману – да напише, решио је на Скупу слависта у Београду. Септембар беше леп као лето, аутор је шетао Кнез Михаиловом, где му је пришла једна времешна професорка и честитала:

– Ви сте били најбољи предавач, све сам чула што сте говорили.

Честитку је примио уздржано: знао је да стара професорка спада међу оне који памте његов акустички продор у славистику.

Било је то почетком седамдесетих, када је аутор као полазник београдског семинара за иностране студенте славистике учествовао на ноћном концерту који су одржали Срби стипендисти из Мађарске.

Потомци Чарнојевићевог народа, загледани у звезде над хотелом у центру престонице матичне им земље, певали су хитове: *Ој, војводи Синђелићу* и *Српкињица једна мала на Косову цвеће брала*, као што се певало код њих на кермесу у Сентандреји, Калазу, Помазу, Ловри, Мохачу... Али, у Југославији још није био *кермес*, над њом је сијала црвена петокрака, па су господин Синђелић и госпођица Српкињица (једна мала) уживали статус акустичких апокрифа, те је концерт потомака Чарнојевићевог народа интерпретиран тенденциозно: „Певали су четничке песме.” (А шта би им тек рекли да је клековача истрајала до сванућа, па би дошле на ред „асталске” и „креветске” песме?)

Историјска анализа показује да су аутор и његови пријатељи пре-

урађено певали о господину Синђелићу и госпођици Српкињици (једној малој), много година пре распада Југославије господина друга Тита. Ипак је ноћни скандал био заташкан, јер господин друг Тито није хтео да се добри односи с пријатељском социјалистичком Мађарском погоршају због пијаних студената; доста је било фрке у доба Информ-бироа, шта ће им сад свађа због господина Синђелића и госпођице Српкињице (једне мале). Снаге безбедности захтевале су тек толико да се у хотелском ресторану охлади гајба пива, јер се за сутрадан пред-виђа висок степен мамурлука. До политичке ескалације није дошло, па је ноћни концерт ушао само у историју славистике; у тим круговима је, међутим, случај постао јако познат, исто као делатност Ћирила и Методија.

\*

<sup>5</sup> **Могућност** да се свом београдском пријатељу песнику одужи за безбројне манифестације гостољубља, аутору се указала у јесен 1999, у оскудици, после бомбардовања.

– Још једну цуру? Или линцуру? – бануо је (директно из Пеште) у бифе покрај редакције литерарних новина и нашао пријатеља како пије кафу, удвостручен у огледалу изнад пулта. Песник није одбио ни цуру, ни линцуру, чак је погледао на улицу (да ли је аутор заиста довео неку Мађарицу), но, видевши да се ради само о стилској фигури (леонинска рима), задовољио се линцуром; истина, уз њу је тражио и пиво, а ни за живу главу није хтео да дозволи да аутор исплати цео цех (поготово кафу, с којом заиста није имао никакве везе).

Аутор се опаметио: његово хуманитарно насртање може бити увредљиво. Сећао се како је гњавио пријатеља, још из Будимпеште, телефоном:

– Знам да немате ништа, оскудевате и смрзавате се...

– Човече, сад је август!

– Ето, још и то!

Песник се смејао и рекао да оно што њима највише недостаје, нико им не може донети у коферу. Аутор је оштроумно схватио дубљи сми-сао метафоре, ипак је упорно плутао на површини практичности, као човек који понекад опере судове:

– Саламу? Вино? (Добро, то се подразумева.) Можда сира? Пасту за зубе? Прашак за буве, или... који курац?

– Е, то... видиш, можда то.



Ето. Тако изгледа када се стварност препусти литератама, макар онима који понекад оперу судове. Стварност, као лептир, прхне им из руку.

Сада је стварност шарено промицала пред вратима бифеа. Аутор је изјавио да у Београду никад није видео толико zgodних девојака као сада.

– То је некако повезано с ратом и економском кризом, девојке су се пролепшале из ината и поноса... Имам о њима читаву теорију.

– А праксу?

Ето. Литерате, задивљене уличним шаренилом, ипак су ухватиле репић стварности који је вирио из шлица апстракције.

\*

<sup>6</sup> **Питање** да ли да у свој *трик-роман* унесе осетљиве аутобиографске детаље, аутор је поставио себи одмах после читања реферата. Тачније, после вечере с колегиницом мачјих очију, која му је одушевљено причала о свом сутрашњем излагању, у којем би се, ако јој аутор дозволи, позивала на његово данашње предавање и употребила његов термин „трик-роман”, из чега је аутор закључио да је колегиница мачјих очију бацила на њега своје мачје око, па је шармантно брстио ражњиће и зуррио у колегиницу тако изражајно да га је она питала шта му фали. Шта је тако страшно на њој да колега буљи у њу као да види „уфо”?

Као романсијер и познавалац женске психе (уп. инжењер душе), аутор је сматрао за сходно да, с парченцетом печене паприке на виљушци, призна да га колегиница *сабласно* подсећа на једну жену у коју је био страшно заљубљен.

– Поздравите је – рекла је хладно и наставила да брбља о стручним питањима, а када јој је аутор упао у реч, криком у стилу Жељка Бебека: „јој, чак и покрет руке, шизнућу!” колегиница се дефинитивно увредила, погледала на сат и рекла да је чека муж, те отишла кући.

„Шта ћу ако Алина буде мислила да је овај негативни хепиенд само трик у моме роману?”, размишљао је аутор шетајући Кнез Михаиловом. Ех! Епизоду с колегиницом мачјих очију може једноставно изоставити. Али, где је ту онда реализам? Има ли смисла писати *фиктивни* аутобиографски роман? (Читај: лагати.)

Сео је за сто пред „Коларцем”, наручио пиће и гледао шетаче ошамућене атмосфером лепе (попут летње) септембарске вечери. „Да ли примећују да сам инспирисан?”, питао се аутор, мислећи да сви виде како му се пуши глава.

\*

<sup>7</sup> **Роман** је, поред науке, ауторова *груја сѝрана*, „боља половина храбрости”, рекао је ерудитно један критичар на представљању ауторовог романа *Ми же Сенѝандрејци*, и додао да је, с обзиром на биографску чињеницу да је аутор професор књижевности, његово дело „професорски роман”, какве пишу (још и) Умберто Еко и Милорад Павић, што је аутор скромно прихватио, али је касније рекао Алини да, по његовом мишљењу, постоји овде једна битна разлика:

– Мислим да се на мојим романима *не види* да их је писао професор.

– Глупи су?

– Да, професори су глупи.

До ескалације терминолошког питања дошло је оног дана када је у новинском извештају о промоцији објављено да је ауторово дело „професорски орман”.

Свако би у таквом случају телефонирао главном уреднику и тражио исправку, али аутор није могао, јер је он био главни уредник. (Сада више није, али не због тога.) Нико није претпостављао да је у питању штампарска грешка: „ваљда прочита барем оно што се односи на њега”, мислили су читаоци наивно, не знајући да главни уредник није *чиѝалац* својих новина.

Грешка није исправљена, па је неколико дана касније, у телевизијском интервјуу, аутору постављено питање да ли ради на неком новом *професорском орману*, а он је одговорио потврдно: јесте, деље нешто повеће. (Није хтео да призна да му арс-поетика почива на штампарској грешци.)

– Дакле, прихватате категорију „професорски орман”?

– Како да не. Допада ми се та формулација, није да није. Она значи мој прелаз у тешку категорију: уместо лаких књига од пола киле, планирам амбициозна дела од пола центе.

\*

<sup>8</sup> **Из пера оног аутора** о којем је овде реч, потиче један од првих превода Павићевих текстова на мађарски (штавише, у Мађарској је апсолутни првак, пошто је онај претходни изашао у Новом Саду). Било је то у давној прошлости, аутор ипак сматра да би приличило да се сећа макар главних ликова и радње преведене приче, али „јок”: памти само једну сцену (реченицу) у којој неко седи у кафанској башти и једе па-

суљ заједно с лишћем које му пада у тањир.

То се, међутим, тако чврсто урезало у ауторову меморију да у кафанској башти увек бира астал под крошњом не би ли и њему пао лист у чорбу; а када му се једном – свега једном! – испунила жеља, он се, сав озарен, завалио на столици и уживао у изузетном тренутку склопа литературе и живота; али, госпођа Алина, то злато од жене, једним дискретним покретом руке брзо је избацила лист из чорбе на земљу, где га је одмах облизнуо кафански мачак.

\*

<sup>9</sup> У оригиналном издању, *манасџирка* је врло практична, јер њена плџсната боца стане у цеп (дубоки! – литрењача!); такву је ракију донео аутор из Београда и ставио је на сто „Код Фонтане ди Треви”, где га је велики архитекта дочекао поздравом: „па где си ти, пиле моје, и где је шљивовица?” (знајући да аутор није од оних који се с научних скупова враћају празних руку).

Кафаница „Фонтана ди Треви” стоји на обали Дунава код рушевина Аквинкума, и носи име славног римског шедрвана, зато што међу стубовима њене терасе, бацајући белу пену, жубори вода неког подземног канала који овде утиче у реку.

– Говориш ли ти хрватски, пиле моје? – питао је аутора громадни грађевинар.

– Диплому имам, али у пракси...

– Дај, преведи ми ово.

На папиру с укусном шаховницом и љубичастим печатом чаковачког суда аутор је прочитао решење да је велики архитекта крив у саобраћајном прекршају у раскрсници после Вараждина, где је, на повратку с Хрватског приморја, налетео на саобраћало те и те загребачке регистрације.

Да би овој, нимало безазленој, но ипак баналној афери, дао метафизичку димензију, аутор је хрватски израз „крив” превео у значењу „грешан” или „грешник” (то је у мађарском исти облик), али пирамидални инжењер није прихватио оптужбу:

– Ја „грешник”? А мачка? Зар не спомињу мачку?

– Спомињу је. Али, не мачку, него мачка. Мачора. Цитирају твоју изјаву да си тргнуо волан зато што је из јендека истрчао мачак.

– Ето видиш. Ја нисам грешан. Грешна је мачка.

– Понављам: мачак. Уосталом, откуда си знао да није мачка него мачак?

– Нисам знао. Кад разбијаш кола, не пипаш мачја муда.

– Акузатив! – схватио је аутор. – Рекао си мађарски да је истрчала мачка (мађ. мацска), а пајкан је разумео да си видео мачка (кога, чега).

– Зар се „мачка” хрватски каже исто као мађарски?

– Исто; чак и српски. То је кроатизам или србизам у мађарском, или хунгаризам у хрватском и српском. Не знам тачно.

– Не знаш? Па који курац предајеш ти на факултету, пиле моје? – грактао је велики архитекта, итд.

## ХАЗАРСКИ ВИЛАЈЕТ

В часовима какав је овај, када Павића више нема и када су они које воле књижевност потресени а они који тешко подносе туђи успех могу да одахну, постоји потреба за неким посебним изразом. Павић је, међутим, можда тек сада са нама јер се тек сада на његово дело може погледати из једне другачије перспективе. Вредело би да се нађе нека врста *глобалне метафоре* или универзалног знака којим бисмо могли да предочимо целину Павићевог опуса. Његово дело у свој изузетности коју има у српској и светској књижевности на крају двадесетог века не своди се на уобичајене књижевноисторијске одреднице. Није тешко за њега утврдити да је постмодерни писац и један од ретких који се поред одијума који је код нас створен, није колебао да одреди књижевноисторијски простор постмодерне имагинације. Проблем је како пронаћи право име за његову самосвојност, посебност која се одмах уочава, а којој се тешко критички прилази. Павић јесте човек свога времена, и нипошто није само то.

Где, дакле, сврстати Павићево дело и о чему треба прво говорити није апстрактни проблем периодизације књижевности, већ потрага за духовним етимомом великог ствараоца. Када трага за тим како да назове и како да приступи опусу Милорада Павића на такав начин да би се из једне обједињујуће перспективе могло видети шта је то дело, критичар се суочава са нечим неухватљивим, павићевским, са нечим за шта нема правога имена у историји светске књижевности. У томе се види Павићев допринос светској литератури. Да су прилике другачије, у свету би се појаве означавале његовим именом делом.

Тај осећај посебности јавља се како у погледу целине његовог опуса тако и на микроплану, у понорима Павићевог стила на који је немогуће навикнути се. Павићева реченица се не може заменити за израз неког другог аутора. Онако како се у историји књижевности издвајају Андрићев „језик и стил“, како одскачу језик и стил Црњанског, тако је и Павић велик и самосвојан стваралац. Није без значаја да су сва три аутора у свет књижености ушли као песници и да је у њиховом опусу једна песничка црта остала живо присутна и онда када се чинило да поезију више не стварају. Павић је у последњим својим данима још бележио стихове, а негде поткрај свог стваралачког века сео је да поново преводи француску поезију и дао један изванредан препев Сили Придома, нобеловца цео век одушног из српске рецепције иако је у време Дучићевих студентских дана у Женеви уписан у историју српске модерне.

Степен необичности Павићевог књижевног израза данас још увек уме да изазове понеку забуну, али ако се боље размисли, такву је изазивао и Црњански својом реченицом која има посебан ритам и мелодују, синтаксом изван граматике и логичке парцелације. Од тог места где почиње слобода преобликовања креће Павић којег није задовољавала ни уобичајена семантика и синтагматика. Тако су у српској књижевности Црњански и Павић изменили синтаксу и семантику приповедног текста. Ако је Андрић обликовао онај израз који је наследник вуковског приповедања, што је критика одавно показала, и ако се српска књижевност временом прилагодила синтаксичком удару Црњанског, још преостаје да се прихвати семантичка слобода Милорада Павића. Тада ће се најбоље видети колико су ова три аутора обележила развоју језика и стила српске прозе у двадесетом веку.

Разлога за тешкоће са Павићем има више, а степен иновативности само је један од њих. Није свеједно ни у каквим околностима се такве иновације уносе, а Павићу је на несрећу припало да се његово дело на свом врхунцу судари са најгорим тренутком новије српске историје, Европском голготом која никако не пролази и симболички је много гора од обе окупације и преласка преко Албаније. Српска војска је некада изашла на албанску обалу, али је највећа тајна наше новије историје њен други долазак на ту обалу, оно што је Драгиша Васић назвао нашим „Сибиром“. То су делови Албаније које смо запосели и држали неколико година после Првог светског рата док нисмо били присиљени, разуме се по диктату великих сила, да се повучемо. То повлачење је после неколико пауза настављено, и оно се одиграва под истим диктатом. Провала Албанаца на крају двадесетог века нужна је последица

старих трвења, nedovršenih pobeda i nazavršenih poraza, a pre svega dubokog nerazumevaња sveta za Balkan. Svet razume sve, kada hoће, ali najboље razume šta je његов интерес и увек налази начина да га спроведе. То свет, да не буде неспоразума, није стварно свет, него неколико европских држава које никада неће одустати од свог империјалистичког деловања. Уз нашу здушну помоћ сопственој пропасти, ти исти интереси разорили су симболичко ткиво новије историје, а Павићев поглед у барок и грађанство подразумевао је сасвим другачију перспективизацију живота. Није реч о бруталности, јер ње у Павићевом књижевном свету има на претек, реч је о историји разума и просвећености, историји форме и деловања, које су запречене сталном борбом за оно најосновније. У часовима када је изгледало да постаје могуће да ове грађанске силе овладају светом живота, губила се северна, грађанска српска судбина, развојна црта наше историје разливала се у тамну мрљу која поништава све жртве и сва достигнућа. Уместо еманципације грађанског наслеђа, Павићево дело доживело је светскоисторијску девастацију симболичког капитала стеченог у ослободилачким ратовима. Ова мала, пређутана епизода с почетка века има међутим ужасне последице, она је само знак неуспеха да се доврши обликовање државе и њеног светскоисторијског положаја. На крају су несреће, неуспеси и туђе неразумевање дошли по своје. У таквом контексту Павићев свет метафоричких манира морао је да изгледа страно и недостижно. Читалац који се никада неће навићи на реченицу *Друје књије Сеоба* и меланхолично одлагање на рубу поетике самоубиства *Романа о Лондону*, а нарочито на две најзапостављеније књиге српске прозе, *Код Хијерборејаца* Милоша Црњанског и *Дан шестии* Растка Петровића, у којима се види цео распон од српског страдања до света који остаје страно место, такав читалац се ипак са више поверења обраћа Црњанском којег не разуме или тешко чита, него Павићу који га збуњује и којег лако чита али тешко прати његове метафоричке парадоксе и књижевне облике. Није нимало случајно да је управо код Растка овај распон од Албанске споменице до америчке празнине обликован у роману чију немогућу форму као да су заједно смишљали Црњански и Павић.

Када је о Павићу реч све је утолико теже и деликатније јер постоји један специфичан процес у којем се његова дела преливају једно у друго, о чему сам у другој прилици већ говорио. На неки начин произлази да се сва Павићева дела обраћају једна другима, да деле заједничке мотиве, поступке и визије. Размењују се читави сегменти текста, стилистички и имагинацијски комплекси и тако се Павићево дело претвара у неку врсту хипер-знака, неку врсту над-целине, такве да се не може читати само једна књига или део текста не узимајући у обзир и неку другу

књигу или у крајњој консеквенци све друге текстове. Критичко читање Павићевог опуса тако се претвара у неку врсту немогућег задатка да се све везе и хоризонт обједињавања разоткрију. То не утиче на обичног читаоца који, наравно, не мора да води рачуна о овом уланчавању и интегрисању, али утиче на сигурност критичког суда који има проблем са којим је тешко изаћи на крај. Замислите критичара који мора не само да прочита Балзаков роман већ да сагледа целину његове *Људске комедије*. То изазива несигурност и када понављања нису манифестна, као код Павића. Павић је на таласу медијске продорности, са једне стране, која је увек пребрза и све симплификује, и ове силе обједињавања опуса која је увек претешка и преспора, имао двоструки проблем. Он је тај проблем умео и да експлоатише и да га искористи за промоцију свога дела, а *Хазарски речник* у својој неоспорности штитио је све друге текстове у којима је налазио одјек. Раскол између лаке препознатљивости и тешке савладивости ипак је узимао свој данак. Из несигурности критике, а и због Павићевих претеривања, родио се црв сумње. Ништа горе од критичара који у све не престаје да сумња.

Прочитати одједанпут целину опуса Милорада Павића могао би бити нека врста претешког задатка. У хипер-делу Милорада Павића могу се открити различита својства и књижевна критика их је у последње три деценије у много наврата истраживала. Иако је много својстава Павићевог опуса критички уочено или описано, ипак је остао утисак како не само што све није речено већ се оно најбитније назначи и онда остави по страни за нека друга, и за критику боља времена. О Павићу има књига, дисертација и студија, одличних, прикупља се велика књижевнокритичка грађа и питање је само опстанка најфинијих слојева српске културе и књижевности да ли ће се појавити синтезе које целину Павићевог опуса умеју да у ономе што је за њега најважније, а то ће рећи издвајајући оно највредније, предоче као велико наслеђе српске књижевности двадесетог века, најбољег века српске књижевне историје.

Пишући у другим приликама о Павићу, и сам сам понешто покушао да откријем као неку врсту заједничког именитеља. Рецимо један такав појам испод којег се могу сврстати њега дела је „палимпсест“ – то је модел који откривају његова рана поезија и академска предилекција. У фигури палимпсеста се текстови „ослањају“ један на други, а посебна је врлина што је тај додир физички, дакле постварен и опросторен, што одговара Павићевом симболичком репертоару. У палимпсесту, као у катехрези, повезују се две симболичке садржине које су далеке и које не морају имати заједнички именитељ попут поређења или метафо-



ре. Утискивање ова два „предмета“ један у други, и утисак физичког дејства, предметности, оспољавања, све је то својствено Павићевим поетичким решењима. Палимпсест је за Павићево дело веома прикладна симболичка назнака јер се њиме каже како увек у Павићевом тексту постоји и неки други текст и да тек дијалог између више текстова наслаганих у времену или у симболичкој дубини пружа прилику да се наслути шта је на површини писања преостало. Пошто везе између слојева текста не морају бити унапред дате и семантички обавезујуће, текстови могу деловати као да су насумице ослоњени један на други док се не успостави чвршћа веза између њих. Тај тренутак „очврснућа“ је управо Павићевски ефекат згршавања форме у неку необичну и неочекивану поетичку „решетку“, дакле нека врста интертекстуалне кристализације. Речи које долазе на ум да се опише овај ефекат биле би амалгами, легуре, откивање, каљење, дакле увек нека врста процеса који има и спољња, физичка обележја, као што Павићев текст увек има и неку спољашњу одору, било да је то лексикон, укрштене речи, кутија за писање, делта.

Први роман у историји европске књижевности нађен је на полеђинама неких рачуна, у чему је могуће видети подлогу Пекићеве поетике његованских „рачуња“ у тефтерима. И у Павићевим текстовима има таквог „рачунања“, невидљиви текстови налажу на текстове који се виде, постоје органске везе и истовремено као да нема никакве везе. У оба случаја палимпсестни текстови мењају контекст и самим тим имају поетички смисао. Сам „палимпсест“ није идеолошки неутралан, напротив, он наговештава дубину традиције и проблем брисања, нестајања. Уз то Павићева палимпсестност не иде ма у ком правцу већ прецизно мапира духовноисторијски хоризонт најшире схваћене српске културе. Павић је шири од поља српске културе које се обично описује, у њему постоји воља за великим историјским ареалом којем би требало да и сами припадамо. Отуда његов палимпсест од оне врсте неутралних интертекстуалности где се најразличитији текстови као духовни расади расути по планети земљи укрштају по правилима које ни једна комбинаторика не може да одгонетне. Мера тог дозивања је унапред одређена и оно у концентричним круговима описује српски историјски и симболички простор, Европу као заједничко античко наслеђе и савременост, те стваралаштво као место човекове реализације, а историју као место човековог угрожавања. Павићева палимпсестност је смислен и добро организован програм у коме као по једном врхунском диктату трансценденције текста мора да се разуме не само шта се све једно са другим додирује, већ и због чега ти додири производе целине.

Један од најјачих утисак који Павић ствара је посебна врста богатства. Павићев интертекст не само што служи да се утемељи духовни идентитет његовог опуса, него се у њему најбоље препознају разноликост и богатство који стоје на располагању савременом човеку који није окренуо поглед ни од историје ни од савремености. Духовноисторијски идентитети су понекад добро репрезентовани и у минијатури, али у њој се никада не може имати павићевска множина елемената. Да се поиграм речима, казаћу да Павић средствима минијатуре гради једну „макситуру“. Могло би се тврдити сасвим у духу једне савремене епистеме од осамнаестог века па до ево, двадесет првога, да број, количина ствари, да тако кажем, нагомилавање, једна бујица елемената, такође има одређен значај. Онога часа када се целина света више не види у религијском обједињењу, сва приписана само једноме изворишту или остављена без иједног поузданог извора, тог тренутка множина и разноврсност такође играју велику улогу. Што више, што богатије, то није само додавање, пуко набацивање, већ заправо проширивање и диверсификација без премца. Павићевој диверсификацији право име је симболичка, поетичка слобода. Умножавање код Павића, према томе, има свој стваралачки смисао и уметничку сврху. То није поетичка ароганција ствараоца који је при том изванредан проучавалац и изузетно обавештен човек који жели да остави траг о својим разноликим лектирама, о свему чиме се у животу бавио и што је проучавао, већ моментум у којем се поетички ставља до знања да у мноштвености постоји моћ стваралачке слободе коју ниједна јединственост, сведеност, издвојеност не може и не сме као такву да укине. Павић је писац богатства и ширине, обиља и вишка, код Павића ће увек свега бити радије превише него премало.

Дијалектика Павићеве поетике значи уједињавање духовноисторијских узорака, разврставање и обједињавања разноликих елемената. Милорад Павић је писац посебне врсте дијалектичке имагинације у чијем делу се из оба угла критичког посматрања, са становишта избора симболичких елемената и њиховог нагомилавања, може разумети зашто је и како је настајала та посебна хазарска величина. Једна специфичност Павићевог стила је да никада није напустио своје поетско извориште. Лако је доказати на нивоу структуре реченице и појединачног исказа да у целини свога трајања носи у себи нешто што је изворно бесконачно на начин великог песништва. Не увек на исти начин, не увек у истој мери и не увек са истим резултатима, јер не желимо да заборавамо да будемо и критички расположени према аутору без обзира на величину његовога јубилеја и на изузетност ових четврт века *Хазарској речника* који су прошли, али увек павићевски, са личним печатом

и разликом у односу на све друго. Терет те аутентичности није лако носити, као што терет хазарске величине значи да је готово немогуће надмашити ремек-дело светске књижевности који је прекретница у његовом опусу. Иако је *Хазарски речник* подигао летвицу која обележава успех толико високо да ни Павић више није могао да надмаши ту висину, има не само изврских романа и после *Хазара*, него има прича и пре и после њих које не само што су за сваку антологију српске и светске књижевности, већ које не заостају, у свом жанру, за *Хазарским речником*. Само Андрић у српској књижевности има толико тако вредних прича какве обликују Павићев приповедачки опус.

Ако се чак и у најкраћим цртама дочара богатство Павићевог света, оцена о његовој аутентичности добија нову димензију. Јер то није једнократна изузетност, само бљесак, премда би и то било више него довољно, већ целина једног изузетног књижевног опуса у којем је Павић, дакле, постигао нешто што је реткост првога реда међу писцима и по чему се препознају изузетни писци. Нема могућности да погрешите након читања већ једне или две Павићеве реченице. То је Павић. Заштитни знак његовог писања или хоризонт обједињавања је снага индивидуалног стила. У снази стилске самоидентификације лежи једна посебна Павићева моћ очаравања без обзира на то што се понекад чини да је неки израз претеран, да је отишао предалеко да би изазавао неки ефекат, или да је у чежњи за тим да нас опчини снагом речи можда сувише одговорности за успех пребачено на саму *реч* недовољно усклађену са свим оним што та *реч* тек треба да постигне. Без обзира на то могло би се рећи да је Милорад Павић један од песника двадесетог, ево и двадесет и првог века, чије песништво је остварено у свим жанровима књижевности. Павић је био успешан у свему што је писао, а књижевне одлике имају чак и неки његови критички и научни текстови, што је тек реткост првог реда. Када се то, са једне стране, хазарска изузетност са друге, и приповедачко умеће са треће обједини у књижевном опусу, онда је изван сваке дебате о чему је ту реч. Павић је стваралац, песник и један од мајстора приповедача који су обележили двадесети век српске и светске књижевности.

Једна друга особина можда је, међутим, оставила чак и јачи утисак у ових четврт века, и за њу је *Хазарски речник* наравно први и најзначајнији знак. А то је текст сам по себи. Јер како се узме у руке *Хазарски речник*, одмах је јасно да више ништа није уобичајено и да ништа више није баш тако како смо навикли да буде, без обзира на то што се облици књижевности од раних античких текстова до данас јако мењају и што се сваких стотинак година заједно са једном епохом промени врста

текстуалности коју та епоха производи, те према томе, између антике и средњег века, ренесансе и барока, итд., нема, да тако кажемо, само веза, него има и великих дисконтинуитета. Жанрови не трају заувек. Они се јављају у одређеним периодима, испуне своју сврху и затим ишчиле, остане поетичко наслеђе које оживљава или траје у књижевној историји. Чак и такви експеси када се у двадесетом веку, на пример, пише еп, нису знак да еп живи него само да се са епом још увек води дијалог. Отуда прелом који је Павић учинио говори о томе да постоји неки епски дијалог у којем је нешто недостајало. Тај дијалог је био могућ са епом, а остварен је и са поезијом у ужем смислу речи, као што је вођен и са драмом у дијалогској форми приповедања, и са разним вербалним жанровима од анегдоте и трача до новинске вести, фелтона и репортаже. Гледајући све протејске трансформације романа, могло би се помислити како нешто са романом није како треба када се у роману и са романом може учинити скоро било шта, када се може трансформисати у што год хоћете. Роман може да поднесе сваку трансформацију.

Криза идентитета романесног жанра је на површину Павићеве прозе избила као роман-лексикон и одмах постала заштитни знак читавог процеса који је обухватио књижевност двадесетог века и који се у тумачењима нарочито од средине шездесетих година увек истицао управо као текстуалност сама по себи. Промењени статус романескне текстуалности, приповедање са свим класичним особинама и немогућим трансформацијама, мења и поетички учинак и свет књижевног дела. Зато после Павића роман није више исти жанр: он ту доживљава једну врсту поетичке надкомпензације. Ако је роман грађанска епопеја, он је у исти мах и фрустрирани еп који не може да заштити целину свога света. Свет романа хоће да буде епски а не може да буде у епској временској хомологности. Решење за то, како је показао Лукач, лежи у иронијском потенцијалу романескне обраде, али би се могло рећи да је у двадесетом веку роман дошао до оне тачке када иронија више није довољна да спречи дезинтеграцију остатака епског света. Форма романа доживљава неку врсту експлозије током последња два века, а затим и имплозије у двадесетом веку. Роман у немогућности да се ослони на епско наслеђе у хијерархији дискурса почиње да се сурвава у самога себе. Најбољи знак овог пропадања је тзв. слаби наратив, што би један други критичар назвао блогерска најезда. Иако су на неки начин у роману увек били присутни трач, оговарање, чаврљање и слични нискомиметски модуси, не само анегдота, досетка или кажа, пуко говорење до границе трабуњања толико узима маха да се више не може приповедати из позиције аутентичног субјекта. Такво романескно ја које је у пуком говорењу више не може да обезбеди привилеговани положај ро-

манескног ума и заштити план целине од тривијалности детаља. Отуда је место субјекта угроженог или тривијалношћу, или у супротној поетици постмодерном дезинтеграцијом његове дискурсне праксе, морао да заузме неки други јак знак који дозвољава опстанак романескне форме. И Павићев одговор је субјективизација форме, тако да је облик његовог романа већ романескни субјект као такав. Лексикон, укрштене речи, клепсидра, кутија за писање, делта, и друге индивидуализације романескног облика су место ишчезлог епског утемељења, утолико важнија што иронија може да делује само ако има у односу на шта да се развије. Једном запречен епски хоризонт осујећује свако иронијско дејство и зато би роман као еминатна књижевност нестао, као што га пре овог иронијског преокрета на почетку нововековња и није било у систему виших књижевних облика. Павићево поигравање облицима романа зато није пука стваралачка игра која би, да је само до духовитих досетки, брзо досадила. Кога на овом свету занимају облици романа који нису романескни? Али када ти облици носе у себи снагу романескног цинизма форме, дакле представљају последњу линију одбране од тривијалности, када они штите угрожену ексклузивност романескног света који се на крају двадесетог века растаче у цинизам да ће сви писати „романе“, онда то више није питање да ли нам се допадају сви Павићеви над-облици романа, већ колико је важно да постоје. Једном начињени они не морају да се понављају да би опстало романсијерско умеће, напротив, они су бедем на граници пустиње медијског и информатичког света, прозе пуког исповедања, који штити привилеговано поље књижевног обликовања. Павић је по томе значајнији за историју књижености него по степену пријемчивости и допадања ових романескних над-форми.

Већ четврт века опчињава како Павић не само што може да моделује изнутра него сваки пут кад је романескно, или драмско, здање приготовљено, он му даје неки над-облик који делује или као изузетно продорна иновација у историји књижености или као нека игра за коју се и не зна чему то све док се не види њен историјскопоетички потенцијал. Шта ће озбиљном човеку који пише да гура у свој роман некакве карте које читалац треба да исече и разбацује при читању. Зашто треба читалац да се сети неке давно изгубљене вештине читања знања у таквим симболима, јер то није била пука игра за људе који су гледали у те карте, него је био један симболички процес у коме су они желели да препознају оно до чега треба досегнути? Шта ће нам то и каква је симболичка корист од ове игре? Ја рецимо не подносим ни тарот, ни бајање по звездама, а не привлаче ме ни хипертекстуалне играрије са пужевима, шеширима, Дамаскинима и остало. Можда је то само знак

мог личног сензибилитета, можда се неко други радује изванредно занатски урађеним ђинђувама, мени оне ремете одличну прераду барокног романа и изванредну параболу о хришћанству у *Последњој љубави у Цариграду* и *Шеширу од рибље коже*. Радо бих увек тумбао роман-клепсидру, али не бих гледао у хороскоп ни по цену да слабије разумем *Звездани њлаши* од *Унуџраише сџране веџра*, премда ми је јасно да је тај астролошки испад одговор на време у којем су се ониристике, хиромантије и астрологије намножиле у нашој свакодневици, угроженог великим историјским поразом и симболиком девастацијом српске историје и културе, те да Павић нешто и ту чини. Али то што постиже, уколико постиже, тражи неког другог читаоца када је овом ефекту прорицања судбине и предестинације реч. Ипак, гледано са друге стране, шта то стварно смета, осим што повређује - а то је капацитет павићевског цинизма - осећање достојанства институцију књижевне форме? Кома се све то не допада, не мора у то уопште да су упушта. Уместо да се мозга чему таква форма, или бесни што она ремети неку другачију перцепцију за коју се сматра да је много боља, довољно је да се не гледа у том правцу и магија доброг приповедања наставља да делује. У судару са Павићевим индивидуализовањем форме романа има читалаца који су посустали само зато што нису умели да гледају на другу страну у неком тренутку који је за њих тежак, као што мени смета сусрет Павића и параокултности или астрологије. Демократска привилегија обликовања је да нисте обавезни да учествујете у ономе што вам није првљачно, има ту и нешто друго, дубље павићевско са чим се и даље вреди срести, и што чека да се одбаци оно што је можда сувишно. Зато не морате да читате ни *Хазаре* на десет хиљада начина, дакле тридесет година сваки дан исту књигу, то нико ни од кога нити очекује нити би то имало смисла без обзира на лекикографску парадигму и њен остварени облик. И *Хазари* и све друге књиге се могу читати нормално, обично, и континуално и фрагментарно, и у оба случаја уживаће се не бринући што се неће проћи све линије читања и сваки завијутак лавиринта. Не постоји обавеза решавања укрштених речи, бацања карата или гледања у хороскоп. Павића је могуће и само читати, а то је и најбољи приступ, читати без предрасуда у оном хоризонту који Павић увек допушта своме читаоцу: Павићевим над-облици заправо нису обавезујући, они су један вишак који је некада изузетан, као у лексикону или клепсидри, а некада само додаток, као што су то тарот и астрологија. Тај вишак обезбеђује романескни цинизам који оставља простор за опстанак грађанске епопеје о потрази за аутентичним животом у времену када је аутентичност поништена, а не оштећује унутрашњи простор књижевног обликовања. Како би се рекло у нас, од вишка глава не боли.



Уметност двадесетог века отишла је у другим правцима од класичног штафелаја, и роман као најотворенији књижевни облик је пре или касније морао да доживи ту судбину да се не зна где је крај текста и где престаје обликовање. Однос према просвећености и просветитељству, свакако рационалистички и секуларан поглед на свет, значи да уместо да се енергија утроши на оно што на крају доводи и до халдејског мантирања треба у Павићевом делу видети концептуалну фантастику. Онако како се уметност развила у разним облицима концептуализма, тако је Павић концептуализовао границе текста, приповедни облик и сам жанр романа. Концептуална уметност изазива контроверзе, али она је не само нужна етапа у историји уметности већ и место највећег уметничког напора после неоекспресионизма. У књижевности покушаји какви су летризам или вербо-воко-визуални експерименти нису имали снагу и јачину какву су концептуализације дале у ликовном стваралаштву, или у трансформацији савременог театра, али ево где је код Павића у једном узаном али важном слоју његовог дела концептуализам оставио свој веома важан траг.

Није дакле само реч о том да ли треба обртати романе лево десно, читати одавде и оданде, замишљати укрштене речи или кутије за писање, то је све више или мање занимљиво, а лексикон од романа је свакако ингениозан. Реч је о томе да се проза и приповедање виде у светлу савремене уметности и концептуализација, а то је једна врлина коју не треба пропустити. Уосталом, што да српска књижевност, кад већ има Кишов *йешчаник*, не би имала и Павићев роман клепсидру? Како то да је изузетно тежак, поетички и симболички посебно захтеван Кишов роман одмах наишао на одобравање, а Павићу сваки пут треба уручити нову посланицу о сумњи у великог писца? Зар и облик романа није врхунски дијалог два велика писца? То је део дијалога неколико аутора који су обележили српску књижевност двадесетог века, у којем се види како Андрић и Црњански, Киш, Пекић, Павић и сада Горан Петровић размењују велике поетичке поруке. Пекићев каталог немогућих жанрова романа, или оно што је Киш дословце написао, да је његов идеал прозе био један облик речника или енциклопедије - а Павић написао такав роман и направио нове жанрове у промењеном облику романа – то су тренуци укрштања који имају посебан поетички значај и једно књижевноисторијско достојанство које се не може довести у питање. То су јединствени тренуци у историји књижевности, тиме се можемо гордити пред целим светом.

Напокон, иако нисам расположен да разбацујем карте и да размишљам о томе ко је у ком знаку рођен, то само по себи мени не делује

важно и привлачно уопште, ипак се тако Павићев роман већ својим обликом обраћа популарној култури и њеној мистификацији, дакле ономе што је веома важно за разумевање краја прошлог столећа у којима су они испливали на површину и добили улогу коју одавно нису могли да имају. Дијалог, са једне стране са великим савременицима, а са друге са масовном културом, то с ону страну личних преференција – а моје су несумњиво на страни дијалога са Кишом и Пекићем таман да сва популарна култура мора да нестане са овог света због таквог избора – још увек тумача не ослобађа обавезе да разуме. Павића треба поетички схватити и тамо где вам се то не допада. Иначе би се на Црњанског морало гледати из перспективе Сузног крокодила, текста о томе где живи најлепша Југословенка или онога о Светом Сави, а на Андрића из перспективе Електробиха и скупштинских заседања у Босни и Херцеговини, а то и нису неке перспективе.

Кутије за писање, уникати, различити елементи, позоришни јеловници, све то има у себи једну дозу изузетне духовитости, готово вица, али у духу немачких романтичара који су у томе видели ослобађање огромне енергије. Та привлачност, какву је Шлегел описивао у вицу као трујумф духа а не као штос и пуку досетку, трик или пречицу, дакле не виц који је Кант презирао него траг духа утиснутог у један материјал, све то може да буде неодољиво када изазове спонтано пражњење енергије. *Хазарски речник* је био тренутак поетичког тријумфа какав српска књижевност није упамтила. Најлепше је у свему томе да је упркос тежини овог романа, који ни по чему није популарна проза по укусу масовне публике, постао бестселер. Дух је најпросто неодољив.

Ипак, да се не буде блажи према њему него према другима, није постојала никаква нужда да се у сваком роману измисли по нешто овакво. Нема те обавезе да се увек пронађе неки нови облик. Упињући се да стално надмаши самога себе, знао је Павић у свему овоме да троши превише енергије. Утисак да је та самонаметнута обавеза заправо почела да овладава једним делом опуса овог аутора може да смета. Упркос поетичком добитку, ни јаки историјскопоетички учинци не отклањају сметњу да се од светла фарова над-облика на миру чита оно што у роману пише. Тај терет Павићев опус морао је да издржи у једној средини која једва чека да великом ствараоцу може да приговара. Терет зलोвоље анахроних духова који, што нису виђели код својијех баба, мисле да и не треба да постоји на овом свету у нас је увек био велик. Њих је Павић толико иритирао својим грађанским манирима и нарцистичким артизмом да се понекад могао стећи утисак како би се неко убио од пакости само да не мора даље да трпи Павићеве успехе и славу.



Осим поетичке снаге, скандала фасцинације коју производе немогући облици прозе, треба гледати све оне друге, ситније делове, мале механизме симболичког погона. Павић ће морати да буде читан и истраживан деценијама пре него што унутрашња страна текста буде довољно добро истражена да се са детаљима упознамо толико да се заокружи коначан суд о богатству имагинације овог аутора. Ми смо тек на почетку тог истраживања.

Посебна тема овде биће онај преокрет у историјској судбини који ваља узети за српско грађанство, о чему ћу у некој другој прилици говорити много више. Ово није тренутак када о томе могу да кажем све што је неопходно рећи, али највећи проблем у рецепцији Павића нипошто није питање облика његових дела, или његове воље да се у медијима истиче. То би било лако занемарити, већ је разлог за спор са Павићем како у симболичкој слободи, која се не прашта ни Растку Петровићу, на пример, тако у терету грађанског наслеђа које повређује највећу српску фрустрацију. Прави и највећи проблем је одбацивање грађанског наслеђа и искуства, а смео бих да кажем да то није везано само за Србе при градовима који су се са Турцима сувише зближавали да би били прихватљиви за ослобођену рају и сеоске кнезове. Ту је и отпор северним Србима, нерасположење према Пречанима које се најбоље види када се они називају Швабама. (Да неко не помисли како имам предрасуде, помислите само колико је напетости и данас према Црногорцима, Херцеговцима и Босанцима иако су сви једнако Срби. Овде је реч унутар те погубне разједињености о једном посебном губитку грађанског наслеђа.) Изгубљени векови грађанства, без жеље да се они у туђим земљама улепшавају, оставили су такву лакуну у коју лако може да пропадне не само читав Павићев опус већ и сви ми заједно са њим. О тој лакуни, колико ни о српском Сибиру, нигде се не говори, али у мери прећутаности је управо размера губитка. Културе ћуте о својим највећим недаћама, то је родно место историјске фрустрације. Њу Павић самим собом, али и свесно, намерно покреће, а она се управо овде, међу Рачанима, мора поменути. Тачка уједињења, заправо је тачка разједињења. Ништа не ремети српску културу толико колико воља за сегрегацијом, и Павић је на њеном сталном удару. Фолклорно филистарство, сушта супротност смислу народног препорода, главна је сметња и српској култури на крају двадесетог века, и она је препрека рецепцији Павићевог маниристичког грађанства.

Сопствени удео у ових четврт века покушаја разумевања Павића, обавезује ме колико да говорим критички о новој текстуалности, којој сам пре две деценије посвећивао највише херменеутичке воље, толико

и самокритички о до сада недовољној расветљености овог грађанског слоја имагинације. Тај проблем је претежак јер не погађа само разумевање дела једног писца, већ задире у разумевање целине једне културе и захтева потпуно другачије проучавање. У овом тескту показао сам како је преобликовање романа израз кризе грађанске епопеје, тако да се ова два план тумачења повежу. То је нека врста прелаза, у другој прилици покушаћу да објасним историјски терет нежељене успомене коју Павић обнавља: да је наш највећи развој достигнут не тамо где је зачета слобода, него тамо где је с тешком муком браћена било каква посебност, аутономија. Стваралачки мањак у ослобођеној Србији је бољка историје књижевности зато што интеграција српске културе никада није довршена. Страхота дезинтеграције на крају двадесетог века је плод управо неспособности да се нађе културни образац и у њему обједине различити културноисторијски токови.

За крај овог већ предугог излагања поставићу једно наоко наивно питање. Шта би се десило када бисмо имали моћ да зажмуримо, заборавимо шта смо читали, како се све дешавало и почнемо поново да читамо Павићеве текстове као да се сада са њима први пут сусрећемо? Без претицања угледа и успеха који обавезује и закива за оно што је већ познато, да о Павићу мислимо као читаоци који се сусрећу са његовим текстом а не увек са Павићем са два велика „П”. Како би изгледало кад више не бисмо размишљали о новим облицима, књижевним мета-жанровима, текстуалностима, него читали текст старински, да не кажем реченицу по реченицу, односно ред по ред. То би наравно било читање написаног, у којем би изостало Павићево обликовање ненаписаног, али би се у том присутном видело једно друго одсуство. Видело би се богатство културног памћења, опсег духовног ареала, видело би се како се у Павићу уједињује све оно што се у историји расуло и разјединило. За разлику од муке читања ненаписаног, ето нове муке читања у којем се види ширина једног изгубљеног света и наслеђа. Види се пропуштена медитеранска судбина Срба. Наш највећи губитак је то што никада нисмо постали евромедитеранска јужнословенска царевина која би за дужи временски период обезбедила своје место међу државама Европе и света. У Павићевој поетичкој сублимацији није се изгубила та изузетна унутрашња ширина. Павићева унутрашња симболичка размера је без премца у српској књижевности, нико осим Миодрага Павловића није стално писао са таквом духовноисторијском протежношћу. Тог распона има од трагичке теодицеје Његошеве до Расткове бурлеске, има га од турчења до ослобођења *На Дрини ћуџије*, и од Русије у коју они „појду“ до Хипербореје, или од *Србије* до *Ламентија над Београдом*, има од циничне интертекстуалности *Времена чуда* до *Новой Јеру-*

салима Борислава Пекића, има је од опсаде Жиче до апотеозе на врху солитера у *Ближњима* и богородице у *Разликама* Горана Петровића, има је и од пада Константинопоља до Доситеја у Трсту код Радослава Петковића, има таквих распона и богатстава у српској књижевности, али унутрашњи симболички распон Павићевог дела је још већи. То није вредносни суд, то је само опис симболичког капацитета и буџета његовог дела.

Павић нема намеру да ономе ко то не види превише помаже. Он читаоца ако залута не враћа натраг на причу и приповедање какво је одувек било и каво ће увек бити, јер је негде у основи саме прозе то да мора бити причања неке приче, чак и када се она руши и поништава до границе самоукидања, опет постоји та прича о укидању и укинутости. Не може се причати без речи. Да се Павић није решио заувек поиграти са нама, у *Друјом шелу* читали бисмо само причу о Венецији која је једна од најлепше испричаних прича из наше историје а не бисмо само фантазирали о томе шта је заправо то друго тело, што узгред буди речено у самом роману и не пише. Да се могло написати, то би одавно било објављено и не би било остављено као један од највећих напора духа да се себи представи као утеловљена растеловљеност. Кад хоћете то да прочитате код Павића, немоћни сте или вас мора погодити једна тешка мисао да је Павић овде у једном акту, у којем можда има и охолости, хтео да постигне нешто што ни у највреднијем и најстаријем спису наше цивилизације, у Библији, не пише на такав начин да се може прочитати. Павић читаоца стално тера да ради са нечим не-постојећим, чега има као одсуства, што је с ону страну онога што може да се види у тексту или свету текста. Са друге стране, заправо, све време он упозорава да ако знате шта је херменеутичка врлина, онда ћете се једном кад прођете тај пут и будете то прозрели, вратити ономе у чему је заправо језгро и смисао самих ствари. А то је - допустите ми један лаконски одговор који има смисла само ако се узме у обзир све што сам већ рекао - да је књижевност еминентна уметност. Доста наиван закључак уколико не разумемо да он подразумева све ово што је речено, јер тај тренутак уметничке врлине је онај час у којем се задобија све. Павић је велики уметник, и то је онај тренутак када магија речи и чарање облицима престају да би остао један свеобједињујући и апсолутни утисак врхунске уметности. Књижевност је еминентна уметност и Павић то доказује у време када се све збркало и помело и када је књижевност сведена на литерарну врећу у коју се трпа све, од личног трабуњања до борбе за комерцијални успех и популарност. Ако се то сазнање избрише због доминације популарне културе, нема више ни Павића ни књижевности. У нашем генетичком устројству постоји

неки ген који нас тера да тражимо од речи више него што оне у свакој прагматичкој ситуацији дају. То више него што оне дају у ситуацијама које, иначе, подмирује потребе нашег живота као таквог, то више има боју уметности. Оно што претиче неопходно је да задовољи људско биће и потребе за симболичким. Павићева највећа врлина је у томе што је код њега увек и свега било (пре)више, у томе богатству је његова највећа снага.

Павић био је галамајстор јавног присуства у српској књижевности каквог заправо можда никада нисмо ни имали. Снагом свог присуства је умео да суспендује један прећутни ток приговарања, злу вољу да му се тражи недостатак пре него да се види врлина. У томе је пречесто било толико простоте, која самој себи даје за право да све може да про-сућује. Онај ко воли српску књижевност постиди се од толике невоље са простотом. Простота, која не види своју улогу у страдању на крају прошлог века, неузнемирена у својој осиноности, сама у себи ужива јер јој добро иде у клептократији и демократији у којој живимо. Зато и живимо у оваквим околностима јер оне иду на руку најпростијима. При томе се сервира лаж како ћемо ако се изгуби толика простота сви нестати заједно са њом, дакле да не можемо живети нормално, добро, у грађанском изобиљу, са проблемима које сви имају а не са трагедијама које су најпапетнији избегли. Једно је, међутим, рудиментарна виталност једног народа, које има све мање, друго простота друштвеног и културног испољавања која нипошто није никаква врлина.

Павић је читавог живота био на удару простоте, он је свим оним што га чини Павићем разјарује и то му се не опрашта. Ипак, он је нашу страну историје и културе прославио у свету пре него што су супротне силе овладале нашом историјом и сурдукнуле нас у најгори мрак. У том мраку нико се не сналази сасвим добро, па ни велики писци, али и после тог мрака, и у њему, остају велика дела. Као у тамном вилајету, увек је боље имати их, изаћи из мрака пуне душе књижевности, макар се због нечега и кајали. Хазарски вилајет је место апсолутне врлине српске књижевности, у њој Павићево дело заузме једно од највиших постоља међу класицима.

## МИЛОРАД ПАВИЋ КАО ЧИТАЛАЦ МИЛОВАНА ВИДАКОВИЋА

З ахваљујући резултатима Павићевог вишедеценијског проучавања српске књижености 18. и 19. века, наш рад би сасвим оправдано могао бити заснован на свеобухватном прегледу његових досадашњих тумачења, посебно оних која су одиграла важну улогу у процесу савремене ревалоризације и реafirмације опуса Милована Видаковића (1780–1841). Прецизније, Милорад Павић припада малобројној групи проучавалаца књижевности српског предромантизма, који никада нису подлегли утицају изненађујуће виталних предрасуда о Миловану Видаковићу. Наиме, у главним токовима српске књижевне историографије, аутор романа *Љубомир у Јелисијуму I–III* (1814, 1817, 1823) веома дуго је представљан искључиво као малициозни и неталентовани опонент Вука Караџића. Међутим, чак ни најоштрији критичари Милована Видаковића нису могли оспорити чињеницу да је уживао велику наклоност српских читалаца током 19. века. Пошто није било могуће игнорисати многобројна рецепцијска сведочанства о његовој популарности, старије генерације књижевних критичара су, мрзовољно признајући да су српски читаоци заиста волели романе Милована Видаковића, по правилу инсистирале да би решење наведене рецепцијске енигме требало потражити у наводно лошем укусу недовољно образоване читалачке публике.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> „Писати данас један исцрпан оглед о Миловану Видаковићу може изгледати излишно. Суд о овом романописцу одавно је утврђен као негативан; још су сувременници били с тим на чисто; његова дела су се одиста потпуно преживела, и нико их више не чита, осим може бити *најниже џублике* (мој курзив): нашто, дакле, писати о таквом застарелом писцу? Треба ли један књижевни критичар који се озбиљно узима да сад, кад је оцена већ утврђена и главна реч речена, ипак, с важношћу и трудом, изнова тражи оцену и даје своју реч? Кад су већ сувременници нашли велике мане у Видаковићевим делима, шта ли ће тек наћи данашњи критичар?” Павле Поповић, *Милован Видаковић*, Београд, 1934, стр. 1.

Павићево преиспитивање дискутабилних вредносних аксиома, посебно оних који довели до тога да одређени аутори буду потиснути на маргину српског књижевног наслеђа, показало се као оправдано и у овом случају. Наиме, његова свеобухватна анализа релевантних стилско-поетичких обележја српског предромантизма, веома јасно је потврдила књижевноисторијски значај и уметничку вредност одређених сегмената стваралаштва Милована Видаковића. Видаковићеви највернији читаоци често су били изложени дискредитацији, готово у истој мери као и њихов омиљени аутор. Због тога је важно нагласити да су истраживања Милорада Павића иницирала промену општеприхваћених представа о (ограниченој) компетентности српских читалаца, чије је трагове лако запазити у студијама угледних тумача попут Миодрага Поповића, посебно када покушавају да објасне популарност одређених аутора и жанрова у „предвуковском” периоду наше књижевности.<sup>2</sup> Како бисмо разјаснили због чега сматрамо да је толико значајна својеврсна рехабилитација читавих генерација *иренумеранаиша* на Видаковићеве романе, морамо навести пример који нас уводи у простор компаративних проучавања европских књижевности. Прецизније, нема никакве сумње да историјски романи српског предромантичара (без обзира на евидентне слабости које се могу протумачити као последица озбиљне „стваралачке кризе” након објављивања *Љубомира у Јелисијуму*) имају много жанровских и тематских линија додира са делима његовог много познатијег савременика, Валтера Скота (1771–1832). Међутим, позитивистички оријентисани критичари попут Павла Поповића, никада нису доводили у питање естетска мерила и интелектуални потенцијал публике, која је уживала у пустоловинама храброг енглеског Светозара, односно саксонског витеза-крсташа из романа *Ајванхо* (1819).<sup>3</sup>

2 „У доњим слојевима друштва, међутим, са одушевљењем се читају религиозни спевови Вићентија Ракића и Милована Видаковића. Претежно лирски стихови ових песника хране верским заносом *биојини еснафски дух* (мој курзив, оп. а.)” Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности. Романџизам I-II*, Београд, 1985, стр. 23.

3 Због тога што је важан сегмент Вукове критике Видаковићевог популарног романа, објављене у *Новинама сербским* 1817. године, био заснован на тези да аутор не познаје историју сопственог народа, морамо нагласити да је и Валтер Скот створио идеализовану слику средњовековне Енглеске, која је имала веома мало додира са поузданим историографским изворима. Осим тога, упоредимо ли лик цара Душана из *Љубомира у Јелисијуму* са ликом краља Ричарда Лавље Срце из романа *Ајванхо*, могли бисмо закључити да се Милован Видаковић, за разлику од свог шкотског колеге, изборио са искушењем историјски неутемељене идеализације владара. (оп. а.)

Према нашем мишљењу, иновативност Павићевог приступа назначеном рецепцијском проблему, може се сагледати у напуштању априорно негативног става према веома бројној групи српских читалаца, односно идентификовању Милована Видаковића као једног од најпопуларнијих аутора у приватној библиотеци припадника српске грађанске класе, нарочито током прве половине 19. века.<sup>4</sup> С обзиром на чињеницу да је Милорад Павић данас присутан у науци о књижевности не само као проучавалац, него и као аутор чије се дело пажљиво проучава, његову дискретну наклоност према великим усамљеницима наше литературе попут Видаковића, могуће је истраживати на много динамичнији начин, који превазилази оквире хипотетичке расправе о релевантности једног рецепцијског феномена. Морамо нагласити да је наше тумачење било иницирано претпоставком како живот и стваралаштво Милована Видаковића, представљају снажну потврду Павићевих теоријских промишљања о цикличној смени „слабих” и „јаких” поколења, односно провокативној идеји да је све писце, могуће поделити на самце (*идиоритмике*) и општежитеље (*кенобише*).<sup>5</sup> Као што се може наслутити из нашег претходног исказа, верујемо да би првог заиста популарног романописца у историји српске књижевности, требало идентификова-

---

4 „После Стојковића, Милован Видаковић јавиће се између 1810. и 1839. низом романа са историјском тематиком, и управо он ствара модерни српски роман, читалачку публику окупља око својих дела и чини од јунака и јунакиња романа предмет идентификације широких слојева, који имена из Видаковићевих књига преузимају и дају својој деци. Плачевна и псеудоисторијска црта црта његове прозе одговара укусу средње грађанске класе, за коју он пише и којој се допада.” Милорад Павић, *Предромантизам*, Београд, 1991, стр. 91.

5 „Положај писца у својој средини дакле, умногоме зависи у којем часу се он јавља и још више од тога, којем поколењу ‘самаца’, или ‘општежитеља’ припада. И може нам бити занимљиво загледати у књижевна збивања кроз такву смену наклоности и ненаклоности појединих поколења за књижевно стваралаштво. Оно што повезује писце и читаоце, то је поменути универзални модел са Свете Горе, који се може протезати на све људске делатности, па тако обухвата и уметности и науке заједничким концептом (што, узгред буди речено, нисмо имали још од просветитељства). Могло би се чак рећи да се свако од нас може упитати којој од две групе припада, самцима или братству повезаних, и добити одговор који ће помоћи да схватимо нешто више о себи и свом времену, о својим делатностима, о својим неуспесима и евентуалним тешкоћама или постигнућима. Полазећи од описаног модела понашања приликом смене поколења, могла би се замислити једна *Упоредна историја уметности и наука*. После евентуалних будућих истраживања на том пољу, можда би се у таквој некој књизи могло одговорити на питања којој је групи, на пример, припадао Вилијем Шекспир, или Сервантес? Јунг и Ајнштајн?...” Милорад Павић, *Писаћи у име Оца, у име Сина, или у име Духа брајсџива?* (у књизи: Роман као држава и други огледи), Београд, 2005, стр. 162–163.



ти као идиоритмика. Услед чињенице да је писање духовна вештина на коју су одувек полагали право општежитељи, веровало се да усамљеници могу изменити своју судбину и постати књижевници, само под условом да занемаре своје порекло и напусте дотадашњи живот.

На први поглед, могли бисмо поверовати да је својевољни губитак првобитног идентитета и покушај стварања новог нешто што је могуће остварити само у границама синајског или светогорског микрокосмоса који, посебно из савремене цивилизацијске перспективе, делује као простор Друге стварности. Ипак, пажљива реконструкција одређених фрагмената Видаковићевог животописа наводи на другачији закључак. На самом почетку, пажњу посебно привлачи биографски податак да се након преласка у Срем, на почетку аустријско-турског рата (1788), никада више није вратио у родни крај. Наравно, пошто будући романописац тада још увек није био у узрасту Растка Немањића или Димитрија Обрадовића, било би погрешно претпоставити да је одлазак из Неменикућа под Космајем био својевољан. Тешку одлуку је донео његов отац Стеван, који је желео да заштити своју децу од несигурног живота у ратном подручју. Због тога је за наше тумачење много интересантнија чињеница да Милован Видаковић – посебно, када је неколико деценија касније постао угледан писац и професор Новосадске гимназије – никада није показао жељу за повратком, макар и привременим. Нису га чак ни озбиљне материјалне невоље пред крај живота натерале да пређе у кнежевину Србију и затражи државну службу (то је учинио његов пријатељ и ученик Димитрије Давидовић, када је запао у дугове због објављивања бечких *Новина сербских*), коју би вероватно добио с лакоћом јер се међу његовим *љубезним чииашељима* налазио и кнез Јеврем Обреновић.<sup>6</sup> Оправданост претпоставке да је Милован Видаковић, попут правога идиоритмика, постепено створио нови лични идентитет, долази до посебног изражаја када се претходно наведени биографски подаци упореде са животописом његовог земљака и опонента Вука Караџића. Без обзира на коју грану његовог обимног рада усмеримо пажњу (филологија, фолклористика, историографија), више је него очигледно да Вук никада није ни имао намеру да прекине везе са претходним животом, толико различитим од бечке урбане свакодневице. Ипак, морамо признати да је указивање на животни избор који је направио Вук Караџић, овом приликом било иницирано чињеницом да

---

<sup>6</sup> Георгије Магарашевић, *Писма Филосерба*, Летопис Матице српске, II, 1828, стр. 112–121.



га је управо Милорад Павић дискретно идентификовао као репрезентативног представника братства општежитеља у српској књижевности.<sup>7</sup>

Међутим, постоји једна веома важна линија додира, која посредно доводи до наредне проблемске равни нашег рада. Наиме, они су у подједнакој мери припадали генерацији која је наследила „слабе” очеве. Прецизније, обојица су добили прилику да развијају индивидуалне таленте и несумњив стваралачки потенцијал, неоптерећени наслеђем својих очева о којима (осим да су били имењаци) данас знамо веома мало. У случају породице Караџић, идеја о континуираној смени „слабих” и „јаких” поколења, добила је још снажнију потврду у наредном нараштају (Милован Видаковић није имао потомака, оп. а.). Славног и поштованог родоначелника српске филологије и фолклористике, којем су његове апологете обезбедиле статус полубожанског бића у српској култури и науци,<sup>8</sup> наследио је „слаби” син, пијаница и коцкар Димитрије Караџић (1836–1883). Упркос заводљивој природи наведених генеалогских куриозитета, кључни подстицај нашим промишљањима пружила су управо књижевна дела Милована Видаковића. Детаљна упоредна анализа имагинарних родослова фамилија из којих су потекли јунаци Милована Видаковића и Милорада Павића, поступно нас је довела до закључка да је стваралаштво српског предромантичара отворено за нова тумачења. Основни разлог због којег се романи и религиозни епови Милована Видаковића још увек ретко анализирају као *ошворена дела*, требало би потражити у чињеници да је овај аутор у нашој књижевној историографији донедавно био (подсмешљиво) означаван као *самоуверени миљеник српске њаланачке љублике у Ујарској* и „*учени*” *љубимац српских њаланчанки*.<sup>9</sup> Наш покушај читања *Љубомира у Јелисијуму* у другачијем кључу, проистекао је из уверења да је сижејна динамичност у великој мери заснована на догађајима из бурне породичне хронике, који могу бити означени као епизоде комплексне приповести о последицама континуиране смене слабих и јаких генерација. На пример, приликом обликовања лика Љубомира Соколовића,

---

7 „Мишљење о Вуку је најчешће она општа, уврежена слика. Питање је да ли је то мишљење из читанки она права слика. Једна од флоскула је да све почиње од Вука и да се Вук није надовезао ни на кога. Ја не верујем да бисмо Вук и ја на Светој Гори изабрали исти тип монаштва. Не верујем да би он изабрао самце.” Милорад Павић - Ана Шомло, *Хазари, или обнова византијској романа: разговори са Милорадом Павићем*, Београд, 1990, стр. 104.

8 Љуба Стојановић, *Живот и рад Вука Сљеф. Караџића*, Београд, 1924; Александар Белић, *Борба око наше књижевне језика и његовог језика*, Београд, 1935; Миодраг Поповић, *Вук Сљеф. Караџић 1787–1864*, Београд, 1964.

9 Миодраг Поповић, исто, стр. 120 и 121.

аутор је велику пажњу посветио управо детаљима који нам омогућавају да га с лакоћом идентификујемо као готово парадигматску фигуру „јаког” оца.

Поред тога што је већи део свог живота провео у служби Стефана Дечанског, посебно је значајно да га Видаковић представља као истакнутог учесника битке код Велбужда, једног од највећих војних успеха у историји лозе Немањића. Припадност генерацији победника није му оспорена ни природом (типично видаковићевске) уводне сцене, односно чињеницом да је ухапшен као наводни противник младог краља Душана. Драматично бекство из тамнице пре погубљења показује да је Љубомир Соколовић, попут Харалампиа Опујућа из Павићевог романа *Последња љубав у Цариграду* (1994), представљен потенцијалном читаоцу као јунак који је у стању да превари смрт. Својевољно повлачење у идеализовани сеоски предео, далеко од пороцима исквареног колектива који му је нанео неправду, изведено је у складу са општим поетичким обележјима европског сентиментализма (посебно је уочљиво неговање русоистичког култа повратка природи). Ипак, упркос евидентном утицају манира епохе, Љубомир није трансформисан у пустињака мизантропа, одлучног да прекине све контакте са цивилизацијом. Напротив, он почиње нови живот у Тесалији као земљопоседник и мудри саветодавац локалног становништва. Осим тога, главна Љубомирова дужност током живота у идиличном грчком *Јелисијуму* је васпитање многобројне нахочади тајновитог порекла, што наводи на закључак да главном јунаку романа никада није била намењена улога усамљеника. Као што се може наслутити већ из поднаслова Видаковићевог романа (*Светозар и Драгиња*), снажан утицај на сижејну динамичност дела (посебно након ступања у свет одраслих), остварује лик находа Светозара. Међутим, наше интересовање за младог витеза чије су пустоловине фасцинирале чак и младог Стерију, проистекло је из његове очигледне припадности генерацији „јаких” синова. Наиме, њему је пружена прилика да одрасте и стекне угледан положај у заједници, неоптерећен славом и подвизима доминантног оца с којим би, да су околности биле другачије, морао непрестано да се пореди. Претходна запажања наговештавају да је неопходно преиспитати и статус дуге сенке одсутног оца, односно карике која би требало да повеже испрекидани родословни низ. Из видаковићевски мелодраматичне исповести Светозареве мајке Косаре, читалац сазнаје да је брак са Младеном Соколовићем разбеснео њеног оца, угледног дворјанина у служби младог краља Душана. Како би заштитио себе и Косару од упорних прогањања свог таста, Младен је ступио у војску.

Као и у случају Харалампијевог сина Софронија, Младену војничку службу је веома брзо пресекала смрт. Међутим, за разлику од Милорада Павића, Милован Видаковић није одлучио да оживи своју верзију „слабог” сина. Сагледамо ли наведени тематски аспект из перспективе која обухвата целокупно Видаковићево стваралаштво, Младенова погибија може бити протумачена као велико одступање у односу на ауторов *modus operandi*, чије важно обележје представља изненадан „повратак из мртвих” сродника и пријатеља главног јунака. Морамо признати да смо од самог почетка били свесни како би одсуство женске перспективе могло довести у питање релевантност наше компаративне анализе, посебно ако се узме у обзир изузетно важна улога женских ликова у Павићевом *приручнику за читање*.<sup>10</sup> Због тога смо одлучили смо да занемаримо формалне жанровске границе и укажемо на Видаковићево данас мање познато поетско-епско остварење, у којем је много јасније могуће сагледати трагове супремације женског принципа у традиционално мушкој смени „слабих” и „јаких” нараштаја. Наше инсистирање на примату женског лика у религиозном епу *Песн ироическа о свјайом великомученику Георгију* (Нови Сад, 1839), подстакнуто је резултатима анализе предговора (*Блаіоохойіни чийіайіељи!*), односно ауторовог завршног исказа у којем је експлицитно назначено да је традиционална тематско-мотивска структура легенде о побожном витезу који убија аждају, остварила релативно ограничен утицај на примарни текст.<sup>11</sup> Приликом сагледавања статуса (јединог) женског лика у ле-

10 „Разапете између ‘јаких очева’ и ‘слабих синова’ или у некој другој генерацији између ‘јаких синова’ и ‘слабих очева’ оне су увек морале водити рачуна и о ‘слабој’ страни своје породице (што не значи да су биле на њеној страни). У роману *Последња љубав у Цариграду* покушао сам ипак да осветлим и ту страну питања. У њему се положај женских ликова књиге учача у три равни и дели на ‘три пола’. Ту су, најпре, оне јунакиње које остају ‘верне’ јаким, добро уједињеним мужевима из моћног владајућег ‘братства’, оне друге, које остају солидарне са својим ‘јаким’ очевима, занемарујући ‘слаби’ нараштај који им је запао у улози мужа и најзад, изузетке (‘трећа ципела’), јунакиње које се солидаришу са поколењем мужева или синова упркос томе што су они ‘припали’ слабом нараштају и губитницима.” Милорад Павић, *Писајли у име Оца, у име Сина, или у име Духа брајісїва?* (у књизи: Роман као држава и други огледи), исто, стр. 169-170.

11 „Што се пак ове о с. Георгију повести нам тиче, коју вам ја овде љубезни читаћељи! представљам; ја ју управ’ читао и нисам, нити сам се ја даље у житије овог угодника Божија упуштао, но видећи токмо, гди нам љубезна простота наша, и младићи повест ову: како је с. Георгиј ону аждају убио, на разниј начин и погрешно један от другог преписује и чита: зажелим да им за љубов их правилније мало ово опишем, и да им догађај ониј на лепше мало и тање изведем идеје, да им укусу повест такву пријатном учиним, и на стихове им по лепшој нешто мери изложим.” Милован Видаковић, *Песн ироическа о свјайом великомученику Георгију*, Нови Сад, 1839, стр. II.

генди о кападокијском витезу, релативно лако можемо закључити да *дшчи царска*, упркос њеном несумњиво угледном социјалном статусу, остварује крајње ограничен утицај на главни ток догађаја. Царева кћер је искључиво присутна у улози беспомоћне жртве опскурног договора између њеног оца и безбожних поданика, који су присилили свог владара да преда једино дете чудовишту из оближњег језера.<sup>12</sup> Посматрано из шире истраживачке перспективе, наше запажање може бити индиректно потврђено и присуством ономастичке недоумице. Наиме, веома брзо можемо уочити да ни у једном сегменту поетско-епског остварења Милована Видаковића није наведено име главне јунакиње. Злосрећна принцеза је – потпуно неочекивано с обзиром на њен статус у религиозном епу – означена искључиво као *дшчи царска* или *царево чедо возљубљено*. Међутим, проблем идентификације јединог женског лика у *йесми ироическој*, не може бити тумачен као ауторов необјашњиви превид или одраз теолошке некомпетентности. Уместо тога, сасвим је оправдано претпоставити да је дескриптивно-сталешко представљање јунакиње, проузроковано утицајем хагиографске традиције, односно чињеницом да у легенди о светом Ђорђу и аждаји, није поклоњена никаква пажња формалном именовану (несуђене) жртве. Узрок наведене ономастичке дилеме можемо потражити у чињеници да је царева кћер у предлошку – упркос сценографски импресивном опису сусрета храброг витеза и даме у невољи на обали језера – сведена на случајног сведока апсолутне супремације хришћанства над паганским веровањима. Мада име главног женског лика остаје недоступно и читаоцима дела *Песн ироическа о свјайом великомученику Георџу* (ово је истовремено и једина експлицитна линија додиром са прототипом из популарне приповести), психолошки уверљиво креирање поступака јунакиње која се у потпуности солидарише са „слабим” оцем, омогућава нам да укажемо на линије додиром са ликом *йреће цштеле* у делу *Последња љубав у Царирагу*, Јерисеном Тенецки.

---

12 „Близу тога града беше велико језеро. И роди се у том језеру зли змај. И свакога дана излажаху му у сусрет. И много пута цар окупљаше војнике како би изишли на бој са змајем. И узмућиваше се вода и не могаху да га сретну. Кад се појави зли змај, окупи се сав град и повика ка цару, говорећи: ‘Царе, насеље твоје је пријатно и добро, а ми гинемо. И ти, царе нећеш бити без нас.’ И рече цар: ‘Бацајте сви жреб и дајте децу своју змају. А ја имам јединородну кћер и даћу је као и ви према свом жребу, али да не бежимо из овога града.’ И допаде се овај савет свим људима. И почеше давати децу своју дан за даном. И паде жреб на цара. И тада цар обуче кћер своју у порфиру и сву је украси златом и драгим камењем и бисером. И држаше је плачући тужно. И опрашташе се са њом као да је мртва.” *Сшара срјска књижевносш: Зборник йоша Драјоља* (приредио Томислав Јовановић), Београд-Крагујевац, 2000, стр. 544.

Пресудни утицај лика царске кћери на сижејну динамичност дела, наговештен је већ у уводној наративној секвенци. Наиме, изузетно је важно да нагласити да јунакиња, за разлику од решења безизлазне ситуације у предлошку (присиљавање беспомоћног владара да преда кћер), потпуно самостално и добровољно доноси одлуку о сопственом жртвовању. Њен поступак је инициран жељом да, без обзира на очигледно превисоку цену, спречи не само царско свргавање с престола, него и његову сигурну смрт од руке ревносних заговорника неселективног приношења жртава инферналном бићу. Након увида у сижејну структуру Видаковићевог поетско-епског остварења, постаје јасно да је, попут аустријског капетана Пахомија Тенецког, отац главне јунакиње губитник. Очево, макар и невољно, пристајање на жртвовање сопственог детета, веома тешко може бити означено као репрезентативна потврда хармоничних односа између најближих сродника. Међутим, детаљнија анализа указује на присуство пажљиво осмишљеног образложења, односно инвентивног психолошког алибија који омогућава сврставање цара међу позитивне ликове. Да будемо прецизни, јунакиња пристаје да се жртвује под једним условом – права (трагична) природа њеног подвига мора остати скривена од *милој родишеља*. Доследно извршавајући њен последњи захтев, стражари саопштавају забринутом владару да су гласине о одвођењу принцезе на језеро само вешто смишљена обмана, која би требало да умири побуњене поданике. Коначно, нашу претпоставку да је статус лика принцезе могуће промишљати на основу њеног статуса у драматичној смени „слабог” (паганског) и „јаког” (хришћанског) нараштаја, у потпуности афирмише завршна сцена религиозног епа, у којој је описан свечани долазак поворке из ослобођеног Ширена до места где се одиграо мегдан, уз посебан осврт на чињеницу да цар открива истину тек након што је звер поражена. Без обзира што анализа епилога ослобађа оца од било какве одговорности због страдања *чеда возљубљеној*, морамо нагласити да је издвајање наведеног примера иницирано присуством аргумента који оправдава позитивно, естетско и поетичко, вредновање стихованог житија *Песн ироическа о свјатом великомученику Георгију*. Исходиште наведеног аргумента можемо потражити у, више него очигледном, одсуству главног јунака из кулминационе сцене *чувствивийшелној* сусрета оца и ћерке.

Упркос формалној канонској супремацији Божијег ратника, анализирани сегмент веома јасно указује да је Видаковићева *ишећа цишела* трансформисана у кључног актера религиозног епа. Да закључимо, откривање трагова тематске и идејне сродности са опусом најугледнијих савремених писаца попут Милорада Павића, оспорава тезу о делима Милована Видаковића као анахроном реликвијару „предвуковске”

књижевне традиције. Према томе, потенцијална теза да је српско књижевно наслеђе проучено, у мери која искључује присуство било каквог истраживачког изазова, може бити оспорена новим читањем и тумачењем наводно периферних књижевноисторијских феномена, попут стваралаштва Милована Видаковића.

## ЖИВЕТИ ЗА КЊИЖЕВНОСТ ДО ПОСЛЕДЊЕ СТРУНЕ СВОГ DNK

Замољена сам од стране Фондације *Рачанска баштина* да приложим текст који се тиче живота и стваралаштва мог супруга – Милорада Павића. Знала сам да то неће бити лак посао, с обзиром да је прошло тек или већ девет месеци од смрти мога мужа (једна пуна обрнута „трудноћа”), али нисам ни слутила да ће бити тако тешко. Бол за вољеним је кажу нормалан, постоје читаве психичке и физиолошке амплитуде туге, мада је мени овај текст због нечег другог легао као камен на срце. Пре свега, како да о неком ко је до јуче био моја телесна реалност, пишем у прошлом лицу?! Како да помирим суштинску shizofreniju између приватног и јавног? Како да будем објективна, а субјективна?

Без обзира што сам се више од четврт века и професионално бавила стваралаштвом, биографијом, библиографијом Милорада Павића, чини ми се да тек сада ништа не знам о њему. Био је мој муж, мој љубавник, мој писац и то је довољно да се бојим необјективности после његове смрти.

Најпре сам мислила да напишем нешто налик прилогу за биографију, да дам податке о последњим годинама Павићевог живота, које су биле за нас обоје јако тешке због подмуклог подземног деловања српске књижевне средине, због болести, несрећа, контроверзи, а онда сам схватила да болујем од аутоцензуре. Међутим, како је у мојим белетристичким књигама управо биографски и аутобиографски моменат играо главну улогу, запрепастила сам се како *post mortem* стање блиске особе може да изазове такву суштинску неслободу говора. Далеко



од тога да се бојим суда јавног мњења, да сам спутана било каквим идеолошким консеквенцама. Не! Спутана сам сопственим емоцијама!

Зато је најбоље писати о томе како је Милорад Павић писао, стварао, како је изгледала његова књижевна радионица, шта је био занат, а шта божији прст.

Павић је писао руком, а за записивање је користио бележнице без линија и коцкица. Биле су махом мале да могу да стану у џеп, лепо дизајнираних корица. Једино су „белешке” за „Хазарски речник” писане у великим свескама налик на дебеле књиге. Повезане су код књиговесца у грубо ткано платно налик на сукно.

Белешке су разнородне. Или су идеја, или реченица, или упутство за структуру књиге, покатакд схема или цртеж. Ретко када је континуирани рукопис од неколико страна. Ти записи би увек започињали цртицом, а када би били искоришћени, додавао је усправну линију и тај знак „плуса” би потврђивао да је мисао нашла своје место у финалном рукопису.

Осим бележница, свака туђа књига коју би читао препуна је његових рукописних реченица. Неке се односе на само штиво, мада је већина везана за оно што би он тренутно писао. Књига је служила као инспирација, подстицај. С обзиром да је био страствен читач целог живота, могу слободно да кажем како наша кућна библиотека заправо цела представља рукописну заоставштину Милорада Павића.

Морам да се осврнем на Павића и као читаоца. Био је потпуно залуђен читањем. Кад затворим очи готово да не могу да га замислим без књиге у рукама. И поред завидне библиотеке у кући, поред књига које смо готово свакодневно на овај или онај начин добијали, он је куповао у књижарама књиге, али много више је застајао код уличних продаваца старих књига, разгледао и готово увек пазарио понеки примерак.

Био би очајан када би видео неразрезану књигу, неотворену. Стално би говорио како је та књига мртворођена, ако није прочитана, ако није нешто на њој забележено, па макар то био тривијални списак дневне куповине власника, флека од кафе, обриси дна неке чаше. Колико год сам се ја „хигијенски” ужасавала похабаних књига, толико их је он волео. И гомилао их.

Готово је невероватно да је Павић, велики заговорник електронске књиге, неко ко је пођеднако уживао у архивама (стално ми је говорио како ти рукописи или књиге миришу на бисквите), у мирису свежих,



новоштампаних књига, исто колико и у светлуцању електронских екрана, у модерним технологијама.

Књига коју би тренутно читао, осим белешки, врвела је од заврнутих углова листова, а пошто би га мрзело да оловком обележава делове, реченице које га занимају, радио је то ноктом. Пуне су нам књиге „невидљивог мастила”, уреза његовог нокта. Увек би читао по неколико књига напоредо и готово ниједну није остављао недочитану, ма колико га нервирала. На моју примедбу да модерно време не трпи расипање енергије, одговарао би да је професионалац, а не читалац аматер. Често се секирао када би му се учинило да ће неки писац „забрљати” ствар са заплетом, са крајем или нешто слично. Пошто смо имали ритуале читања наглас, када би ми он увече читао или директ преводио неку књигу, често је додавао своје реченице, правећи се тобоже невешт. Некада би ми требао цео „пасус” да схватим како *ad hoc* допуњује туђу књигу сопственим идејама.

Увек је писао обичном оловком, зато што хемијска или пенкало неће да пишу кад их користите лежећи. А највише је волео пљоштане, такозване дунђерске графитне оловке, које остављају мастан, дебео траг. Мени су личиле на крејон арапских жена. Црн, податан, страстан. Када је у Француској изашао „Хазарски речник”, Пјер Белфон, његов тадашњи издавач и заступник светских права, купио му је скупоцено златно налив перо. Приликом повратка у Београд, авионом, складиште мастила је због притиска експлодирало, уништило сако и од тада више није користио налив пера. Говорио је да су гушчија пера за писање много безбеднија.

Милорад Павић је пример писца који никад није са собом имао „званичну” оловку када би био у спољњем свету. Увек ју је заборављао код куће и силно се секирао кад у датој ситуацији, а та ситуација се дешавала стално, јер су га непрекидно заустављали због потписа, није имао оловку. Опредила сам му, као савесна супруга, све цепиће разних сакоа лепим оловкама, али ништа није помогло. Одмах би их губио.

Што се тиче писања, своје белешке би потом уносио из свезака и са маргина поменутих књига у компјутер. Полако би градио роман, причу, драму, шта год би било тренутно у раду. Често је писао ноћу. Када би га ухватила креативна зачараност, а то је било стално, радио је до тоталне исцрпљености. Није било ни говора да би поштедео своје здравље зарад писања. Често је изгледао као неко ко не може да се „скине” са писања. Књижевни зависник. Милорад Павић је био апсолутно неко ко је живео за књижевност до последње струне свог DNK.

У многим изјавама, интервјуима, Павић често говори са искреном запитаношћу о томе која ће бити књига коју ће последњу читати. Сада, на жалост, ја могу да му одговорим. Биће то (била је) „Травничка хроника” Иве Андрића. Ишчитавана по ко зна који пут.

Половина припреме за писање неког дела састојала се код Павића од сакупљања грађе, тешког рада, историјског проучавања, коришћења разних приручника, мапа, атласа, црквених календара, Вуковог Рјечника, Библије, интернет сајтова, сликарских монографија, путовања на место догађања, ослушкивања пијачног језика, разговора по кафићима, да би се то онда полако и врло споро склапало у целину. Друга половина, о којој јавност готово ништа не зна, а која јесте Божији дар, јесу Милорадови снови. Сањао је много, често, врло интензивно. Пошто би увек поподне мало одспавао, да би добио како је он говорио, два дана у једном, тада би сањао. Дакле, већ у првом дремежу почео би да се трза целим телом, готово су то биле конвулзије (неуролози би знали која је то фаза сна). Онда би се брзо пренуо и сваки пут ми рекао: „Ах, задремао сам и сањао чудан сан”. Онда би следило препричавање од пола сата невероватних перфектно заокружених целина, чије је сањање временски трајало можда минут или два! Никад ми није била јасна та временска диспропорција.

Већина тих снова би била касније уграђивани у текст који је писао, са врло малим стилско-занатским интервенцијама. Зато што су ти снови, сами по себи, већ били савршено стилизовани. Снови су му били читави синопсиси, нешто за шта би на јави био потребан огроман радни напор. Али, далеко од тога да је стваралаштво Милорада Павића продукт неисцрпног бездана несвесног. На јави је био воркохолик, неко ко је писању прилазио готово са војничком дисциплином и одговорношћу која се граничи са државничком, а не уметничком.

Када би ми свечано рекао да је завршио писање одређене књиге, то је значило у пракси да ће још око годину дана радити тешко и напорно на рукопису. А чак и када би предао књигу у штампу, рад на рукопису се ту није завршавао. Павићеви издавачи су се ужасавали свог писца, јер су знали да ће уносити измене до последњег часа, у преломе, у поновљена издања, непрекидно. Старао се о својој књизи збиља до потпуног финала. Радио је са техничким уредником, лектором, преводиоцем... Превод сваке своје књиге која би била на енглеском, француском, руском или немачком пролазио је лично онолико пута колико је то преводилац захтевао. С друге стране, дешавало се да када стигну ауторски примерци из земаља попут Јерменије, Јапана, Кореје, Израела

или из Кине, уопште не можемо да утврдимо о којој је књизи реч уколико нема бар неког податка исписаног латиничним писмом.

Не ретко ми је говорио да за његову књижевну каријеру постоји један преломни датум. И то не фигуративно, реч је о врло одређеном дану. У рукопису „Хазарског речника”, на једној страници пише: „Роман-речник – одреднице, имена и догађаји, места. Када се речник прочита добија се целина романа. „Затим следи белешка: „8. XII 79. увече. Од сада се више не бавим науком о књижевности.”

Ради подсећања треба рећи да је „Хазарски речник” изашао из штампе 1984. године.

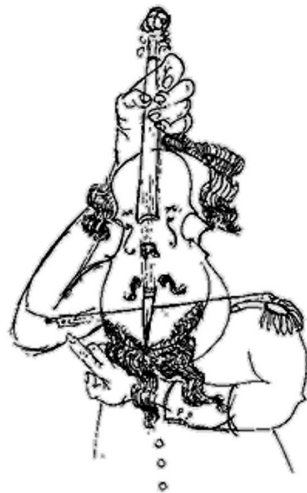
Огроман комад времена односила је пословна преписка са бројним издавачима широм света, са преводиоцима, славистима, читаоцима. Слава не пада са неба и иза ње стоји стварно мукотрпан рад који се, све да човек и хоће, не може прекинути. То је некакав перпетуум мобиле који не дозвољава опуштање, нехат, боемштину, нити охолост. Особа мора сносити одговорност свог успеха. Много пута сам ламентирала да ће нам књижевност и послови око књижевности појести приватни живот. Ја нисам особа која је тако наркотично заљубљена у литературу. Заљубљена сам у љубав. Али, морам признати да се Павић није бојао да покаже своју љубав, своју емотивност у и ван књига, што је на балканским патријархалним просторима врло ретко. Волети тако отворено све што истински волиш несвакидашња је слобода у свачијем животу.

Као што је са страшћу браздао ноктом странице у књигама, тако је и испред његовог писаћег стола остао материјални траг жестине с којом је стварао. На паркету око столице нема већ одавно лака. Све је потпуно изгуљено, састругано, до саме текстуре дрвета. Када смо пре неколико година реновирали стан, намерно смо оставили ту површину таквом каква јесте, оглоданом од писања.



## МОЈ ПОРТРЕТ У XXI ВЕКУ

**А**ко човек живи у два века он има две аутобиографије. На мом сајту ([www.khazars.com](http://www.khazars.com)) може се прочитати моја аутобиографија за XX век. Овде први пут дајем аутобиографију за XXI столеће. Пре готово две деценије оженио сам се Јасмином Михајловић. Она је тридесетак година млађа од мене, али била је већ писац кад смо се упознали. Каже да отада ја имам осим библиографије и биографију, а за себе сматра да има преко сто година, јер сабира своје и моје године. Пише романе на женском језику (на пример „Париски пољубац”, издање Азбуке, Петроград 2007.) За осам година XXI века ја сам објавио три романа („Друго тело” „Позориште од хартије” и „Вештачки младеж - три кратка нелинеарна романа о љубави”) и један роман за децу и одрасле, посвећен мојој унуци Теодори. Посвета Теодори у тој књизи гласи:



*Аутиооирџреи*

*Драга Теодоро, леја моја унучице, немој се секирати ако случајно не сџињеш да ирочџаш до краја овај роман. Уколико се ишако догоди, ишо уоџише неће биши лоше за њеја. Недочџишана књија је као живоџи без смрџи.*

С једне стране, тај роман има причу за дечаке („Шарени хлеб”) а с друге, причу за девојчице („Невидљиво огледало”). Ако се обе приче

прочитају, склопе се у роман. Понекад ме деца кад добију задатак у школи да о том роману нешто напишу, позову телефоном и питају шта да кажу. То је могуће, јер сам у тој књизи оставио број свог мобилног телефона.

Написао сам и једну комедију „Свадба у купатилу”. Она се играла у београдском Позоришту на Теразијама. За то време моја слава се дефинитивно преселила са Запада на Исток - Русија, Пољска, Чешка, Словачка, Јапан, Кина, Јужна Кореја итд. Научио сам, под старост, још нешто: слава се сели и у времену. На моје запрепашћење, књиге су ми у XXI веку, за ових седам година, преко сто пута превођене на разне стране језике (види: [www.khazars.com](http://www.khazars.com)). У XXI веку добио сам и своје једино одликовање. То је *Бели орао* којим ме је одликовао Њ. К. В. Александар II Карађорђевић. Тај орден династија Карађорђевића додељује за заслуге у миру. Драго ми је што је мој живот тако текао да нисам морао ни у један рат. У овоме веку, имао сам још две пријатне ствари. Једно књижевно вече у најлепшој дворани Европе, у атинском *Мејарону* и две седмице у најлепшем хотелу на свету - то је *Агам&Ева* у Турској. Тај хотел уместо зидова има споља траву, а изнутра огледала. Докторат *honoris causa* који сам добио на Софијском универзитету „Климент Охридски” подсетио ме је да нисам више у моћи да се попнем на Јунгфрау или Гросглокнер, као у младости, док сам био алпинистички репрезентативац једне земље која више не постоји. Такође, нисам више млади сарадник Радио Београда, као онда када сам замислио и уређивао емисију „Музика са слика”. И данас чувам понеке од тих старих репродукција на којима су фотографије уљаних слика из XV-XVIII века. На њима су представљани призори музицирања. Ако бих открио да је неки стари мајстор (а таквих случајева је било) увељежио уместо привида нотних свески неки стварни неуматски (нотни) запис, ја бих дао да се дешифрије ондашње нотно писмо и оркестар са старим инструментима би то одсвирао за моје слушаоце, а ја бих описао случај у радио емисији под насловом *Музика са слика* коју бих волео да и данас, под старост, могу да чујем. Била је то као нека алтернативна историја музике. И неко пророчанство за XXI век, који је иконичан и натопљен музиком. Такође бих волео да знам коју ћу своју књигу и, уопште, коју ћу књигу последњу прочитати. Или ће то можда бити музика, а не књига? Или слика?

У овом свету XXI столећа књига није више оно што је била у XX веку. Има мању тежину, а више је штампају но икад. Данас свет брже и лакше комуницира сликом и музиком. Ту није неопходна споровозна

реченица. Моја жена, Јасмина Михајловић, каже да ће реченица све мање бити потребна.

У XXI веку ме и не зову више као у прошлом веку када су ме сврставали у постмодерну. Сада сам представник онога што се зове у теорији књижевности XXI века *ergodic literature*. А ја кажем: назови ме ако хоћеш и бокалом, само ме немој разбити.

\*

Користећи први чин своје драме „Кревет за троје”, године 2009. написао сам једночинку под називом „Бунда”. Потом сам написао „Последњу причу”, посвећену умрлом песнику Раши Ливади. Јуна 2009. године, откривено је у Москви, испред *Библиотеке страних језика* моје бронзано попрсје, које је израдио руски вајар Григорије Потоцки. Тај радосни догађај десио се после низа несрећних збивања која су закључила мој живот. Смрти и самоубиства у најближој породици, болести, моје и мојих сродника, као да су најављивали да се нека књига склапа. Осамдесет ми је година. Толико је имао мој отац када је умро и сахрањен је баш на дан када је у Народном позоришту у Београду 1984. године промовисано прво издање „Хазарског речника”.





## САН О ВАНЗЕМАЉЦИМА

С ањам 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, то јест да продужим у правцу у којем сам дотада 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 опажем 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 ванземаљца из оних тракастих *НЛО* између којих сам прошао. За време једног одмора, када седимо на води као на земљи и ваљда нешто једемо, опажем 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.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Павић М.(082)

ПАВИЋЕВИ палимпсети : зборник радова /  
[приређивач Сава Дамјанов]. - Бајина Башта :  
Фондација Рачанска баштина, 2010 (Ужица :  
Графичар). - 176 стр. : портрет М. Павића ;  
24 cm

„Фондација Рачанска баштина је на Петнаестим  
духовним свечаностима Дани Раче крај Дрине,  
организовала округли сто ... под називом  
Павићав лавиринт” --> предговор. - Тираж 500.  
- Стр. 3: Предговор / Слободан Рогић. -  
Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-907347-2-6

1. Дамјанов, Сава [уредник]

а) Павић, Милорад (1929-2009) - Зборници

COBISS.SR-ID 178227980





