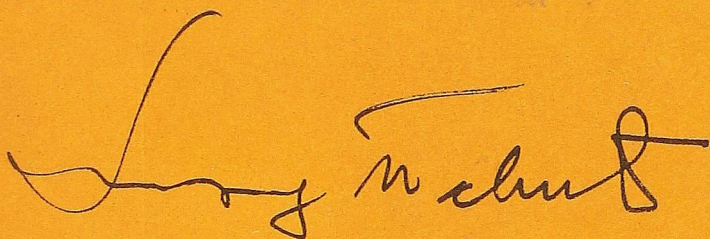


КЊИЖЕВНОСТ

1990

11-12



МИЛОРАД ПАВИЋ: ПИСАТИ У ИМЕ ОЦА, У ИМЕ СИНА (1862); ВОЈИН МАТИЋ: НОСТАЛГИЈА ЗА СМРЋУ (1868); ВЛАДЕТА ЈЕРОТИЋ: МИЛОРАД ПАВИЋ – ЧОВЕК ИГРЕ (1875); ДРАШКО РЕЂЕП: САН ОТРОВНИХ ОГЛЕДАЛА (1881); АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ: НОВА ТЕКСТУАЛНОСТ (1986); ЈОВАН ДЕЛИЋ: МУШКИ И ЖЕНСКИ ПРИМЈЕРАК ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА (1916); ВАСА ПАВКОВИЋ: ПРИЛОГ КЊИЗИ О ИЗМИШЉЕНИМ БИЋИМА (1922); ЈАСМИНА МИХАЈЛОВИЋ: ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ (1927); НЕМАЊА МИТРОВИЋ: ТАЈНИ ЖИВОТ ПРОФЕСОРА ПАВИЋА (1936); АЛЕН БОСКЕ: МИЛОРАД ПАВИЋ ИЛИ ПРАЗНИК МАШТЕ (1939); БЕРБЕЛ ШУЛТЕ: СИПАТИ ПЕСАК У МОРЕ (1941); ПЕТРУ КРДУ: ЈАГЊЕ ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА (1945); АНТОНИЈЕ ИСАКОВИЋ: ТРЕН III (1946); СЛОБОДАН СЕЛЕНИЋ: КНЕЗ ПАВЛЕ (1982); ДРАГАН ДРАГОЈЛОВИЋ: НЕБЕ-

НОВА ТЕКСТУАЛНОСТ

Александар Јерков

Један интервју, поводом додељивања НИН-ове награде за роман године *Пешчанику*, открио је почетком 1973. године замисао књиге која је била идеал Данила Киша:

„Мој идеал је био, и остаје до дана данашњег, књига која ће се моћи читати, осим као књига при првом читању, још као енциклопедија (Бодлерова, и не само његова, најомиљенија лектира), што ће рећи: у наглом, у вртоглавом смењивању појмова, по законима случаја и азбучног (или неког другог) следа, где се један за другим тискају имена славних људи и њихови животи сведени на меру нужности, животи песника, истраживача, политичара, револуционара, лекара, астронома, итд., боговски измешана са именима биља и њиховом латинском номенклатуром, с именима пустиња и пешчара, с именима богова античких, с именима предела, с именима градова, са прозом света. Успоставити међу њима аналогију, наћи законе подударности.“¹

Нова свеобухватна Књига о којој говори Киш почива на два основна поетичка механизма: на случајном, или на азбучном распореду делова текста, и на енциклопедијској свеобухватности. Уз то, Књига захтева два различита читања како би се пратили различити токови њених укрштених текстова. Мешање прозе света са текстом романа који, као што каже Хегел, „претпоставља већ неку прозно уређену стварност“, у дело уводи и прозу стварног живота, а да се при томе не залута у оно што је прозаично и свакодневно.² Завршни поетички узвик може се двојачко схватити: аналогије и законе подударности ваља пронаћи између свих видова Кишовог идеала, међу којима је и проза света, или између свега обрађеног у тексту са једне, и прозе света са друге стране. У сваком случају текст који допире до прозно уређене стварности ту стварност и њену уређеност неће оставити по страни.

Кишов идеал је и пре интервјуа могао да се препозна у *Башти*, *пепелу* – у чудовишном возном реду, заправо енциклопедији Едуарда Сама, и у *Пешчанику* – у нагомилавању прозних модела поврх докумената и истраживања породичне и историјске прошлости. *Гробница за Бориса Давидовића* и *Енциклопедија мртвих* ће се још за један корак приближити прозној техници неопходној да се оваква Књига напише. Оно што Киш неће покушати, то је да своју прозу препусти случају, или азбучном реду. Зато ће његов поетички програм остати отворен и наследити га српска проза седамдесетих и осамдесетих година. Борислав Пекић у *Како упокојити вампира* исписује тек овлаш прикривену енциклопедију западне метафизике од Платона до Ницеа, Видосав Ставановић сасвим супротним стилем у *Нишчима* пише азбучник укорењен у локалним сликама обичаја и веровања, а Бора Ђосић уз модернистичко експериментисање текстом у *Туторима* од породичног романа ствара неку врсту речника генеалогije.

Пре но што погледамо у будућност, подсетимо се овде да је српска култура утемељена на једном речнику богатом припове-

¹ „Сви гени мојих лектира“ у: Данило Киш: *По-етика, књига друга*, Београд, 1974, стр. 68.

² Георг Вилхелм Фридрих Хегел: *Естетика* III, БИГЗ, Београд, 1975, превео Никола Поповић, стр. 498.

дањем – *Ријечнику* Вука Караџића. У Вуковој „кентаурској књизи“ спојиле су се речи, појмови и анегдоте, творећи књижевни облик огромне уметничке снаге, облик који ће надahnути Милорада Павића.

Десет година по објављивању Кишовог интервјуа појавио се, роман у облику речника на који се могао односити један део Кишовог описа. Светски успех овог романа вратио се као повратни талас у српску књижевност да – вероватно привремено – оконча сукобе између модерног и регионалног, између савремене поезике окренуте светској књижевности и поезике налицја савременог света окренуте српским дијалектима. Киш и његова поезика били су све време у средишту ових сукоба док је призната, али до светске славе овог романа-лексикона одгурнута у страну, проза Милорада Павића ишчекивала да се и у нашој књижевној забити објави постмодернизам. *Хазарски речник* – то је та књига у којој је роман магично преобучен у форму речника – наметнуће се средином осамдесетих као једно од најнеобичнијих дела у историји српске књижевности. У *Хазарском речнику* је своју књижевну делотворност показала поезика нове, интегралне форме романа у којој влада случајан, азбучни ред.

Реакција читалаца на изазов овога речника који се годинама у београдским књижарама забуном могао наћи уз речнике енглеског, немачког и шпанског, вероватно је помогла да се у Павићевој поезици истакне проблем читања. Читање је од пресудне важности за *Хазарски речник* чије одреднице би се, начелно узев, могле читати у било ком редоследу, па би читалац био овлашћен да „произведе“ своју верзију тока приповедања у књизи. Усредсређен на поетичке проблеме читања, Павић је написао нови роман, *Предео сликан чајем*, који је своју форму посудио од укрштених речи. Када је *Предео сликан чајем* у другом издању „прогутао“ раније засебно објављени кратак роман, *Мали ноћни роман*, претворивши га у саставни део нове књиге и укинувши његову самосталност, питање како једна Павићева књига чита неку другу Павићеву књигу постало је незаобилазно.

У *Пределу сликаном чајем* приповедач је на једном месту понудио целовит поетички програм заснован на захтеву за новим читањем. Поезика читања записана у *Пределу сликаном чајем* завршетак је једног програмског лука који од Павићевих збирки песама преко прича и романа-лексикона води до „романа за љубитеље укрштених речи“.

Није реч о томе да се пронађе нови начин писања, већ нови начин читања, каже приповедач у *Пределу сликаном чајем*, наговештавајући естетику у којој ће лепо бити плод читања, а не плод језичког посредовања:

„Наравно, такав нови начин није обавезан. Он је за оне који се одреде да уместо редом и водоравно (дакле како река тече) читају *усправно*, као што пада киша. Такви читаоци треба да кроз сва четири одељка ове Споменнице прате поглавља обележена истим бројевима. Тачно као у свим укрштеницама на свету. И не треба да се боје таквог читања. Неће им укрштене речи при таквом коришћењу испасти ништа мање лепе. Уосталом, лепој причи није потребан леп језик. Леп језик и лепе речи потребне су само лошим причама. Добре приче саме налазе своје речи и свој језик и добро се сналазе у свим језицима. Није, дакле, реч о томе. Реч је о томе, као што рекосмо, да се нађе нов начин читања, а не нов начин писања. Јер ако лепој причи није потребан леп језик и лепа реч, неопходан јој је леп начин читања, који за сада на жалост још не постоји, али ће, надајмо се, настати с временом...“³

³ Милорад Павић: *Предео сликан чајем*, Просвета, Београд, 1989, стр.

Уколико, међутим, тај нов начин читања још не постоји, како ће онда „настати с временом“? Поетика читања, одговорна за естетику приче, Павићев је изазов приповедању и романескној форми од кога зависи судбина *Предела сликаног чајем*. Ако се прича одриче језички посредоване лепоте, да би лепоту задобила у читању, онда је то промена која жели да утиче на уметничку природу књижевног дела. Стога је неопходно да се поетика читања у којој је Павић пронашао основ *нове текстуалности* протумачи са више различитих становишта: из перспективе Павићевог опуса, како би се установила њена генеза, али и са становишта историје и филозофије књижевности, јер тај радикални поетички захтев мења основну слику уметничког дела.

ДРУШТВЕНА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ

Доследност у аполутизацији божијих атрибута довешће на крају Августинових *Исповести* у питање смисао исповедања вере и преобраћења: ма како исповест била убедљива, она не може надоместити однос према Тексту, односно Библији, тачније непосредност обраћања Богу, његовој Истини. Читалац је на крају препуштен самоме себи. Учинак Августиновог текста је да га наведе да се суочи са самим собом, да га упути да одговор мора сам да потражи: у исповести о Августиновом трагању читалац мора пронаћи причу о сопственом трагању, а то га поново враћа у окриље Библије. Учинак исповести је, дакле, само у томе да читалац препозна сопственом улогу, да на место аутора постави самога себе и у једној исповести прочита ону другу, сопствену, да од једне приче изгради другу, и пронађе истину у Богу:

„А који човјек може поучити другог човјека да разумије ту истину? Који анђео анђела? Који анђео човјека? Од тебе треба то молити, у теби то тражити, код тебе за то куцати: тако ћемо, тако примити, тако ћемо наћи, тако ће нам се отворити. Амен.“⁴

Последњи редови *Исповести* поред тога што откривају праву улогу читаоца, упућују и на основни недостатак текста о Тексту – само се изворно може приступити истини па је и најубедљивији текст о Тексту тек повод да се читалац као искушеник врати изворним питањима и на њих пронађе једино важан унутрашњи оговор, одговор у коме се огледа божија милост. Књига која је изворна божанска реч и објава, међутим, није текст о нечему, већ је сама собом оно што би текст имао да изговори или представи. Поимање Књиге као Речи самога Бога, аутентичност представља као јединство једног идентитета са самим собом. У овом контексту разумевање природе као Књиге света чини читаво поље света изазовом изворности. Књизи света се може пориступити само кроз њен изворни текст, дакле или кроз саму природу, или кроз Текст који је такође самородна природа. Текст о тексту је секундаран, он је оруђе или подсетник, никада сама ствар или прави циљ.

У изједначавању свега са Речју (Логосом),⁵ Јеванђелист Јован проширује основу теорије знакова, пише Јужин Венс у студији о поезици и теорији знакова у средњем веку. Пошто је цело постојање изједначено са Речју, каже Венс, теорија знако-

⁴ Aurelije Augustin: *Ispovijesti*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1983, пре-
вео Stjepan Hosu, стр. 346.

⁵ У ауторизацији Вуковог превода *Новог Завета*, Свети Архијерејски
Синод се определио да сачува као изворно Логос, али то ништа не мења
у тумачењу односа његових манифестација, односно отелотворења.

ва задобила је једну онтолошку димензију чија је консеквенца да је Христ као Син истовремено савршени знак Оца, при чему као знак не признаје никакву разлику (*dissimilitudo*) између означитеља и означеног, што је нека врста негативног исходишта свеколике истозначности и читавог дискурса.⁶

Августиново разумевање Светог Тројства Оца, Сина и Духа изложено у последњој, тринаестој књизи *Исповести* надовезује се на тумачење проблема изворности и идентитета. Августин је, наиме, већ на почетку Књиге Постанка „спознао Оца у имену Бога који је то створио, и Сина у имену Почетка у којему је то створио“, а Светог Духа на темељу вере тражио „у његовим светим ријечима“ и препознао га већ на почетку текста у речима о Духу који се дизаше над водама.⁷ Моћ текста да идентификује тројединство могла би и сама постати својеврсна основа теорије знакова. Но на једном другом месту, напомиње Венс, Августин дефинише знак као оно што нас наводи да мислимо о нечему што је с оне стране утиска који сама ствар изазива у чулима. Пошто установи разлику између природних и условних знакова (дима као ознаке ватре и вербалног позива), а условним знаковима је својствена и воља да се њима нештозначи,

„средњеveковни мислиоци су схватили не само однос између слободне воље и означавања него и уговорну основу означавања (*secundum id pactum et placitum, quo inter se homines ista signa firmarunt*)⁸ и, следствено томе, идеју да се уређеност дискурса може сматрати живим изразом друштвеног или политичког уређења“.⁹

⁶ Eugene Vance: *Mervelous Signals. Poetic and Sign Theory in the Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1986, p. 257.

⁷ Нав. дело, стр. 316.

⁸ Уместо да размишља о сопственој смртности и заправо апсолутној смрти сваког човека који нема веру, Августин је, каже, био ганут Дидонином смрћу и потресним деловима Вергилијевог *Енеиде* – а онда следи део на који се позива Венс:

„Али ако запитам којим се словом пише Енејино име, сви ће ми који су то учили право одговорити према оном договору и споразуму којим су људи међу собом те знакове углавили.“ (Аурелије Августин: *Исповести*, нав. дело, стр. 21)

⁹ Vance, p. 258. Изузетно далекосежне последице оваквог размишљања могућно је учинити изузетно актуелним у контексту модерних тумачења књижевности. Тако Џеси Гелрич у *Идеји Књиге у средњем веку* изводи следеће закључке:

„Када је средњеveковни знак одређен као троделна структура – *signum* („знак“) је подељен на *signans* („означитеља“) и *signatum* („означено“) – пада на памет Сосирово дело; а када Августин замишља космос као опсежни текст исписан Божијом руком, који је супротност његовој сопственој бледи, мањкавој имитацији тог текста, модерни читаоци могу у томе видети модел Деридине деконструкције. Заиста илуминација Апокалипсе (10.9) из четрнаестог века у којој је пророку речено: „Узми ову књигу и поједи је“ може се учинити да у овом проваљању Речи наговештава необично живописан случај деконструкције текстуалности.“ (Jesse M. Gelrich: *The Idea of the Book in the Middle Ages. Language Theory, Mythology, and Fiction*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, p. 21)

Упркос томе што је овакав теоријски поглед уназад помало ексклузиван, он допушта да се кроз историју прате могуће аналогije и једном типу мишљења пружа прилику да на делима, која би иначе остала изван његовог досега, покаже своје херменеутичке моћи.

Павићеви текстови бременити средњеveковном традицијом и хришћанском духовношћу дају сасвим другачије оправдање упућивању на проблеме разумевања интертекстуалности и знаковности у средњем веку. Зато нећемо истраживати све последице тумачења на које указује Гелрич, али наведимо у прилог таквом размишљању један цитат из *Малог ноћног романа*:

„Ишли су штедећи кораке и метке, а повремено би застали, извадили из цепа књигу од пиринчане хартије, исцепали лист и појели га, прескачући странице које су им важне.“ (Милорад Павић: *Предео сликан чајем*, нав. дело, стр. 138)

Језик наших претходника носи у себи све одлике пређашњег времена а начин на који се гради текст говори о другим текстовима. Августиново признавање узалудности текста о Тексту са краја *Исповести* мора се зато допунити овим специфичним односом у коме *текст о тексту*, ипак, у својој структури мора носити битну поруку о тексту на који се односи. Структура приче о смислу изворишног текста сведочи више но убедљивост приповедања. У оваквој визији, све што се у једном тексту саопштава о неком другом тексту остаје у сенци онога што његова структура саопштава о том другом тексту. Овај модел интертекстуалности у коме се тумачењу не подвргава ниво значења, већ се однос структура тумачи као семантички битан, пружа упоришну тачку за разумевање *нове текстуалности*.

Нова текстуалност не може се одредити пре но што се открије књижевни лик и друштвена, психолошка, па чак и духовна делотворност Павићевих проза. Пошто нова текстуалност израста из интертекстуалности, ваља овде указати на средњевековној поезији познату везу друштвене уређености и интертекстуалности. Ево како овај однос Јуџин Веис тумачи код Томе Аквинског:

„Попут Августина и Џона од Солсберија, Тома Аквински је такође сматрао да су правила друштва и језика сродна. Гласовни звуци су, по Томи (у чему следи Аристотела), спољашњи знаци страсти у нашој души: а ове су опет последица коју у нашим духовима изазивају утисци ствари. Гласовне звукове човек успоставља („институционализује“) и као *вербалне* знакове, а успостављање („институционализовање“) знакова је *sine qua* поп друштвене уређености.

Свети Тома расправља даље о односу између *писаног* језика и друштвене уређености. Будући да је друштво, у најширем смислу речи, успостављено као ред који не постоји само конкретно „овде и сада“, већ апстрактно, било је неопходно да човек као друштвено биће пронађе средства за апстраховање говора како би задовољио потребе друштва, да буде апстраховано од актуелности тог „сада и овде“. Такав инструмент је управо писање, из чега следи да и друштвена уређеност у свом најширем смислу егзистира као интертекстуалност.“¹⁰

Уколико се посматра однос инстанци писања, текста и читања у друштвеној ситуацији, онда се тек види колико далеко сеже визија друштвене интертекстуалности. Чим јој придружимо прагматички аспект она постаје изразито савремена. Везе које се успостављају између писања, текста и читања одређују друштвени догађај па су, према томе, и слика друштвених веза. Знање и умеће које приповедање подразумева показује

„како је традиција прича у исто време и традиција критеријума који одређују тројаку компетенцију: умећа казивања, умећа слушања и умећа дејствовања, у оквиру којих се одигравају односи заједнице с њом самом и с њеном околином. Причама се заправо преноси група прагматичних правила која сачињавају друштвену везу.“¹¹

Када текст своју текстуалност пројектује на друштво, открива се изворишна веза друштвених правила и правила уређенос-

¹⁰ Vance, p. 259–260.

¹¹ Жан-Франсоа Лиотар: *Постмодерно стање*, Братство-јединство, Нови Сад, 1988, превела Фрида Филиповић, стр. 39.

ти дискурса. Нова текстуалност показује како је апстраховање уређености друштва од његове конкретне датости интертекстуална манипулација: друштвена правила нису задата мимо конкретности овог „сада и овде“ коју друштвена уређеност као апстрактни ред покушава да избегне. За разлику од текста који се не опире овој идеолошкој фиксацији, за разлику од текста неузмиреног друштвеним односима, нова текстуалност је облик делатног присуства текста у друштву. Павићева проза поставља захтев за новим читањем и другачијим важењем текста но што је то случај онда када једном за увек дата уређеност текста одговара једном за увек датој уређености људског друштва. (Тако су друштвени односи виђени у средњем веку, а свака владајућа идеологија жели да обнови тај идеал пресликавања вечности са неба на земљу.)

Форма Павићевих текстова непрестано се мења. Своју унутрашњу мобилност они преносе на најшири план књижевног деловања; једном речи, они поетички мењају поредак књижевног дискурса. Програмски захтев за новом текстуалношћу намеће се трансформацијом сваког романескног облика, деформацијом текста у разобличеност његовог читања. Уметнички облик текста постао је облик новог читања књижевног дела.

Једна од централних интертекстуалних фигура истовремено је нека врста далекосежне критике концепта интертекстуалности. Реч је о појму палимпсеста. Текст написан поврх неког другог, који је претходно саструган, заправо је текст ослобођен односа према свом претходнику у домену садржине – јер та два записа никаква тема и прича не повезују – али осуђен на свог претходника у домену начина постојања. Није више битно што се доцнији текст ни у ком погледу не односи на претходни, он се свог претходника не може ослободити.

С једне стране, концепт смисаоног укрштања у интертекстуалним односима овим је у потпуности разбијен; с друге стране, он управо овде себи потчињава читав дискурс. Тек онда када се један текст не може ослободити ни онога текста са којим нема никакве непосредне смисаоне везе, интертекстуалне силе ће овладати читавим текстуалним универзумом. Онога часа када престане да буде техничка ознака, појам палимпсеста постаје апсолутан.¹²

Тумачење палимпсеста као материјализоване метафоре сваког укрштања текста и интертекстуалности даје размишљањима о модернистичким истраживањима књижевне форме посебан правац. Модернистичко експериментисање жанром подлеже књижевној интеграцији текстова и њиховом уређивању у нови систем. Таква је и судбина авангардистичког раскидања књижевних конвенција: усвајајући сваки аутентичан авангардни текст као културну чињеницу, друштво на историјском нивоу накнадно успоставља везе са авангардом. Свеколики авангардни бунт и модернистички напор сведени су на то да буду само још једна врста поетичке стратегије у пољу књижевности.

Размишљања о новој текстуалности иду зато у правцу истраживања новог интертекстуалног деловања: није друштво то које књижевност интегрише у културу, већ књижевност и

¹² Са становишта модерне теорије, механичко стругање текста може преузети улогу апокалиптичког пробављања књиге о коме говори Џеси Гелрич. Физичке и физиолошке радње које ступају у поље текстуалних и херменеутичких односа у овај имагинарни свет уносе природу и обичну стварност, уносе тело и изванзнаковно постојање. Ако је телесни однос према Књизи најдалекосежнија критика њене текстуалности, онда је и физичко стругање текста најдалекосежнија критика веза једног текста са другим. Тако је палимпсест заправо најдубљи израз постструктуралистичког захтева да се раскину стеге текстуалности и покаже арбитрарност друштвеног знака.

ослобођена имажинација претварају друштво у уметност. Кјеркегорово поимање естетизације и Ничеова апсолутизација истине уметности одавно су нагостили овакав обрт. Уколико се одиграва у контексту обележеном друштвеним уређењем, онда му се у прилог могу навести и ставови Бенјамина, Адорна, Хоркхајмера или Маркузеа.¹³

Смисао облика постојања романеског текста из темеља је промењен. Формална аутономност романа попушта пред новим облицима и он се везује за књигу као предмет, изглед часописа, новина, зборника, у њему се истичу одлике штампања и сл. Питање је још само времена када ће се са страница романа чути гласно читање.¹⁴

Књижевни текст тражи нови облик постојања те не може дозволити да његова иновативна снага буде само у протоку смисла, већ у облику протицања текста. Нова текстуалност је плод поетичког програма да се поље могућег прошири преко граница метафоре на текст који се једе – као у Библији, на рукопис који се читањем струже са листова – као у антици, и чији се огуљени текст попут боје са фресака ставља на очи – као у средњем веку.

Да ова визија досегне књижевну реализацију, међутим, књижевност се мора упустити у истраживање облика који прекорачују жанровску свест уметности. Није више довољно писати романе у стиховима или песме у прози, потребно је да спољашњи облик књижевног текста буде уметнички релевантан – отуд роман-лексикон и роман-укрштеница. Унутрашња организација романа преузима формалне принципе из репертоара извантекстуалних појмова, нарочито оних који одређују материјалност текста (мушка и женска књига).

¹³ Маркузе, на пример, каже да би „попримајући обилежја уметности, техника преводила субјективну осетљивост у објективан облик, у стварност“. (Хуберт Маркузе: *Крај утопије, Есеј о ослобођењу*, Стварност, Загреб, 1978, превела Бранка Брујић, стр. 152)

Ако се након постмодернистичке критике субјекта Маркузеово мишљење коригује тако да се субјективна осетљивост и осећајност замене прагматичком осетљивошћу текста, онда се од формуле својствене крају шездесетих година добија програм за крај осамдесетих: попримајући одлике уметности, техника би преводила осетљивост текста у објективан облик, у стварност. Зашто је то потребно, помогао би нам да одговоримо Бенјамин још тридесет година раније: „Литераризовање животних односа превазилази иначе неразрешиве антиномије“ каже Бенјамин. („Писац као произвођач“ у: Валтер Бенјамин: *Есеј*, Нолит, Београд, 1974, превео Милан Табаковић, стр. 100–101).

Историјска заслепљеност актуелном политичком ситуацијом Маркузеов и Бенјаминаов текст чине данас исувише идеолошки обојеним, али су њихове теоријске позиције и даље провокативне.

¹⁴ Када у шестој књизи *Исповести* Августин говори о необичној Амброзијевој навики да „чита очима“, а не наглас, то подсећа како је управо у безгласном читању ишчезла текстуалност онога што се чита. Није случајно да Августин за Амброзија каже да се читањем у себи издваја од људи, спречава их да га чују и са њим ступе у разговор. Када би из романа допирао глас читања, тај глас би управо позивао на дијалог.

На овај одломак из *Исповести* упозорио је Сергеј Аверинцев у поглављу „Реч и књига“ у *Поетици рановизантијске књижевности*. (Српска књижевна задруга, Београд, 1982, превели Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић) Показујући разлику између естетике привида и естетике целине бића, Аверинцев с разлогом упозорава на предимства интегрална средњевековне поезије.

Иако је нова текстуалност заменила егоцентрични и ташти субјект којег се коначно постмодернизам одрекао, она га не надомешта неком замућеном и идеологизованом перспективом већ потрагом за новим интегрализмом, успоменом на средњевековну целовитост бића и лепоте. Павићево окретање иконама и црквама, традицији Византије и Србије ранијих векова, управо је таква духовна тежња.

Ово решење може се употребити са супротном поетичком оријентацијом у којој је уместо интегрализма основни принцип ексклузивизам: у текст се, сликовито речено, не уноси више но што се из њега износи. Истраживања делиричних текстова који губе своју супстанцију, разних врста експресионистичких, надреалистичких или ултрамодернистичких прозних текстова написаних тако да остану без важних делова своје приче, да се губе у белинама и прекидима, показују противречност њихове поетике и њиховог историјског положаја у књижевности и култури. Сваки пут када културни систем усвоји ове текстове, њихова недовршеност постаје вештачка и они делују као да су унапред одређени, смишљено недовршени или расути, а у систему књижевних норми уграђују правило о непотпуном тексту. Могућност да се књижевност одбрани од друштвеног насиља културне рекулперације авангардних и експерименталних текстова састоји се у додатном поетичком наглашавању недовршености. Колико год суптилно износила доказни материјал и присиљавала приповедача да истражује документа, наводи цитате, подсећа на друге књиге и текстове, прича која прича о томе како је недовршена, не може изаћи из саме себе; она себе не може документовати на исти начин на који то чини са другим причама које су у њој искоришћене. Представљајући приповедача као истраживача, поетика документарности зато застаје пред проблемом новог, интегралног текста.

Проблем је могао да се превазиђе у поетици тајне и поетичким порукама о шифрирању – текст који се чита на изглед је компактан, али је заправо нешто сасвим различито од онога за шта се издаје на својој површини. Тако, на пример, борхесовска поетичка истраживања стално приказују да текст и прича који се читају у неком другом поетичком, текстуалном или знаковном систему имају сасвим другачију улогу. (Рецимо као одгонетка неког ребуса, сигнал неког агента, као прикривени текст неке друге цивилизације, порука из другог времена и слично.) У бекетовској парадигми, прикривено је културно шифрирања – картезијанске категорије, теолошки симболи, традицијске ознаке испуњавају међупросторе у приповедној и текстуалној оскудности. У брехтовској верзији – да се задржимо на ова три утицајна двадесетовековна модела – реч је о начину на који у текст ступа практична експресивност и револуционарни етос.

Сви ови поступци, међутим, у текст не уносе спољашњост самога текста на онај начин на који то наговештава доследно схватање и развијање метафоре палимпсеста – да је за нови интертекстуални смисао одлучујући облик постојања текста. То се најбоље види на крају Бекетове трилогије, где једнако као и на крају Брохове *Вергилијеве смрти* оно неименљиво, односно у смрти неизговориво, треба да узме реч. Али текстом управља приповедна свест па су неименљиво и смрт оно што је поништава, дакле прекида ткање текста. Тек поетичка самосвест отвара унутрашње просторе приче за спољашње облике текста.

Када би сам текст могао да постане пешчана књига о којој пише Борхес, таква да се сваким отварањем књиге проналази страница неког новог бесконачног рукописа; када би се у текст сместила вавилонска библиотека у којој су исписане све могуће комбинације слова, па је она нека врста хипертекста; када би усред реченице читалац затекао бесконачност Алефа – тада би се из ових бриљантних прича уздигла нова текстуалност изграђена лепим језиком и речима, дакле без искључивања или занемаривања посредовања лепог које подразумева Павић. Палимпсест је парадокс и само га нови парадокс може заменити. Павићев пројекат новог читања јесте један такав парадокс у коме

се производи текст читања уместо да се чита текст, али је тај пројекат лишен неких традиционалних естетских квалитета.

Продирање облика текста у унутрашњост текста може се пратити у српској књижевности у истраживању лексикографске парадигме.¹⁵ За разлику од стратегије нађеног рукописа која не задире у облик тог пронађеног текста (рукопис је наводно само приређен за штампу и предат читаоцу), лексикографско проширење поетике огледа се у томе да се речнички облик текста стоји са предметом приповедања. Облик речника је утиснут у причу, па то није прича која је унета у речник, већ речничка прича.

Речник који расправља о самој себи, текст који тече а преломљен је по спољашњим принципима који су постали унутрашња начела жанра, то ствара околности у којима се јавља *Хазарски речник* Милорада Павића – модел речничке текстуалности романа. Па ипак, да бисмо у потпуности сагледали његов смисао, не можемо га само одредити у контексту светске књижевности или према делима Данила Киша, Борислава Пекића, па и Боре Тошића или Видосава Стевановића. Потрагу за новом текстуалношћу ваља посматрати у самом Павићевом књижевном опусу.

УКРШТЕНИ ЖАНР

Прва Павићева збирка песама, *Палимпсести*,¹⁶ обележена је кључним појмом у коме се укрштају спољашња и унутрашња страна текста, његов облик и интертекстуални смисао. Надахнута дужином и тоном „илићевског“ (али и литургијског) стиха, збирка аутора који је нешто раније одбранио докторат „Војислав Илић и европско песништво“, потврђивала је своју интертекстуалност и напоменама на крају књиге. У њима је Павић, враћајући се улози тумача и коментатора стихова, упозоравао на неке везе између *Палимпсести* и књижевника ранијих времена, посебно Теодора Спана и Гаврила Стефановића Венцловића. Подсећајући на наводе из Венцловића, Павић је очигледно сматрао да оно што наслов његове збирке открива ваља и додатно истаћи. Средином шездесетих година, међутим, српска књижевност је обележена истраживањем како традиције наше, тако и светске књижевности и духовности, разних митологија и култура, па се намеће питање оправданости и смисла Павићеве интервенције. Павић је годину дана раније приредио једно издање Венцловићевих текстова; није ли то довољно „упутство“ читаоцима и тумачима његове поезије, па су додатне напомене сувишне?

Тумачење улоге напомена у *Палимпсестима* које не би разрешило ову очигледну противречност сведочио би о неразумевању облика будућих Павићевих књига у којима су крајеви текста такође необични. У светлу Павићевих напомена и поговора, затечених на крају сваке нове књиге, види се да су ове белешке са краја *Палимпсести* знак рађања једне нове форме, а не прагматични путоказ читаоцима и тумачима. Воља аутора *Палимпсести* није била да у коментару пренагласи оно што се приликом читања песама не сме сметнути с ума, већ је песник својој збирци подарио завршне напомене као саставни део облика збирке песама. *Палимпсести* би се зато могли назвати *збирком са напоменама* – попут, рецимо, *Итаке* и *коментара* Милоша Црњанског, или Дантеовог циклуса *Vita nova*.

У песми, по којој је и цела збирка добила наслов *Палимпсести*, песник „у сну на ногама осети босим да ствари пресвуче

¹⁵ Види: Александар Јерков: „Лексикографска парадигма. Модел енциклопедијске прозе Данила Киша“, *Књижевност*, 1989, бр. 2-3.

¹⁶ Милорад Павић: *Палимпсести*, Нолит, Београд, 1967.

песник „био ученик песника који не постоји, песника без песама“.

У „Епитафу“, првој песми у збирци *Палимпсести*, песник каже да су његова уста „гробље предака спуштених у речи као у хивот“. Његов лес се теше где год су у ходу засађена имена, лежи у свакој речи, „у сваком од вас поново сахрањен за живот“. То „вас“ које на крају спаја читаоце са прецима о којима говори, и речима у којима лежи, уз фигуру – заједничку већини песама у књизи – којима се живот и смрт спајају, обележје је симболичког ткања *Палимпсеста*. Обраћање читаоцу одређује будућност – да ће у „њима“, читаоцима, бити сахрањен за живот. Тако се обраћање читаоцу у Павићевој поезији јавља уз кључне симболе. Одређивање језика и речи, имена и сенки, предака и живота стопљеног са смрћу, фигуру палимпсеста преноси како на нивоу целе збирке, тако и у трагању за античким ликовима, песничким прецима, језиком и именима у којима ће се објавити истина постојања.

Павићеве песме из збирке *Палимпсести* захтевају много детаљније ишчитавање и тумачење но што се овде може предузети, али полазећи кроз неке од песама, од насловне песме збирке према њеном почетку, видели смо како је у смисаоним слојевима стихова формирана фигура палимпсеста и како она обухвата централни план збирке. Специфична духовност Павићевих песама, у чијим стиховима се сустичу сени прошлости, познатих ликова и предака, језика и песника, допушта да се напоследку Павић сасвим приближи оном памћењу из кога израстају „Велика сеоба Србаља 1690“ и Венцловићу посвећени циклус „Четири звоника у Сент-Андреји“.

Препознавање традиције властитог уметничког памћења, наговештеног црквама и фрескама, образује јединствен и моћан смисаони фон на коме ће се сусрести сви Павићеви књижевни текстови. Старински звук, спорост и немодерна речитост ове поезије биле су неопходне да се стихови лагано успну уз ступице прошлости, али и да се то успињање заустави у времену у којем Павићева поетика проналази себе. Павићева поетика у овој књизи још не прихвата време у којем дела настају, она је ближа временима која се у делу призивају. Но заставши у осамнаестом веку, поред те сентименталне успомене на свој народ, традицију и памћење, Павићеви стихови улазе у доба у којем се из темеља мења поетика књижевности, доба које управо шездесете године двадесетог века поново откривају.

Месечев камен,¹⁸ наредна Павићева књига у којој су нанизани и стихови, није више класична збирка песама. У њој се налазе и прозни текстови који ће поново бити објављени у књизи *Гвоздена завеса*,¹⁹ али уз друге прозе. Тако је *Месечев камен* напустио устаљене жанровске системе. *Месечев камен* зато није ни збирка песама, ни збирка прича, већ неки нови *укрштени облик* књиге поезије и прозе.

Тај облик није случајан и не би се могао добити стављањем на једно место нешто стихова и нешто прича. Прича „Сувише добро урађен посао“ стоји уместо предговора збирци, а „Бахус и леопард“ уместо поговора. Ове приче нису ту случајно, њихова конструкција и смисао су такви да се протежу на читаву књигу, па се ни стихови из књиге *Месечев камен* не могу читати без њих као својеврсног увода и закључка. Гледано из другог угла, коментарски дискурс који се у њима јавља изгубио би много од своје уверљивости да приче немају овакав положај у структури књиге. Када су пренети у збирку прича *Гвоздена завеса*, ови текстови су делимично променили смисао, али је њихово двојство учинило и облик збирке прича нестабилним. Ни *Гвоздена завеса* није више самостално дело. И њено читање подразумева познавање раније судбине ових проза, као и прича

¹⁸ Милорад Павић: *Месечев камен*, Нолит, Београд, 1971.

¹⁹ Милорад Павић: *Гвоздена завеса*, Матица српска, Нови Сад, 1973.

„Вечера у Дубровнику“ и „Икона која кија“ које *Гвоздена завеса* и *Месечев камен* деле.

На крају приче „Бахус и леопард“, међутим, приповедач се пита ко је био двојник, човек који је писао у његовом сну, онај којег је хтео да убије. „Ова књига је покушај да се на то питање пружи одговор“, каже он. (стр. 217) Но када је овом реченицом завршавао *Месечев камен*, онда је одговор морао бити другачији но што је то случај у *Гвозденој завеси*, где следи још један поговор. Јасно је да је разумевање „Бахуса и леопарда“ немогуће изван књиге на коју се мисли – дакле изван *Месечевог камена*. У препознавањима којима се у „Бахусу и леопарду“ стиже до самоидентификације (тада је приповедач истовремено и онај лик за чијим се идентитетом трага, лик на слици и у причи су постали иста особа), гради се специфична поетика која повезује иконички знак приписан слици и приповедни знак својствен лику у прози. Потрага за тим идентитетом представљена је као разлог постојања читаве књиге. Двоје је једно, прича, догађај и слика такође. Време, простор и свест губе оштре границе и једнако као што је књига увучена у причу, тако и ова прича пројектује свој поетички и херменеутички смисао на целу збирку.

Ширећи поља неодређености са проблема идентитета приповедног и песничког субјекта на облик књиге и однос између смисла постојање читаве књиге и сваког појединачног текста, ова прича успоставља нову смисаону трансверзалу: на свако питање из текста одговор је идентификација у читавој књизи – књига се као целина враћа у сваки текст.

Два пута се у исту реку не може ући, али се у њој могу срести ликови раздвојени вековима и километрима. У један текст, међутим, може се улазити много пута. Визија сталних промена света у Павићевој прози преобликована је кружним схватањем времена, па кружење текстова и сустицање времена и простора теку напоредо. За ралику од понављања у коме је све потпуно идентично, како се каткад читају мисли о вечном враћању истог, код Павића се идентификује само скривена суштина која повезује два догађаја раздвојена и временом и простором. Препознавања су додатно обликовање смисла и потврда имажинативне моћи, а разлике у том понављању отварају повесни простор. Тајна света је одвећ сложена да би се могла расплести аналогјама или поистовећивањима.

Питање које Павићеве књижевни текстови постављају може се у светлу фигуре понављања и друкчије поставити. На пример, може ли се два пута читати исти књижевни текст? На крају *Гвоздене завесе*, у некој врсти поговора, Павић каже заправо да не може:

„У сваком случају, читалац је сигурно приметио да већ први међу текстовима ове књиге личи на малу загонетку која се разрешава тек у последњој реченици повести. Управо захваљујући томе, тај текст – „>Вешудов< прибор за чај“ – није могућно прочитати два пута на исти начин.“ (стр. 221)

У причи „Вешудов прибор за чај“, јунаци све до краја приче немају имена. Када се на крају открије да су њихова имена Европа и Балкан,²⁰ прича се више никада не може читати на исти начин као први пут. Тајна се прикрива док текст није прочитан, а када се прочита тајна је да је већ прекасно, па је

²⁰ „На крају, остаје још једна обавеза: да се, како је на почетку обећао, јунацима ове повести поделе имена. Ако се читалац већ сам није сетио, ево и те одгонетке. Моје име је Балкан. Њено Европа.“ (стр. 16) Важно је уочити да ова подела имена протиче у непосредном дијалогу са читаоцем уз подсећање и на то да приповедач испуњава обећања.

читалац ухваћен у двоструку замку. Прича престаје да буде фантазмагорично расплитање тајне о односу младића и девојке који заједно спремају испит; једноставна одгонетка да младић упорно долази, да заједно уче како би добио једини оброк тог дана, уступа место сложеној и упечатљивој параболи изграђеној поврх митске приче. Социјална димензија, да је она имућна а он сиромашан, у оваквом читању, причи само даје још једну ирониичну ноту. Сцена јахања белог бика и тумачење иконе при томе су готово поетичка упутства, важна и за многе друге Павићеве приче.

Природа текста ове приче одређена је тајном која се на самом почетку наговештава. Иза безимености јунака крије се нешто посебно. Али није скривен само митолошки контекст одлучујући за правилно разумевање симболике уткане у текст, већ се у приповедању крије и статус приче. Зато њено „ново читање више никада неће имати онај укус реалног збивања, који је брижљиво сугериран за прво читање“, као што додаје Павић у „Поговору“. (стр. 222)

Брига да се у читању стекне утисак „реалног збивања“ говори о приповедачевом односу према књижевном тексту. Па ипак, у причи се налази опис Балкана који сугерише његову митогену женственост. Европа је „из тањира који је на дну имао огледало добила двоструку вечеру: за себе и своју душу у слици“. (стр. 12) Напокон, док Европа има ауто марке „Буфало“, и Балкан има белог „буфала“, онога на коме ће часак касније заједно јахати. Отуда не само необичност приче, већ и ове назнаке откривају да приповедачава брига за „реално збивање“ можда остаје више поетичка објава но стварни принцип обликовања. Приповедач, који отвара свој текст коментаром да би завршном напоменом изменио његов статус и смисао, очигледно под „реалним збивањем“ подразумева нешто посебно, што не мора бити идентично са извештајем о неком догађају. Јер ове стилске особености, које смо издвојили као наговештаје „нереалности збивања“, не морају довести у питање само збивање, већ његов опис. Отуда би се могло закључити да приповедач сматра како, упркос томе што његов опис не поштује све утврђене особине извештавања о „реалном збивању“, утисак реалности се може сачувати све док се основни план приповедања не претвори у митску параболу о Балкану и Европи. Приповедач овако имплицира далекосежну разлику између природе самих збивања и особина приповедања.

Једном успостављен коментарски однос приповедача према сопственом тексту, међутим, чини да текст више никада не буде исти. Када се једном представи у овој улози, приповедач може у било ком тренутку неким коментаром променити изглед и смисао свега што је испричано. Однос приповедања и прикривене митологије при томе није важан само утолико што мења смисао једне приче, већ читавој збирци даје једну димензију коју без тога није имала.

Будући да је и поговор на крају следеће Павићеве збирке прича написан као духовит коментар и параболо везана за само приповедање, постаје јасно да судбина Павићевог текста може бити одлучена тек на крају. Откривајући да су у *Коњима Светог Марка* две његове „песме прерушене у прозу“, ²¹ Павић отвара необичну расправу о односу прозног и песничког текста, али првенствено приморава читаоца да пронађе о којим песмама је реч.

Читање које следи паралелне трагове прозе и поезије на почетку „Службе Рељи Крилатици“, види назнаке за причу „Једанаести прст“ из *Гвоздене завесе*. „Роман о Троји“ из *Месече*

²¹ Милорад Павић: *Коњи Светог Марка*, Просвета, Београд, 1989, стр. 191.

вог камена постао је поднаслов приче по којој је читава збирка добила назив *Коњи Светога Марка* – и у ова два текста се налазе исти елементи. Поред тога, прича „Прошлошко житије“ из збирке *Месечев камен* прерађена је у „Богумилску причу“ из *Коња Светога Марка*. Она је посебно значајна за тумачење симболике „Месечевог камена“. То је разлог да ће симболика овог камена бити на другачији начин схваћена када се у „Песми деветој“ њиме буде градило. Симболичка улога камена и у другим прозама због тога мења смисао, а мења га и градитељство, односно архитектура, семантички регистри прозе тако су преозначени песмама, а смисао песама оживљен у причама.

Удвајање књижевног текста, поврх митског и песничког архитектуре, претвара Павићево приповедање у палимпсест, како је то и наговестила прва Павићева збирка песама.

Преокрети што их Павић изводи на рубовима текста, наравно, намењени су непосреднијем контакту са читаоцем. Та борба за читаоца код Павића не траје само док тече приповедање, већ се наставља и онда када треба склопити корице. Остављајући читаоца увек пред неком неразрешеном тајном, Павићев приповедач захтева да се у светлу те тајне, неке посебне напомене или накнадног разумевања збивања, приповедање још једном преобликује. У *Руском хрту*, на пример, у поговору се тврди да две, на први поглед, неповезане приче из збирке представљају целину, јер је једна одговор на питање које поставља друга. Било то тачно или не, пред читаоцем је нова авантура истраживања те скривене везе.

Фиксиран писмом, текст се не може променити. Оно што се непрестано мења јесте у тексту; та река смисла њиме тече не мењајући његову форму. Разумевање текста не мења његов знаковни поредак. Сва настојања приповедача да накнадно преобликује текст заправо су поигравање са читаоцем који је већ заробљен у оквирима текста па му се може сугерисати како даље да лута. Једном када читалац напусти унутрашње просторе текста, онда коментари не могу променити ни један знак остављен у тексту. Између ове свемоћне непроменљивости и бурних процеса преобликовања и преосмишљавања у самоме тексту, постоји опозиција из које је поетика увек извлачила посебне користи. Већина поетичких коментара служи да би се унутрашњи процеси усмеравали и преокретали тако да читалац у разумевање текста мора уносити све више духовне снаге. И читаочев живот тече, али његова свакодневница мирује јер је у време читања стварност „замрзнута“ у тексту. Осећај сталности света снажи свест о постојању из које се рађа свака срећа, а поуздана графичка непроменљивост текста, развијајући сличан осећај сталности текста, снажи осећање да се текст увек може читати. Чињеница да текст неће ишчезнути и бити одузет, такође ствара угодност. Уколико се смисао текста у читању непрестано мења и допуњује, утолико је његова непроменљива графика основ да се не претвори у пуку обману језика и значења.

Павићеве напомене на рубовима збирки нису изречене језиком критике, оне су исприповедане. Зато су приповедачки коментари саставни делови прича кроз које се улази у друге књижевне текстове. Упркос сложеним семантичким и обликованим процесима у Павићевим делима, једном када су књиге склопљене, ни њихов текст се више не може променити. И Павићеве песме и приче су фиксирани. Све што оне обухватају задано је писменом формом. Променљива река смисла и непроменљива река графичких знакова у читању се раздвајају. Будући циљеви Павићеве поезике биће да се управо та раздвојеност отклони.

Остајући на рубовима текста, приповедачке напомене и коментари, поговори и тајне које се у њима развијају, сведоче о приповедачкој стратегији, али осим по својој радикалности они

се не разликују од других обликовних средстава која се користе у приповедању. Приповедачка самосвест која у њима долази до изражаја истог је кова као и свака друга приповедачка свест о поетици књижевних текстова, а скоро да и нема Павићевих прича о којима се не расправља о писању и читању, о причи и књижевности, уметности и естетици.

Проблем графичке непроменљивости књижевног текста и тренутка у којем се склапањем корица књиге зауставља илузија протицања знакова, наметнули су се након Павићевих књига прича као основни поетички проблем. Оригинално решење за ове поетичке дилеме пронађен је у *Хазарском речнику* где су једне корице књиге објединиле различите рукописе, а где се делови текста не читају ни редоследом којим су дати, ни сходно посебним поетичким упутствима, већ азбучним редом. Уколико је већ морао да се смести у једну књигу као предмет, текст је у облику речника сачувао идентитет сваке текстуалне јединице. У причи о Хазарима свака јединица текста заузима онај положај који у интертекстуалним везама установи читање. Пошто се текст поново размешта у читању, његова непроменљивост, која се није могла савладати унутрашњим обликовањем и причом, превладана је спољашњим обликом књиге – претварањем романа у речник.

ПОЛОВИ КЊИГЕ

Идентитет књижевног текста загарантован је писменошћу једне културе.²² Аутономност текста захтева и то да он буде поновљив, репродуктибилан. Стога се из поља рукописа и његове уникатности текстови шире на универзум технички умножених знакова. Знаци сами по себи више немају никаквог идентитета, нису иконички знаци средњовековног рукописа издања које је и у свом материјалном виду уметничко дело. Текст постаје апстракција ослобођења свог материјалног бића. Књижевни текст је скуп ознака које своје означено имају у домену семантичког богатства, обликовне моћи и сугестивне снаге певања или приповедања, а целина текста означена је књигом у којој су сабрани графички знаци. Нема ни небеских ни земаљских разлога да та књига буде управо онаква каква јесте, али тек у њој текст постаје непроменљив. Механичка поновљивост текста није конститутивна за његов смисао. Упркос томе, форма романа, како је то много пута уочено у теорији књижевности, зависи од техничких средстава репродукције и чувања другог текста, али чување и репродуковање записа у облику модерних *codexa* само по себи није стекло посебан значај.

Пергамент је повести издавања и бележења текстова завештао палимпсест коме се суштина текстуалности приказује у њеној механичкој, дакле стварно постојећој димензији, у стругању и писању једног текста преко другог. Кодекс, међутим, није дао неки други технички установљени појам који би откривао природу штампаног текста. Књига је на изглед само неутрални материјални објект у коме се, као у безазленом суду затекла текстуална материја.²³

Па ипак, на посебан начин се штампају речници, енциклопедије или лексикони. *Хазарски речник* зато доводи у питање

²² Проблеми идентитета текста далеко су сложенији но што нам фамилијаран однос према књижевним делима која су нам добро позната, са којима смо одрасли или која смо спремни да тумачимо, допушта да прихватимо. Види: *IDENTITY OF THE LITERARY TEXT*, ed. by Mario J. Valdes and Owen Miller, University of Toronto Press, Toronto, 1985.

претпостављену материјалну неутралност књиге, одштампаног и увезаног примерка текста романа. Сада није реч о разлици када читалац пред собом има школско издање, прилагођено јачкој употреби, уместо критичког издања, које констатује све варијанте и верзије штампаног рукописа. *Хазарски речник* је јединствено дело које има две материјализације, готово исте али у ствари битно различите – мушку и женску. Мушки и женски примерак као облици истог дела у игру текстуалности и разумевања књижевног остварења увлаче и смисао целине књиге, не више по готово занемарљивим разликама меког повеза, популарних едиција или кожных увеза смишљених да трају вековима, већ као нешто што одређује природу самог уметничког дела. Није пресудно само да се успостави разлика у садржини мушког и женског примерка. Полови књиге одређују читаво биће текста. Будући да разлика обухвата целину дела, *Хазарски речник* је текст који у себи садржи и сопствени књижни облик.

Гледано из овог угла, на први поглед једна духовита досетка да се књиге поделе на мушке и женске примерке постаје семантички изузетно значајан поступак који ће читавом Павићевом поетичком систему дати једну додатну, оригиналну и у много чему јединствену димензију. То што је Павићев роман написан као речник, наравно, не би било довољно да му се зато припише и уметничка вредност – то што је роман налик на речник само је једна ефектна необичност. Али какав је речник – то је вредност. Замислимо да Павић напише роман у писмима која би била раздвојена у коверте и издавач би их купцима слао поштом. И то би била само необичност, једна од многих које се могу олако смислити. Избор форме речника – који укључује историју облика, енциклопедизам и просвећеност као подлогу, а веру у разум и историјски напредак као сврху; избор три рукописа различитих религија – са целом религијском историјом човечанства; избор приче о ишчезлом народу – са скривеном мишљу да смо можда њихови анонимни наследници, и друге одлике *Хазарског речника*, међу којима се истиче раздвајање полова књиге, то су уметнички квалитети. Не би било нарочито тешко поново неки роман организовати као речник, али та имитација не би тако лако завредила поређење са *Хазарским речником*. Требало би поново у причи и приповедању пронаћи разлоге за такав облик.

Разлика између полова књиге могла би се довести у контекст феминистичке критике, што би водило дуготрајној расправи о томе како ова *књижна* материјализација полне разлике сасвим одговара материјализацији сексуалне разлике полова. Два полно издиференцирана дела приповедне стратегије никада не могу постати једно на онај начин на који то захтева логоцентрично претпостављена јединственост и непроменљивост текста. Хазари су тада ишчезли и потиснути лик сваког народа, оно отуђено и напуштено Друго народног бића – које није успевало да историјски одговори насиљу света живота и његовој друштвеној организацији. Насиље писма, које посредује друштвена уређеност, одузима књизи материјалност, а тексту његово тело и истину полности. Феминистичко читање уводи *Хазарски речник* у средиште необичних савремених расправа, али овај текст га у том вртлогу неће пратити.

Нешто традиционалније читање *Хазарског речника* одговара учењу једне цивилизације, њеној енциклопедијској реконструкцији. У овом учењу се зачиње једна премодна парабла о раздвојености полова, али и напушта пред целином цивилизациј-

²³ Тако се појављују нови мотиви за деконструкцију: не више односа писма и гласа, већ књиге и текста, облика текста и распореда графика, облика графика и речи, и сл. Поред Дериде и његових следбеника, овде међутим вреди упутити и на радове Волтера Онга. (Упореди: Walter J. Ong, S. J.: *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Cornell University Press, Ithaca, 1977)

ске пројекције. Парабола о раздвојености полова, међутим, разлоге постојања нема само у оквирном измештању и раздвајању природе „Хазарског текста“, него и у психолошкој мотивацији препознатљивој у читавом Павићевом опусу. Сва Павићева дела су обележена либидиналним симболима и сексуалним знацима, наговештајима и интригама полова – сексуалност је отуда у средишту обликотворне свести.

У „Већвудовом прибору за чај“ разлика између прећутане сексуалности док су ликови анонимни (она и он), те вођења љубави када почне да се открива њихова симболичка природа (Европа и Балкан), можда је само сеновита назнака онога што ће уследити као прича о раздвојеним половима. Прикривена сексуалност још је значајнија у причи „Кревет за три особе“ из збирке *Коњи Светога Марка* чија тајна се поступно гради кроз све чудесније симболе и наговештаје док се на самом крају приче не доврши двоструком поентом. Приповедач, до тада вешто скривен иза првог лица множине, одједном прелази на женски род. Пре но што се успостави његов нови идентитет, крај приче се дограђује поетички изузетно важном фројдовском поентом о „трећем који смета“.

Препознавања пола могу се пратити од разликовања предмета, бића и појава као мушких и женских, до, на пример, препознавања девојке у лику Козака из приче „Вино и хлеб“. Идући другим путем, могу се издвојити бројна претеривања. Ту су фалусоидне фигуре и пренаглашени знаци мушкости са једне стране, а незајажљиве женке које опште са медведима са друге.²⁴ Једнако би се могло потражити тумачење инсистирања на копљу, паприци, рогу, а посебно кључу, као скривеним фалусоидним знацима. Тумачења која би поједностављено видела да се књиге „откључавају“ сексуалним знацима не би била сасвим неоправдана, али не би доспела до целовитијег разумевања Павићевог приповедања. Поједностављено разумевање сексуалности у Павићевим прози водило би олакмо превеоу прича попут „Полубрата“ или „Једанаестог прста“ у домен сексуалних опсесија. Површно констатовање да су у неким Павићевим причама јунаци обузети сексуалношћу није довољно.

Када на почетку управо „Једанаестог прста“ приповедач Кувеља Грк каже, на пример, како је наслагао „мушког и женског дрвета на ватру“ (стр. 79), онда се и тај исказ мора читати у контексту непрестаних подела на лево и десно, на горе и доле, на „венско и артер(иј)ско време“, на садашње и прошло, и сл. Потреба за оваквим поделама текста проистиче из неопходности да се успостави основна организација света.²⁵

Када се повуче прва линија разграничења, а она је увек природна, па према томе прво полна, онда старосна и рођачка, успоставља се друштвени простор. У ту основну друштвену организацију ступају односи одређени историјом писмености, да би

²⁴ Реч је о причи „Крчка код седам сиса“ из *Гвоздене завесе* у којој је место „златног магарца“ из античких повести заузео надарени медвед.

²⁵ Ове поделе могу се схватити и у контексту поетике мита: „Разни предмети опажања јасно се осећају помоћу супротности њихових чулних својстава и тако се подвргавају најједноставнијој анализи и класификацији. Неки од тих предмета као носиоци супротних својстава, не губећи своју конкретност, постају знаци других предмета и елементарне симболичке класификације. (...) Већ улазимо у чисто митолошку сферу када са семантичких опозиција, које изражавају најједноставнију човекову оријентацију у простору и опажање супротних осећаја, прелазимо на њихово космолошко поимање и на установљивање паралелизма међу опозицијама на „језику“ разних чула, делова човечјег тела, друштва и природног света, микро, мезо и макрокосмоса, као и на извесну њихову аксиологизацију, тј. укључивање у одређену скалу вредности. На пример, најједноставнија опозиција *горе* и *доле* конкретизује се и у контрасту горњег и доњег дела тела, и неба и земље, и виших и нижих у породичној и социјалној хијерархији и сл., при чему се *горе* најчешће сакрализује.“ (Е. М. Малетински: *Поетика Мита*, Нолит, Београд, б. г., превео Јован Јанићијевић, стр. 234–235).

се, негде поткрај овог процеса, успоставиле и везе текстова са историјом књижевности, записима и сведочанствима. Текстуалне везе могуће су тек уколико постоји некаква организација света о којој говори писменост друштва.

Рано поимање и представљање слике света обележено је репрезентацијом космоса или целине искуства. Пример такве архажске слике света је свакако Ахилејев штит. Сада се у Павићевој причи „Борба петлова“ јавља тепсија на којој је угравиран читав свет. Тумачења овог, иронично представљеног, хомеровског штита претвориће се у извештај о обама странама тепсије. И без асоцијација на народну песму „Буна на дахије“ и огледање будућности у тепсији,²⁶ четири света означена на четири поља са спољашње стране, јасно говоре о космичкој димензији штита-тепсије. Прича о двема кулама, која следи као objašnjenje унутрашње гравире, прича је о слабости града. Њено правилно тумачење довешће до тога да град буде освојен. Тумач унутрашње стране тепсије је одбачени градитељ превисоке куле која је као нека врста хибриса прекорачила границе човекове слабости, отишла у небо и напустила догледну реалност. Тајна његовог познавања гравире тиме је лако разрешена, али истина о његовом издајству – а издајство је честа Павићева тема – није. Читалац може само да нагађа је ли ова издаја условљена одбацивањем које је градитељ куле доживео.²⁷ „Извештај о тепсији“ је нека врста слике природе читања и тумачења. Поделе света изведене на четири поља, спољашњу и унутрашњу страну, назнаке су метафизичке потребе уређивања и хијерархизације космоса, света и текста.

То уређивање, међутим, јесте у знаку полне разлике. Као што у примитивним друштвима основна друштвена регулација јесте изведена из правила искључења инцеста и других женидбених и наследних закона, тако код Павића ова рана линија разграничења успоставља изворно друштвено поље у коме се огледа проблематика његових прича. Савлађујући отпор графичке непроменљивости текста уз помоћ полне идентификације и форме речника, Павићева проза је ступила у поље основних друштвених односа.

Градећи примордијалне основе књижевног света на поетици превазилажења графички задатог романеског текста, Павићева проза је кренула једним правцем који захтева да се целокупна организација приповедања доведе у питање. Јер слика друштвених односа подржавана је у књижевном свету поступцима обликовања и уметничким облицима текста. Када се поетички посегне иза ове равни пројекције друштвене реалности, уметничка форма и друштвена уређеност не суочавају се преко посредничке и умирујуће функције културе, већ стоје једна наспрам друге као аутентични изрази човековог друштвеног и естетског постојања. Из тог сусрета рађа се нови круг поетичких питања из којих Павићева проза гради нову текстуалност романа.

Стално раздвајање мушког и женског, горњег и даљег, левог и десног, успостављање чудноватих и ефектних опозиција између делова истог исказа, контрадикције у причи, али и позивање на законитости непознате у свету који се обликује, све ове одлике Павловићеве прозе захтевају да се поетички заснују и образложе. Зато се сталним поделама успоставља и посебна поетичка димензија приповедања. Тумачење Павићеве прозе не само што се мора изборити са неочекиваним значењима и вишемисленошћу која надмашује могућности традиционалног

²⁶ Огледање будућности у води на више места се јавља и у *Пределу сликаном чајем*.

²⁷ Лик градитеља, подсетимо и на то, ваља упоредити са архитектом Разином из *Предела сликаног чајем*.

структурирања приповедања, већ мора потражити корен такве поетике. Коначан одговор на скривено питање о уметничкој вредности Павићевог приповедања колико је у домену непосредне естетске делотворности текста, толико је и ствар поетичке успешности. Павићева проза своју необичну поетику мора да потврди као уметнички неопходну и утемељу је у изворишним антропоморфним естетичким полазиштима.

Да би се засновала и оправдале многобројне метафоричке поделе које ремете устаљени поредак текста и књижевног света потребан је читав низ мотивацијских захвата. Но механизме подела Павић не везује за мотивацију приповедања. Свака мотивација би умањила степен изненађења које приповедање кроз поларизације и опозиције изазива. Засут метафоричким поделами, Павићев текст је знак једне нарочите приповедачке домишљатости: дељење недељивог и неочекивано контрастирање у причи открива рад маште, приповедање престаје да буде функционално казивање приче и богати се луцидним досеткама. Специфична техника досетке²⁸ је у Павићевој прози прерасла у приповедну фигуру и не допушта здраворазумска оправдавања подела, рационализацију изненађења и стилских ефеката.

Утолико уколико остају без праве везе са исприповеданим, или делују као апартне досетке, Павићеве поделе постају саставни део његовог особеног стила у коме се немогуће комбинације узимају као основно средство обликовања, али некада не сасвим оправдано и као његов циљ. Свако приповедање на извешан начин говори о нечем што тражи објашњење и добија га у причи. Павићево приповедање, међутим, о свему што је објашњиво говори сликама које саме по себи искорачују из обликованог реалитета. Многа Павићева реченица не би опстала у свету који дочарава. Микростилска анализа, у коју се овде нећемо упуштати, показала би да приповедач себи дозвољава готово необуздане песничке слободе, да његов исказ уме надреалистички да одлута и да на уштрб приповедања похрли за сликама које су саме по себи упечатљиве, али остају изван приче.

Павићеви описи и карактеризације су из књиге у књигу постајали све необичнији, да би се приповедач у *Пределу сликаном чајем* надметао са самим собом у пролиферацији зачуђујућег. Синтагме и описи радо су се удаљавали од приповедне прозе у песничке метафоре и фигуре, закони неочекиваног спајања атрибуција и карактеризација надвладала су снаге континуитета приче. Нема тог тренутка у приповедању који не може бити прекинут ради метафоричне или парадоксалне језичке конструкције. Овај процес ометања приче је из књиге у књигу захватао све обимније структуре текста да би у *Пределу сликаном чајем* напokon овладао читавим приповедањем.

Појављујући се у домену досетке, поделе и придруживање несвојивог граде основу за разумевање једне опште одлике Павићевих текстова. Прекорачивање стандардне логике, разобличавање књижевне мотивације и надградња поетике приповедања воде ка новим формама. Спој песмама и коментара, односно поезије и прича, рецимо, мења законитости система књижевних жанрова. Неименљивост овог укрштеног жанра показује како Павић проналази нове форме. Павићева поетика је интегрисала комбинације исказа и форми чија основна снага није нити у исказивању нити у приповедању, већ у аутономном раду досетке. Прекорачивши границе стилских и реторичких комбинација, односно песничког и метафоричког укрштања, подижући поетику досетке до општег нивоа текста, Павић је својој прози поставио историјске поетичке задатке.

²⁸ Упореди: Сигмунд Фројд: *Досетка и њен донос према несвесном*, Матица српска, Нови Сад, 1981, превео Томислав Бекић.

Књижевни текст је у новијој историји књижевности дуго углавном мирно и готово незаинтересовано прихватао своју укоричену судбину да у свет ступа обједињен корицама књиге коју механички одређују водови штампарства и технике повезивања листова у заједнички омот. У Павићевом књижевном делу текст је моћи свог појављивања у облику књиге поетички пројектовао у друштвену стварност.²⁹ Технолошка анонимност предмета претвореног у робу која се лако може надоместити и поново произвести одузела је књизи аутентичност и индивидуалност. На месту аутографа може се наћи његова порука у повести, на месту драгоценог рукописа стоји потрошиви примерак који је лако надокнадити у оближној продавници књига, или чак у робној кући у којој је књига тек условном преградом одвојена од ципела, лака за нокте или отварача за конзерве.

Ни најстрожа револуционарна, конзервативна, анархистичка или либералистичка осуда и претња друштвеном махенизму која би се текстом могла посредовати не чини његов *књижни* облик делотворним. Након у злато опточених молитвеника, старих повеља и законика, чак ни књиге рођених и умрлих, катастарски и берзански записи, дневници пословања исписивани у највећим познатим форматима својим обликом не представљају неки друштвено препознатљиви и значајан садржај. Приватна библиографска љубав за какав стари folio нема свог јавног, друштвеним легитимитетом бременитог пратиоца. Покушаји обнове и искориштавања упечатљивости облика књиге, попут црвених Маових књижица у Кини, више су рецидив који говори о, можда, неискориштеној могућности манипулације идеолошки означеним обликом но што су знак *књижне* делотворности.

Техничка репродуктивност текста, међутим, канонизовала је неке друге социјалне функције у ознакама тврдог и меког повеза, цепне и стручне књиге, зборника и критичког издања. Текст у књизи, осим што може бити прагматички идентификован типом издања, не трпи неко дејство тог спољашњег омота. Управо је то тачка разлаза између Павићеве поетике и традиционалног текста. Расправљајући на почетку *Хазарског речника* о различитим издањима ове књиге, преносећи изворе у на изглед аутентичном облику, Павић даје завршну формулу техници пронађеног рукописа. Али разликујући мушки и женски примерак *Хазарског речника* Павић је исто онако као што је палимпсест оживео материјалност пергамента, оживео материјалност кодекса. Као да ствара индивидуални примерак књиге, аналоган оним преписима који су имали свог наручиоца и садржавали њему упућену похвалу, примерци Павићевог *Хазарског речника* нису замењиве копије.

Да се открије сићушна, али изузетно битна разлика у „додиру“ мушког и женског примерка, неопходно је темељно текстолошко испитивање. Сваки читалац који помисли како је заиста прочитао *Хазарски речник* мора, дакле, постати текстолог. У збирци прича *Руски хрт* однос према читаоцу је одређен упутством да би било „разложно пожелети такву књижевност која би се у свакој реченици борила за свог читаоца“ (стр. 215). Сада је тај захтев доведен по највишег ступња. Не само што се текст речника може читати по одредницама у било ком поретку, већ се и читава књига препушта накондном текстолошком изучавању да би била прочитана. Тиме је Павић отишао један корак даље од Кортасарових *Школици* у којима се поглавља могу размештати и читати редоследом који није идентичан распореду којим су штампана у књизи.

²⁹ Павићев текст није имун на друштвену актуелност. Нарочито је *Хазарском речнику* и *Пределу сликан чајем* својствена иронија намењена времену у коме живимо.

Отворена форма књиге учинила је читаоца сарадником у њеном стварању – њему је препуштено да сам пронађе редослед читања у коме се обликује целина. У *Пределу сликаном чајем* читалац је и непосредно дозван на романескну сцену.

ПОЕТИКА ЧИТАЊА

Једно од завршних обраћања читаоцу поткрај *Предела сликаног чајем* додељено је јунакињи, Витачи Милут, која ће ту открити идентитет скривен иза, до тада, загонетног другог лица јединице:

„У први мах не могу да те познам. Али сад знам. Знам ко си ти. Ти си онај који држи књигу моје судбине у руци, књигу под насловом *Предео насликан чајем* и управо у њој чита следеће редове:

И тако се Витача Милут, јунакиња овог романа заљубила у читаоца своје књиге.“³⁰

Преко те љубави покушала је јунакиња да из романескног света емигрира у свет коме припада читалац. Заљубљивање је метафора страсне потребе текста за читаоцем. Текст читаоца призива и подразумева, он не постоји сам за себе и без обзира на читалачку свест. Актуелно читање већ затиче свој скривени лик у фигури подразумеваног читаоца текста:

„Зар мислиш да само ти имаш право на књигу, а књига нема право на тебе? Зашто си тако убеђен да ниси нечија машта? Јеси ли сигуран да твој живот није обична измишљотина? Скуцана, ако не као *Хамлет*, а оно бар као *Шта да се ради?* од Чернишевског? Зар не знаш да су сви читаоци на свету уписани у све књиге као у протоколе умрлих, рођених и венчаних?“ (стр. 471–472)

На тај начин се Павићев роман сусрео са сазнањима комуни-католичке теорије књижевности која је од краја шездесетих година све више скретала пажњу на проблеме односа инстанци писца, читаоца, и текста у књижевном делу. У овом случају поетичким напоменама у *Пределу сликаном чајем* одговара становиште Волфганга Изера који је истраживао апелативне структуре књижевног текста и проблем читалачке функције у њему.³¹ Сваки приповедни текст, поред једне пројекције лика аутора, којег је Вејн Бут означио као подразумеваног писца,³² садржи и пројекцију читаоца којег је Изер по аналогiji са Бутом назвао подразумевани читалац.³³ Изерове анализе показују како су фигуре обраћања читаоцу и коментари поетике самога дела снажно средство за осликавање овог подразумеваног читаоца, чији лик се у њима према томе може и препознати. Како то онда читаоци захтева Павићев роман? Уколико су ликови

³⁰ Разлика зимеђу „предела *сликаних*“ и „предела *насликаних*“ чајем може се тумачити с обзиром на однос свршеног и несвршеног вида глагола (сликати и насликати). Први проблем настаје уколико се прихвати њена тврдња да је *књига њена* – да ли је тада њен и *Предео сликан чајем*?

³¹ Волфганг Изер: „Апелативна структура текстова“ у: *ТЕОРИЈА РЕЦЕПЦИЈЕ У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ* (Нолит, Београд 1978, приредила Душанка Марицки, стр. 94–115). Упореди: Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976.

³² Упореди: Вејн Бут: *Реторика прозе*, Нолит, Београд 1976.

³³ Wolfgang Iser: *Der Implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972.

свих читалаца у романе уписани као у протоколе, какав је тип овог протокола?

Једну врсту путоказа представљају завршне странице Изерове студије о подразумеваном или имплицираном читаоцу на којима познати теоретичар из Констанца читалачки процес описује са феноменолошког становишта. Тек ту Изер призива у помоћ искуство Стерновог романа и цитира почетак једанаесте главе друге књиге *Тристрама Шендија*:

„Писање, ако је ваљано (као што можете бити уверени да ја мислим о своме) само је друго име за разговор. Те као што се нико од оних који се знају понашати у добром друштву не усуђује све да каже; – тако се ни сам писац, који зна границе пристојности и доброг понашања, не усуђује да о свему мисли. Највеће поштовање које он може да укаже читаочевим духовним способностима, јесте да тај посао пријатељски преполови, па му остави да и он, са своје стране, понешто замишља, као што и сам писац чини.“³⁴

Активна улога читаоца³⁵ битно утиче на поетику романа не само са становишта односа између исприповеданог и онога што у самом тексту није речено, већ и са становишта технике престања приповедања и преласка у поље онога што је препуштено читаоцу. Стерн није пропустио да у *Тристраму Шендију* поетички одреди основну технику којом се служи:

„Ако, напротив, мој стриц *Тоби* није потпуно завршио реченицу, – онда човечанство дугује околности што се очева лула изненада скрхала за један од најлепших примера оне украсне фигуре у говорничкој вештини, коју болесници називају *aposiopesis*“ (стр. 104/п. 71)

Не само доцнија помињања ове реторичке фигуре и расправа о њој, већ првенствено начин уоквирања и раздвајања поглавља и одељака Стерновог текста сведоче о томе како је обликовање читаваг романа под дејством хотимичног прећуткивања и прекидања приповедања. *Aposiopesis* – будући својеврстан прекид говора – је фигура дисконтинуитета која слаби нарацију, али јача улогу композиције, док подразумеваног читаоца ставља пред посебне задатке.³⁶ Структура Стерновог романа је обележена дисконтинуитетима реторичког типа јер се њима стално „архивира“ читалачка функција.

На темељу прекида и дисконтинуитета грађен је и Павићев *Предео сликан чајем*.³⁷ Угао приповедања и све што је у појединим одељцима речено трансформише се техником прекидања и изостављања приповедних копула: везивно приповедање ишчежава из текста јер је улога конектора препуштена подразумева-

³⁴ Лоренс Стерн: *Тристрам Шенди*, Просвета, Београд, 1955, превео Станислав Винавер, стр. 112–113. (Упореди: Laurence Sterne: *Tristram Shandy*, edited by Howard Anderson, A Norton critical edition, New York, 1980, p. 77)

³⁵ На коју је Роман Ингарден упућивао говорећи о „са-стваралачкој читаоцевој делатности“. (Роман Ингарден: *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Српска књижевна задруга, Београд, 1971, стр. 49)

³⁶ Анаколут, фигуру сродну апосиопези, теорија деконструкције је претворила уз просопопеју у основну фигуру књижевног текста. Тако се раскидање конвенција и њихово поетичко тумачење потврђују као захвати у суштину уметничког текста, а не као узгредни експерименти.

³⁷ У двадесетој глави прве књиге *Тристрама Шендија* упустио се Стерн у разликовање женског и мушког читаоца књиге. (Нав. дело, стр. 61/п. 42) Заљубљеност јунакиње у читаоца у Павићевом *Пределу сликаном чајем* такође имплицира ову поделу.

ном читаоцу. Док решава укрштене речи, читалац мора решавати односе између делова текста.

Предео сликан чајем који је „прогутао“ једним великим аутоцитатом *Мали ноћни роман*, има више оваквих Павићевих преузимања текста из сопственог дела. Читалац који пред собом има овако укрштене текстове мора познавати раније Павићеве књиге да би могао да утврди тачке пресецања различитих дела. Са друге стране, поглавља *Предела сликаног чајем* се напрано укрштају, али је смисао тих додира могућно установити једино помном реконструкцијом целине на коју упућује цртеж укрштенице. Преплет одељака, својеврсно плетеније текстова оцртава лик ишчезлог романескног јединства приказаног света са којим је напуштен и епски циљ приповедања.

Уколико би се приповедање сводило на то да се обликује некаква илузија стварности књижевног света, онда би растварање приповедног ткива било нефункционално. Ако би у *Хазарском речнику* сврха приповедања била тек да се предочи тајновити свет Хазара, а у *Пределу сликаног чајем* да се потрази за оцем и духовним коренима из *Малог ноћног романа* придружи иронична слика потраге за идентитетом и метафизика стицања, економија похлепе, онда би сви поступци запречавања приче и приповедања били сувишни.

Смисао Павићеве трансформације приповедања и измештања традиционалних центара приче мора се тражити у једном сасвим другачијем процесу. Упуштајући се у тумачење технике читања и реконструкције *Предела сликаног чајем* Павић је ова поетичка питања размотрио у самоме роману. На почетку другог дела „романа за љубитеље укрштених речи“ непосредно се објашњава иманентна поетика романа:

„Критичари су као студенти медицине; увек мисле да писац болује баш од оне болести коју управо проучавају. А писац увек болује од исте болести, од болести да укршта речи. Да од једног језика у својим устима гради два. Шта је у ствари једна књига, до збирка добро укрштених речи? Међутим, постоји и читалац који болује од исте љубави. Љубави за укрштенице. Такав је сигурно већ приметио да у овој књизи постоје четири одељка под назнаком *Водоравно*, и да свако од поглавља у тим одељцима носи наслов *Усправно*. То ће га одмах подсетити на укрштене речи и биће у праву. Овај се роман стварно може читати као што се испуњавају укрштене речи. Мало водоравно, мало усправно, мало име, мало презиме.

Али, рећи ћете, првобитни је човек, као и животиња, пропуштао кроз главу стотине осећања и мисли истовремено, и тек је модерни човек одвојио мисао од мисли, надредио једно осећање безброју других осећања што навиру у њега из света непрекидно, дао им редне бројеве и стао разликовати прве од последњих. Зашто се сада враћати натраг? Зашто сада уводити некакав нов начин читања књиге, уместо оног који води, као и живот, од почетка ка крају, од рођења до смрти? Одговор је једноставан: зато што било какав нов начин читања књиге који иде насупрот матрици времена што нас вуче ка смрти, јесте један узалудан, али частан напор човека да се одупре тој неумитности своје судбине бар у књижевности, ако не и у збиљи.“ (стр. 281–282)

Лик смрти може се препознати и у пролазности свакодневице испуњене низом механички понављаних радњи и обавеза – отпор према устаљеном току ствари је израз потребе да се пронађе ново прибежиште у аутентичности. Животу је смрт намењена, као и свакоме приповедању његов крај, али је стваралачки акт покушај да се спозната неумитност отклони. Павиће-

ва позиција у том трагању одређена је поетичким постулатом изреченим одмах након ове објаве отпора неумитности: „Реч је о томе, као што рекосмо, да се нађе нов начин читања, а не нов начин писања.“ (стр. 283)

Не би се могло рећи да је ову кључну напомену Павић сасвим брижљиво формулисао. Стилско исклизнуће, каквих има и на другим местима, да су се две одвећ сличне фразе нашле једна уз другу („реч је о томе, као што рекосмо“), не умањује поетичку важност одређења. Може ли писац да сопствену поетику заснује на читању на које нема непосредног утицаја – уместо на писању, где је на изглед господар сваке одлике? Све док се ново читање очекује као плод новог начина писања, читање је секундарна делатност која заправо остаје изван самога текста и њиме је условљена. Чини се да је ову позицију у којој се читање схвата као последица, а не као узрок, Павић желео да измени.

Однос писања у читања може се сасвим другачије разумети уз помоћ једне врсте негативне херменеутике. Сваком тексту се може поставити такво питање тако да текст буде потпуни одговор на њега. Иако такво питање није нужно претходило тексту, може се сматрати да оно представља својеврстан задатак који стоји у корену текста. Задатак текста се формира у односу ауторског субјективитета и друштвених условности у које спада и рецептивна свест. Ако сваком приповедању одговара неко читање, тада је и начин писања одговор на читање које га захтева и тражи. Читање се обликује у заједници читалаца као сусрет индивидуалног искуства и друштвено установљене институције текстова за читање. Уколико, дакле, Павић каже да се не ради о томе да се пронађе нови начин писања, што је у домену ауторске функције, већ нови начин читања, онда је очигледно да он има у виду два процеса. Један процес је поетичко одређивање и обликовање подразумеваног читаоца, и управо из те перспективе установљене у поетичке и обликовне законитости приповедања. Са друге стране, захтев за новим читањем погађа саму друштвену институцију читања. Изједначавањем улоге са читањем, писању је одузета апсолутност и оно не може само да произведе ново читање. Зато је неопходно друштвено посредовање које ће деловати по принципима које смо представили у оном широком луку начињеном од средњовековне теорије знакова до постмодернизма, од Августина и Светог Томе до Лиотара: друштвена интертекстуалност ће временом обликовати ново читање.

У *Пределу сликаном чајем* има више упутстава за читање. Рецимо да дело треба читати једном када је читалац млађи од јунака у њој, други пут када је старији – тако Павићев главни јунак два пута чита Гогољеве *Мртве душе*, пружајући додатно објашњење за куповину људских душа. „Прича остаје недокучива“, (стр. 186) каже приповедач, али можда треба да се „преведе на један посебан смисао“ (стр. 163), заправо протумачи као алегорија – то приповедач чини са првом уметнутом причом на почетку „Романа за љубитеље укрштених речи“.

Ово упутство опредељује да се и друге анегдоте, уметнуте приче и аутоцитати у роману размотре и као алегорије. Тада се, на пример, прича о души и телу тумачи у фројдистичком кључу,³⁸ а прича о Плавој памији као слика процеса писања у коме се смењују два приповедна гласа. Прича о зидању Плаве памије, рецимо, има и једну далекосежну поруку о губљењу душе. Фаустовско ослушкивање копања гроба, пренето у *Предео сликан чајем*, послужила је за илустрацију ђаволје обмане градитељства. Ова прича отуда каже како градитељ своју душу

³⁸ Ова прича је варијанта краја „Приче са два наслова“ из збирке *Коњи Светога Марка*

не може сачувати од свог дела. Када главни јунак *Предела сликаног чајем* пред смрт зида копије брионских здања, је ли то иста таква ђавоља обмана? Демонске силе које су у њему оваплоћене тријумфују у безобзирности стицања зараде и у апсолутизацији капитала.³⁹ Гротескни „предели сликани чајем“ морали су да се појаве у фаустовском кључу.

„Роман за љубитеље укрштених речи“ је представљен као текст „Споменице“ архитекти Анастасију Разину у којој су прибрани текстови и други материјали – слике и делови из Разинове бележнице. Тако је и *Предео сликан чајем* постављен у форму текста у коме је садржан пронађени рукопис, односно зборник докумената. Када би се реконструисала прича овога романа, она би се могла отворити и одељком о брионској резиденцији, уз коју иде текст „рађен (како наводи арх. Разин) према некој енциклопедији, али је јасно да и сам власник бележнице уноси понегде своје допуне или напомене“ (стр. 295) Тако је *Предео сликан чајем* кроз бележницу главног јунака посегао и за моделом енциклопедијске прозе.⁴⁰

За разлику од *Хазарског речника* где су ова два модела основни поетички принципи романа, *Предео сликан чајем* је обликован у другом поетичком кључу, уз помоћ тривијалног жанра укрштенице. Оквир речника постао је оквир укрштених речи – пародија једног модела тиме је употпуњена. Уместо знак рационалистичког концепта човековог напретка, какви су енциклопедијски подухвати осамнаестог века, идеје просвећености утопице су се у стварност приручника за доколицу и одржавање илузије среће и задовољства, где спадају укрштенице и слични жанровски производи савремене културе. Знање које укрштене речи захтевају не служи човековом напретку, оно остаје јалово и бескорисно премећање речи. Речници за попуњавање укрштеница и речници читата, који замењују читање и познавање оригинала и служе да се одаберу поштапалице, пародија су великих енциклопедија духа. Тако је и роман у коме је лексикографска парадигма сведена на тривијални образац укрштених речи у основи пародија промењеног друштвеног статуса знања и великих књига знања какве су енциклопедије.

Питање друштвеног статуса романеског текста *Предео сликан чајем* зато поставља у необичној и неочекиваној визури тривијализације лексикографског модела. Речник који се претворио у укрштеницу говори о томе да се романескни текст придружио производњи масовне забаве. Да ли је Павићева проза постала део културне индустрије?⁴¹

³⁹ Куповина потомства у коју се упушта Павићев јунак је израз апсолутизације капитала. Куповина има симболички карактер јер разоткрива моћ и нехуманизовану природу капитала. Тржиште не познаје унутрашње, етичке облике регулације – правила су уведена споља да се тржишне безобзирности не би пренеле у друштво и изазвале крваве сукобе. Основна етичка раван се одређује правилима породице, тако да се као супротност свему људском појављује куповина и продаја чланова породице.

Страсти јунака *Златног руна* Борислава Пекића тестиране су у односу фирме и породице – чак постоји извесна иронијска сличност у епизоди са Хацијином неуспелом продајом робља (када је грешком продата и његова ћерка). Но страст за стицањем коју је Пекић обликовао у *Златном руну* сасвим је другачије природе од ове у Павићевом *Пределу сликаног чајем* која је изложена новим видовима демонизације. Гротескни лик пословне похлепе из Пекићевог романа претворио се, уз помоћ Гетеовог Фауста, у заступника самога ђавола.

⁴⁰ У *Малом ноћном роману* стоји да је за Костом Свиларом на Светој Гори остао „рукописни речник уздаха у старословенским молитвама источног хришћанства“ (стр. 118) – и Разинов отац је, према томе, писац лексикографске прозе. У другом делу *Предела сликаног чајем*, насупрот овом речнику уздаха, помиње се „Речник осмеха“ (стр. 214)

Уместо изворне потребе за знањем и знањем одређеном оријентацијом у свету, са једне стране, а когнитивном осећајношћу и чулношћу (*cognitio sensitiva*) отвореном за аутентичне естетске манифестације, са друге, кориснику производа културне индустрије нуди се лака забава, пречица кроз доколицу. Културни производ је лишен атрибута оригиналности и изазовности, суочавање са њим није прилика да се потврде аутентичне вредности и живот осети као изазов целине бића целини бивствовања. Схематизован, рационализован, транспарентан, производ културне индустрије служи тек да након напорног радног времена олако изазове релаксацију.

Производња културе као забаве и релаксације противречи основним естетичким постулатима: речено у духу Кантове естетике, делу је наметнута сврха, и то вануметничка сврховитост циљева које одређује тржиште. „Уметност“ произведена за културно тржиште трпи све процесе робне производње – рационализацију, стандардизацију, механизацију... У овим процесима уметничка аутентичност као апсолутна вредност ишчезава пред употребном и разменском вредношћу. Стил уметничког дела отуда више не служи његовом обликовању већ привлачењу купца, корисника производа.

„У сваком је уметничком дјелу његов стил обећање“ кажу Хоркхајмер и Адорно.⁴² Но на тржишту је важно само једно обећање – обећање употребне вредности, и њему је посвећена форма производа.

„Јер, до завршетка акта продаје, чиме је становиште разменске вредности постигло своју сврху, употребна вредност игра улогу само утолико што је купац саме себи обећава док купује. (...) За извршење акта куповине привид постаје толико важан – и фактички важнији од бића. (...) Системом продаје и куповине естетички привид, обећање употребне вредности робе, иступа као самостална функција продаје.“⁴³

Стварање овог привида, показује Хауг, подразумева рад само на површини и презентацији предмета, не и на његовом бићу. И док Хоркхајмер и Адорно истичу да је одлика аутентичне уметности однос према традицији у којој отпор великог дела припада његовом стилу, дотле је рад на површини робе за тржиште, исто као и на површини производа културне индустрије, намењен имитацији. Уколико би, дакле, Павићев роман посегав за стилским уравнотежењем текста, његова спољашња ефикасност форме укрштених речи била би знак подлегања захтевима масовне културе: споља привлачан и сјајан „роман за љубитеље укрштених речи“ изгубио би своју аутентичност. На који начин је он, ипак, чува? Свакако не у стилским претеривањима и оном растакању облика којем је Павић каткад одвећ склон. Аутентичност *Предела сликаног чајем* је у „одупирању неумитности судбине“, у кретању које „иде насупрот матици времена што нас вуче ка смрти“. Потреба новог читања и поетичко образлагање „читања насупрот смрти“ одредили су обликовање романа. Отуда Павићево разлагање и демонстрање поезике романа није орнамент на романској укрштени-

⁴¹ Упореди: Max Horkheimer, Theodor Adorno: *Дијалектика просвјетелства. Филозофски фрагменти*, Veselin Masleša, Sarajevo 1974, превела Nadežda Čačinović-Puhovski (*Dialektik der Aufklärung*, Fisher Verlag, Frankfurt/M, 1969)

⁴² Нав. дело, стр. 142.

⁴³ Волфранг Фриц Хауг: *Критика робне естетике*, ХЦС, Београд, 1981, превели Оливера Петровић и Зоран Гаврић, стр. 10.

ци, већ основни поступак да се отпор механичком ритму свакодневнице претвори у обликовни принцип.

Поткрај шездесетих година овакав отпор насиљу универзалних закона капитала и свакодневнице индустријског друштва могао се препознати у Маркузовим размишљањима о новој осећајности. Изворност естетског – које је по схватањима традиционалне естетике увек осетилно – управо је моћ у којој се може утемељити пројекат ослобађања. „Ослобођена ропства експлоатације, а ношена остварењима знаности, машта би могла преокренути своју производну моћ у радикалну преобразбу искуства и свијета искуства“ каже Маркузе.⁴⁴ Нова осетљивост за слику друштвеног живота и снага индивидуалне побуне у једној новој осећајности ослобађања субјекта, сустичу се у друштву које се и само претвара у уметничко дело – место пронађене аутентичности живота. Раскидање стега друштвене контроле и функционализације капитала омогућило би да свакодневни живот напусти безбедност имитације у којој сви животи постају налик једни на друге: смењују се часови рада и доколице, одмора и потрошње, а да аутентични субјект свој захтев за индивидуалним постојањем не преноси на своје окружење. У пробуђеном и ослобођеном човеку живот би текао на супрот смрти, као што Павић каже да тече приповедање у *Пределу сликаном чајем*.

Ново читање, према томе, није попуштање романа пред тривијалним моделом укрштенице. Испод површине укрштених речи помаља се нови смисао поетике романа која тражи читање дорасло романескној форми: не читање које ће само препознати форму романа, већ читање способно да је произведе. Павићев подразумевани читалац је у средишту уметничког процеса у коме се уметнички облик рекреира из поетичких назнака. Текст расут у *Пределу сликаном чајем* не организује се у укрштене речи да би њихово решавање донело мир и разрешило смисаона укрштања приповедних токова. Текст Павићевог романа организује се новим читањем, које насупротив укрштеници и њеном арбитарном спајању речи открива поетику слободе читања. Форма Павићевог романа напушта уметничку идеологију у којој дело само себе кроз читаоца задовољава: обећава му сопствену форму, да би његово унапред утврђено задовољство крунисало тако што своје обећање испуњава. Читање више није безбедно – што је довољно да узнемири друштвену монотонију. Задовољство које може и да изостане није унапред обећано – што ремети тржишно пословање задовољством. Павићев роман уместо готове форме нуди формативност текста. Стваралачка реконструкција доводи до новог формирања уметничког дела, те тако роман награђује читаоца за његово сопствено ново осећање уметничке форме.

Текст који своје формативне принципе носи у имплицитној поетици и разија их суочавајући читаоца са пројектом дела чији облик је препуштен новом читању, текст је краја осамдесетих година. То је *нови текст* чија моћ не почива на искључивању масовне културе и апсолутизацији књижевне форме, нити на одвајању уметности од друштва и стварању социјалног резервата за уметнички текст, већ у суочавању форме високе уметности и функционалности тривијалних жанрова (попут укрштенице), на поетици која читаоца враћа у његово изворно и стварно друштвено окружење и допушта му да у том контексту пронађе нову форму романа.

Јунак *Предела сликаног чајем* не може да пронађе свој идентитет. У *Малом ноћном роману* његова потрага за оцем, а у „Роману за љубитеље укрштених речи“ његова потрага за нов-

⁴⁴ Херберт Маркузе: *Крај утопије. Есеј о ослобођењу*, нав. дело, стр. 167–169.

цем и „пределима сликаним чајем“ сувише су велика супротност да би се поистоветили у неком заједничком завршном лику. Тај лик је зато препуштен читању, а поетика романа и поетика новог читања представљене су као нове друштвене моћи. Тиме је Павићев роман – чији стил је некад у спору са традиционалним приповедним текстом, а форма на рубу десструкције приче, распада композиције и расапа романескног приповедања – стекао нови поетички легитимитет.

Успостављање поетике нове текстуалности у постмодернистичком окружењу краја осамдесетих Павићеву прозу није лишило односа према психологији приповедног текста.⁴⁵ При томе није толико важно јесу ли карактеризације Павићевих јунака увек психолошки изнијансиране, јер се *Предео сликан чајем* и на овом плану опире психолошким формама романа. Питање је, пре свега, да ли се поред иманентне поетике и друштвеног лика читања може у овој прози успоставити психологија истине.

Сексуалност света и предмета створена многобројним поделама на мушко и женско и сексуалне параболе расуте у Павићевој прози⁴⁶ сведоче о либидалној условљености приповедног текста. На почетку *Малог ноћног романа* Атанасије Свилар истину своје личности тражи у сопственом сексуалном искуству које је саставни део сексуалне слике свемира.

„Сви полни чинови у свемиру у некој су вези, у неком међудејству – и понадао се [Свилар] да ће у порукама жена које је имао, моћи да нађе нешто као једначину сопствене личности, нешто као одговор на основно питање које га је прогонило попут цветне грознице: зашто је његов живот прошао јалово и узалуд, упркос огромном напору који је уложен?“ (стр. 22)

У том „дијаграму слатких места“ (стр. 37) Свилар би открио исту једначину коју су скривали његови архитектонски цртежи:

„Да му је било дато још мало времена, можда још само који дан, он би вероватно улучио прилику, можда сасвим случајно окренуо своје архитектонске цетеже и видео да су његови планови говорили исто што и жене.“ (стр. 38)

Свилар једначину своје судбине у *Малом ноћном роману* не види јер му рационално истраживање не омогућава да преокрене слику – тек инверзија открива истину, износи на површину оно скривено. Преокретањем цртежа губи се веза између линија успостављена по принципу репрезентације. У првом случају, дијаграм представља слатка места, у другом план подражава односе који ће се изградњом куће успоставити у стварности. Тек када се изађе из оквира миметичког представљања открива се истина живота.

Свилару је недостајало ослобађање од законитости репрезентације учињен по узору на Кандинског. Онога часа када у своме атељеу слику окрене наопачке, Кандински је ослобађа и

⁴⁵ Рецимо то још једном: нова текстуалност замењује нову осећајност као што је дискурс заменио субјекта, па та смена шездесете/осамдесете године овога века одговара преласку из модернизма у постмодерну. Уместо да буду концентрисани око психологије субјекта приповедања, психолошки аспекти приповедања расути су по читавој површини текста.

⁴⁶ Прича „Кревет за три особе“ у *Коњима Светог Марка* је можда најбољи пример текста у коме је тајна нераздвојива од сексуалности.

последње представљачке функције – да представља платно онакво какво је било на штафелају. У тренутку инспирације гледања, а не сликања, Кандински види своје дело новим очима. Уметничка снага слике ослобођена је миметичког оквира у корист истине беспредметности. Свиларова немоћ да изокрене дијаграме и цртеже омогућава га да угледа нову слику сопственог живота. Зато што не може да пронађе беспредметну форму, Свилар не може ни да открије истину. *Мали ноћни роман* због тога не пролази кроз трансформације какве захватају „Роман за љубитеље укрштених речи“.

Нешто доцније појавиће се у *Малом ноћном роману* тврдње „болест је истина“ (стр. 65) и „лакше је разболети се, него сазнати истину“ (стр. 103) у којима је инверзија психолошки условљена. „Пазите на своје болести и у сновима, а немоли на јави“ каже отац Лука Свилару – јер „оне увек имају нешто да вам поруче“. (стр. 103) Тако је припремљена и појава Фројда у другој књизи интегралне верзије *Предела сликаног чајем*, што пружа уверљиву основу како за либидалне трансформације, сталне поделе на полове, али и психолошку грађу приповедања. Техника досетке која делује у Павићевој прози тада се може психолошки тумачити.⁴⁷

Укрштање речи је болест од које пати писац, каже Павић на почетку кључног поетичког објашњења у *Пределу сликаном чајем*. У светлу сазнања да је болест истина, односно да ако истина одвлачи у болест онда се у њој психолошким тумачењем и открива, истина Павићевог дела није дата у домену приче и приповедања већ у домену приповедачке болести укрштања речи. Истина *Предела сликаног чајем* није неприповедано, већ укрштено. Зато је и могућно да приповедач каже да „нема те ствари на белом свету која једнога дана неће постати истина“ (стр. 254) и да то још једном потврди пред крај романа – „нема те реченице у некој књизи која пре или после неће постати истина“. (стр. 492) Истина је арбитрарна јер није установљена у свету као непроменљиви поредак, већ у укрштању речи. Тако Павићев роман не изговара једну, одређену истину, нити се у тумачењу његов семантички потенцијал може тако искористити и значења распоредити дуж приче како би се из романескног текста помолила визија јединствене истине. Павићев роман у себи носи све истине укрштања речи јер су све реченице у неком од укрштања истините.

Психолошка мотивација књижевне истине новог текста употребљује Павићев поетички пројект и повезује сва његова дела у јединствен опус не само на структуралном плану, који смо до сада пратили, већ и у равни психологије приповедног текста. Истина читања захвата све сложеније равни текста прибављајући му уз помоћ психологије истине посебну уверљивост.

Поред тога што је нова текстуалност установљена на поетичком нивоу, друштвено актуализирана новим читањем, а психолошки мотивисана постмодерним статусом истине, у Павићевој прози је означено и духовно изходиште новог текста. Да се оно одреди макар и у најкраћим цртама, ваљало би се поново присетити улоге коју православна духовност, иконе, средњовековна литература, монаштво, хришћански храмови и обичаји имају у тематском заснивању приповедања. Књижевно дело Милорада Павића стоји у моћној сенци оваквог духовног

⁴⁷ Што нас са новим разлозима враћа у Фројдову студију „Досетка и њен однос према несвесном“. Посебно ваља обратити пажњу на Фројдово тумачење тенденциозности досетке и њене супротности у наивности.

исходишта, па је отуда разложно да се и поетика приповедања у њој утемељи.⁴⁸

Бележнице у којима су сачувани трагови приватног живота су „исписане скврченим прстима (као да је арх. Рахзин хтео да крсти хартију а не да пише по њој)“ (стр. 186) Асоцијативна моћ односа у-крштених речи и крштених страница приказује поетику одређену хришћанским терминима. Присуство икона на многим страницама Павићеве прозе, наведимо и други пример, баца посебно светло на однос левог и десног, принципа огледала, однос рама и средишњег плана слике, а нарочито на питања инверзије и перспективе. Изобличавања наративних пројекција у Павићевој прози добијају сасвим другачији смисао уколико се не посматрају спрам линеарне нарације (која одговара линеарној перспективи западног сликарства од ренесансе до кубизма). Стварајући овакву смисаону подлогу текста, Павић је омогућио да се неколико кључних особина његовог прозног текста протумаче као књижевни израз духовности из које извире телеолошки репертоар приповедања.

За разлику од слике која представља оно што посматрач види, икона представља оно што види лик који се већ налази у самој икони. Слика иконе није привид намењен посматрачу, она је сама у себи биће а не његов лик.⁴⁹ Икона није илустрација, она је знак Бога, али такав да је у њему бог сам. Од метонимијске логике несатвореног Христовог лика који остаје на убрису којим је Бог обрисао лице, икона носи у себи божију супстанцу коју означава. И утолико више што је Бог у Новом Завету видљив (док се у Старом Завету слуша његов глас), његова видљивост на икони је посебне нарави. Рецимо још и то да икона сасвим другачије организује простор него линеарно сликарство: у њој су различити углови представљања израз чињенице да се простор не слика, већ да се ствара. На икони простор није представљен, већ је сатворен.⁵⁰ Тако икони није неопходан оквир у који ће се сместити слика, јер слика иконе није ограничена, није одсечак нечега што се види у делићу простора, већ јесте целина бића, сам простор као такав. Будући истовремено и знак и супстанција, представљајући Бога и будући оно Божанско само, икона према слици која је чини стоји у истом односу као Библија према Христовој речи, односно Христ према Богу Оцу. Како је то утврдио Августин – а Јучин Венс показао за теорију знакова средњег века – Библија је знак Бога, али и он сам, Христ је знак Бога Оца, али и Бог сам. Знак је означио означено, али је при томе и сам постао то означено. Знак је, дакле, означио себе, он је сам своје означено.

⁴⁸ Павићево укрштање текстова је стога већ сликовито названо *плетенијем текстова или плетенијем облика*. Упореди: Малик Мулић: „Српски извори >плетенија словес<“, Академија наука и уметности БиХ, Сарајево, 1975. *Hisperica famina*, ирско песништво у коме је значење подређено звуку а синтакса утиску, средњевековни је пример једног естетског идеала који свој облик доводи до последњих консеквенци, ма каква била цена у домену значења и смисла. Павићеву везаност за испитивање најчудеснијих укрштања речи и слика, прича и текстова вредело би посматрати и из овог угла средњевековне поетике. (Упореди: Розарио Асунто: *Теорије о лепом у средњем веку*, Српска књижевна задруга, Београд, 1975, превео Глигорије Ернаковић)

⁴⁹ Упореди: Б. А. Успенски: *Поетика композиције. Семиотика иконе*. Нолит, Београд, 1979, превео Новица Петковић. О односу старе књижевности и ликовне уметности види поглавље „Стара руска књижевност и њен однос према ликовним уметностима“ у: Д. С. Лихачов: *Поетика старе руске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1972, превео Димитрије Богдановић, стр. 33–50.

⁵⁰ Естетика бића, а не привида иде уз телеолошки интегрализам хришћанске слике. Упореди поглавље „Биће као савршенство – лепота као биће“ у: С. С. Аверинцев: *Поетика рановизантијске књижевности*, нав. дело, стр. 46–73.

Павићеви романи укидају функцију краја и перспективе, у њима се романескни простор не представља као одељак неког света, већ као читав изукрштани универзум. У том свемиру излагање принципа приповедања у исти мах је и само приповедање. Бесконачност простора и текста стекли су се у прози Милорада Павића као *нова текстуалност* романа-речника и романа-укрштенице.

су векови и када сам се после неколико часака пренула и опет успоставила додир са штивом, знала сам да онај читалац који се с пучине својих осећања враћа није више онај који се малочас отиснуо на ту пучину. Више сам добила и дознала не читајући него читајући те странице, а када упитах др Муавију откуда му, он ми рече нешто што ме још више зачуди (...)“

Мушки примјерак:

„И пружио ми је оних неколико ксероксираних листова што су лежали пред њиме. Могла сам потегнути ороз у том часу. Бољи нисам могла имати – у башти је био један једини сведок – и то дете. Али, десило се другачије. Пружила сам руку и узела тих неколико узбудљивих страница, које ти прилажем уз писмо. Узимајући их уместо да пушам, гледала сам у те сараценске прсте са ноктима попут лешника и мислила на оно дрво које Халеви помиње у својој књизи о Хазарима. Мислила сам о томе да је свако од нас једно такво дрво: што више растемо увис ка небу, кроз ветрове и кишу ка богу, тим дубље морамо понирати корењем кроз блато и подземне воде ка паклу. Са тим мислима прочитала сам странице које ми је пружио Сарацен зелених очију. Запањиле су ме и упитала сам с неверицом др Муавију откуда му“.

Занимљиво је да су „полни“ украси оба примјерка везани за женски лик – за др Дороту Шулиц – и да су испричани из њене перспективе, написани у једном од писама које она шаље самој себи, односно својој прошлости, свом дјевојачком имену, на стару пољску адресу.

Мотив о „полу“ књиге припада двадесетовјековном, савременом слоју и доведен је у везу са сусретом троје научника што се баве хазарском темом. Научници се срећу у цариградском хотелу „Кингстон“ октобра 1982. године, митски обнављајући тиме седамнаестовјековни сусрет тројице барокних истраживача хазарског питања из 1689. године на Дунаву. Оба сусрета се завршавају трагично: у бици на Дунаву гине Аврам Бранковић, умире Самуел Коен, Бранковићев реципрочни двојник по сну, а Масуди, ловац на снове, бива посјечен кратко пошто је сазнао тајну смрти и пошто се изгубио у својим сновима. На Дунаву су се трагично укрстили смрт, сазнање и историја.

У хотелу „Кингстон“ удављен је др Исајло Сук, чију је смрт већ наговјестио Аврам Бранковић прије готово четири стољећа, доживјевши је као своју трећу смрт. Исајло Сук је – према митској схеми Бранковићевог умирања – морао бити на неки фантастичан начин трећи син Аврама Бранковића. Он то, одиста, и јесте: он је духовни наследник Бранковићевих интересовања за Хазаре и *Хазарски речник* и главни јунак *Црвене књиге* у двадесетовјековном „слоју“ *Хазарског речника*. Трећом Бранковићевом смрћу – пошто родитељи, према *Хазарском речнику*, у самртном часу доживљавају будуће смрти сваког свог дјетета – недвосмислено је сугерирано управо ово духовно средство и чврста веза између Сука и Бранковића. То је једна од оних Павићевих „копчи“ којима се спајају разни временски и тематски „слојеви“ романа. Бранковић се, дакле, појављује у XX стољећу у лику др Сука.

У башти цариградског хотела убијен је и др Муавија, а госпођа др Шулиц проводи грдне године у некој цариградској проклетој авлији, пошто је, спаса ради, признала убиство др Сука, које није починила. Занимљиво је, и за нашу тему важно, да др Муавија има једну наслијеђену особину Бранковићевог учитеља мачевања, ненадмашног сабљаша Аверкија Скиле: др Муавија се, као и Бранковићев учитељ мачевања, бајонетом потписује на тијелу своје жртве, остављајући у резу бајонета и у зараслој рани отисак својих усана. У арапско-израелском рату су др Муавија и муж госпође др Шулиц, један другог тешко обрадили и осакатили, и на свој начин „припремили“ цариградски сусрет и комплетан „случај“. Милујући ноћу у ложници свога